

Le Prisonnier : regards cinématographiques sur une série culte

Bernard GODEAUX
Université de Liège

Pourquoi s'intéresser à une oeuvre de télévision? Je dirais que le choix du *Prisonnier* constitue, avant tout, un prétexte. En effet, chacun sait que peu de chercheurs se sont penchés sur des oeuvres de fiction produites pour le petit écran. Aussi ne disposons-nous, aujourd'hui, que de peu d'outils d'analyse. De façon générale, qu'il s'agisse de la réception ou de l'interprétation par le spectateur, la télévision est généralement envisagée en tant que pratique sociale et rarement en tant qu'expérience esthétique. Il y a donc un malentendu au sens où la grande absente à la télévision, c'est l'idée même d'oeuvre.

Une première analyse amène tout naturellement à s'interroger sur le statut du spectateur. Pour le sociologue Michel de Certeau, par exemple, toute consommation culturelle dans la société ressemble à un braconnage où toute lecture modifie son objet. De plus en plus, on s'accorde de nos jours à reconnaître le rôle actif de l'individu récepteur dans la construction de la signification des messages diffusés par les médias. Néanmoins, les mécanismes qui entrent en jeu font toujours songer à une boîte noire. J'aimerais apporter, dans le cadre de cet exposé, ma modeste contribution à cette question.

Le Prisonnier représente-t-il un choix judicieux pour aborder la production de sens au moment où les séries télévisées et le petit écran suscitent l'intérêt d'un si petit nombre de chercheurs? Comment dès lors expliquer le succès actuel d'une série âgée de plus de vingt-cinq ans? La télévision a-t-elle pu, par l'intermédiaire d'une oeuvre de fiction, utiliser, dès les années soixante, des procédés capables de générer une réflexion sur la condition de l'homme en société?

Nous rechercherons une réponse à cette dernière question en postulant l'existence d'une énonciation particulière, propre à la série du *Prisonnier*. Cette idée repose sur ce que nous nommerons la théorie de l'hybridation. Elle visera à démontrer que la clé du

Spectacle et spécularité

succès de la série télévisée réside, en fait, dans son étonnante capacité à maîtriser une énonciation plus cinématographique que télévisuelle, et qui renie en quelque sorte sa propre transparence.

L'idéologie de la transparence renvoie, on le sait, au cinéma hollywoodien du début du siècle. Règle d'or de l'élaboration des films, elle exigeait du spectateur de se laisser absorber par la diégèse en tant que voyeur invisible. La meilleure illustration de l'idéologie de la transparence se manifeste plus tardivement chez Hitchcock, par exemple, que l'on peut classer, dans sa seconde période, comme un illustre représentant du cinéma classique américain. Tout l'art du cinéma classique et de la technique du suspense paralyse le processus de distanciation chez le spectateur. Or, dans le cas du *Prisonnier*, nous remarquerons une concentration de figures cinématographiques généralement absentes des productions télévisées. L'utilisation de ces techniques fait renoncer à cette idéologie de la transparence car elle met en scène son propre dispositif énonciatif.

Pour en revenir au concept d'énonciation que nous appelons ici hybridation, nous relèverons dans *Le Prisonnier* l'omniprésence, au fil des épisodes, du montage accéléré, du film dans le film et du regard à la caméra. Un regard à la caméra qui rompt précisément avec l'idéologie de la transparence puisqu'il interpelle le téléspectateur par des regards et des paroles adressés directement à l'appareil de prises de vues. Je voudrais ainsi montrer que *Le Prisonnier* cherche à convaincre ouvertement le spectateur que c'est bien lui le destinataire de ce qui est vu ou entendu.

Mais rien n'indique que le cinéma et la télévision exercent leur influence de façon identique du point de vue de l'implication spectatorielle. La question pose un ensemble de dimensions sous-estimées. Or, qu'il s'agisse du téléspectateur traditionnel ou du chercheur, tous deux optent, soit par habitude, soit par commodité, pour l'usage ou l'exploitation du petit écran. La consommation d'un film conçu pour les salles de cinéma et l'analyse rigoureuse d'une oeuvre cinématographique transitent chacune par le cadre réduit du téléviseur. Cette utilisation soulève des interrogations quant à la validité d'une application scientifique d'un transfert des concepts de la théorie cinématographique au champ télévisuel. Dans le prolongement de cette préoccupation se pose, avec insistance, le point crucial de toute identification spectatorielle.

L'application de ce principe s'avère essentielle puisqu'elle peut nous aider à étudier les mécanismes exploités dans *Le Prisonnier* et nous permettre de comprendre l'impact de l'énonciation de la série sur le téléspectateur, ce moteur possible, avons-nous dit, d'une réflexion sur la condition de l'homme en société.

Avant de mettre en évidence l'énonciation spécifique propre au *Prisonnier*, comparons brièvement les modes de réception au cinéma et à la télévision.

Limites perceptives du petit écran

Quels sont donc ces écarts entre les perceptions du

Bernard GODEAUX : *Le Prisonnier*

spectateur de cinéma et celles du spectateur de télévision? On ne peut se borner à constater les différences dans la taille des écrans. Par la TV, instrument “domestique” pourrait-on dire, nous nous retrouvons dans un espace familier qui ne partage pas la situation institutionnelle des projections de salles de cinéma (cet “état filmique” où le spectateur, rivé à son fauteuil, accepte une forme de paralysie physique). La familiarité du site de réception, la faible distance spatiale qui sépare le téléspectateur de l’écran, la réduction de son champ visuel, l’absence d’une occultation totale de la lumière en provenance de l’extérieur et la perte de la qualité du rendu des couleurs représentent autant d’éléments qui affectent la relation du récepteur à la représentation. A ceux-là s’ajoutent encore l’effacement de toute position dominante de l’écran (qui n’occupe pas de position surélevée par rapport au destinataire) et la disparition de la conscience de la présence physique d’une masse de spectateurs au profit d’une audience anonyme.

De plus, au caractère “choisi” de l’image cinématographique s’oppose le caractère liquide de l’image TV. Le plus souvent familière et sans surprise, elle ne tranche pas avec ce qui l’entoure. Pour toutes ces raisons, la télévision attire l’attention du téléspectateur d’une manière inégale.

Taille, format, brillance, pouvoir de réflexion, tout sépare les deux médias. Cette rapide approche des conditions de réception télévisuelle nous éclaire sur l’incapacité de ce support à reproduire les structures de la perception cinématographique. Il apparaît donc comme inévitable que *Le Prisonnier*, oeuvre destinée à passer sur le petit écran, compense ces difficultés et captive le destinataire au moyen d’autres techniques. Si cette production n’échappe pas, par son aspect sériel, aux effets de récurrence qui permettent de maintenir une unité indispensable à la bonne compréhension du récit, il développe des phénomènes de compensation afin de s’assurer la complicité et l’attention du spectateur. C’est en multipliant sciemment les constructions apparentes de son énonciation que *Le Prisonnier* parvient, contrairement à la production sérielle habituelle, à éviter l’ennui du déplaisir filmique.

Énonciation invisible et énonciation énoncée

1. Le générique sériel.

Au-delà du scénario et de l’emploi de techniques classiques, ce qui nous intéresse pour comprendre la fascination exercée par cette série, c’est sa structure filmique. Une structure qui agit directement sur le spectateur car, en plus des événements racontés, ce dernier subit les changements de rythme, d’intensité et de couleur des images et des sons.

Une première façon de relever ces variations se manifeste par une voie royale, celle du générique sériel. En effet, dès les premières images et les premiers sons, la série nous fournit, en plus de la prévisibilité du récit, un ensemble d’informations précieuses. Elle nous prépare déjà à une accentuation de la “centralité” du protagoniste principal de la fiction, le N°6; elle lui donne ses principaux traits de caractère et organise les schémas à

Spectacle et spécularité

venir.

Dès les premières minutes de vision, une tension est créée au moyen d'un rythme visuel particulier. Véritables images-pulsations, un montage hyperfragmenté gouverne la succession très rapide des plans du générique. D'ailleurs, au fil des épisodes, l'utilisation du montage accéléré devient omniprésent. Il s'agit là d'une première caractéristique importante de l'énonciation énoncée du *Prisonnier*, une première figure cinématographique systématiquement exploitée par la série. A ce propos, notons que la durée moyenne des plans du générique n'excède jamais une période de deux secondes. Il en va de même pour l'ensemble de la production puisqu'une rapide évaluation du nombre de plans nous mène à une estimation moyenne de sept cent cinquante plans par épisode de cinquante minutes.

Outre un montage rapide du générique, relevons également la présence d'amplifications : la démarche, les mouvements saccadés du personnage, son déplacement intempestif au sein du cadre que la vitesse soutenue des mouvements de la caméra accentue encore.

A l'accroche sonore, le tonnerre en tant qu'annonce de conflit, s'ajoute la série d'éclairs lumineux des flashes bleutés qui préparent la dramatisation prochaine de l'action. Ils précèdent un premier regard à la caméra (à ce stade, il sert en premier lieu, par sa visée symbolique, d'emblème à la série) auquel succède l'utilisation de la caméra subjective présentée du point de vue du héros (elle orchestre la vision du personnage central). A une alternance de jeux d'ombres et de lumières permettant entre autres de projeter l'ombre du protagoniste (signe d'une menace imminente) s'ajoute un entrecroisement de gros plans suggérant un morcellement du corps (à la pensée figurée par la tête répond l'action physique figurée par les pieds). Un nouveau regard à la caméra couronne l'ensemble de cette séquence. Le personnage s'offre à nous en contre-plongée (un climat insolite créant une anticipation dramatique) et son visage apparaît en gros plan (il transmet les sensations éprouvées par l'homme). Une vue en plongée insère un objet dans un autre gros plan (il introduit l'existence du "MacGuffin" cher à Hitchcock : la lettre de démission). Une dernière figure de ce type se concentre en un endroit précis (la serrure insiste sur la gradation dramatique constante), introduisant le troisième et dernier regard à la caméra, lequel est souligné par l'emploi d'angles rares (l'oscillation des gratte-ciel préfigure un flottement affectif). Un fondu au noir, qui ponctue la rupture entre deux segments, annonce une plongée panoramique en plan large (la présentation de la scène sérielle).

La bande son du *Prisonnier* recèle un système d'opérateurs très dynamique qui s'insère dans la série en jouant le rôle d'un faire-valoir des opérations de montage. Qu'il s'agisse de la voix off, de la musique saccadée ou des bruits obsédants qui ponctuent le générique (le moteur du bolide, les pas cadencés du héros ou le fracas du tonnerre), ces mécanismes répétitifs confortent l'attention spectatorielle, produisant un sens fictionnel par la fusion du son et de l'image.

A ce titre, *Le Prisonnier* s'oppose au "soap opera" contemporain. Il exige une vigilance de tous les instants et

Bernard GODEAUX : *Le Prisonnier*

souligne le statut privilégié de l'image tandis que le "soap opera" facilite une paresse du regard et favorise la prédominance du son.

Par ses effets de réverbération et d'écho, la voix off, présente dans le générique, apporte au *Prisonnier* une dimension onirique (parce qu'irréelle, elle nous rapproche du rêve). Elle récupère les sens de l'image à son profit, pour mieux en élargir la perception, pour l'enrichir de nouvelles strates de significations. Elle garantit une plus grande implication du spectateur.

2. Le montage accéléré

L'effet hallucinatoire du montage rapide du *Prisonnier* participe à l'élaboration d'une atmosphère oppressante à laquelle le public ne peut échapper. Ces découpages en plans courts nous transforment en récepteurs littéralement "prisonniers" de la série. Si ce procédé génère une attention accrue de notre part, il induit également un ensemble de conséquences moins prévisibles. Qu'il s'agisse de l'épisode inaugural, *Arrival*, où les mécanismes de fragmentation des plans renforcent notre vision d'un personnage haletant et affolé, le N°6, ou qu'il s'agisse du dénouement de la finale de *Fall Out*, l'accélération du montage y précipitant, de façon plutôt conventionnelle, l'arrivée du "point d'orgue" ultime, la perception d'un plan trop court provoque souvent une frustration, une véritable restriction de liberté, chez le spectateur. La technique de l'exposition trop brève d'un plan oblige le récepteur à intégrer le plan suivant avant même d'avoir perçu pleinement le précédent. A cet effet pervers s'ajoute le risque de rencontrer dans un montage hyperfragmenté une rapidité qui entrave un réel développement de l'épaisseur psychologique des personnages secondaires. Nous verrons, au terme de l'exposé, comment, par contraste, cette absence conforte paradoxalement la "centralité" du héros.

Par contre, ces plans qui s'entrechoquent offrent quelques avantages. Nous songeons ici à une bénéfique reconstitution en profondeur du lieu de l'action : le Village. Nous pourrions conforter ici l'idée d'oppositions systématiques sur laquelle repose tout le concept du *Prisonnier*. Aux lieux vastes correspondent des espaces étroits (la plaine du début du générique vs les rues de Londres; la métropole britannique vs le Village), aux endroits vides coïncident des régions denses (la plaine vs Londres) ou encore au "dehors" répond un "dedans", et à l'extérieur, un intérieur (les routes londoniennes à l'air libre vs le couloir souterrain de la lettre de démission). Le redoublement des lieux de l'action, renforcé par le montage rythmique, crée déjà, à lui seul, une impression de mystère. En résumé, la courte durée d'exposition des plans oblige le public à ne pas décrocher du spectacle, à demeurer à l'affût de l'action.

Prenons, à titre d'exemple, une brève séquence de l'épisode *The Girl Who Was Death*. Cet épisode atypique de la série, longtemps resté inédit sur le continent, tourne l'ensemble des séries d'espionnage en dérision. Dans un enchaînement de clichés, l'épisode met en scène, au moyen d'un très long flashback, un "super-héros" invincible mais naïf, à la poursuite d'une machiavélique jeune femme. L'extrait sélectionné présente un N°6 dans le rôle d'un agent secret en exercice, au moment où, de

Spectacle et spécularité

passage à son “pub”, il vient d’ingurgiter un poison mortel dissimulé dans son verre de bière. Lucide, il commande coup sur coup au comptoir une dizaine de verres d’alcool et les absorbe en l’espace d’une demi-minute. Dans cette séquence qui dure à peine 30 secondes, un examen serré révèle un montage hyperfragmenté de 34 plans, lequel illustre la rapidité d’un jeu de mains en décadrage. La main attaque comme par magie et sous plusieurs angles de prises de vue le bar, ses coupes, ses flûtes, ses ballons ou ses verres à liqueur. Le spectateur ne peut voir comment elle opère. Chaque plan de main est enchaîné à un nouveau plan, il est fondu à l’autre.

En cherchant à s’assurer une attention spectatorielle soutenue, la série ne court-elle pas le risque de déclencher un affaiblissement de l’identification du destinataire, accentuant chez lui des phénomènes de distanciation? C’est ce mécanisme qui pourrait être à l’origine d’un rejet de la série par les téléspectateurs.

3. Le regard à la caméra

Autre mécanisme de cette énonciation énoncée, le regard à la caméra apparaît, rappelons-le, à trois reprises dans le générique. Son adresse spectatorielle est généralement l’apanage du héros, le N°6, celui-là même qui nous interpelle dès le début de chaque épisode. Remarquons que l’utilisation de ce procédé atteste, à nouveau, de la “centralité” du personnage principal.

Cette interpellation brise l’illusion fictionnelle en imposant un détournement de l’attention du récepteur. Elle commande par son apparition soudaine une rupture de la diégèse et revendique de la sorte le statut d’énonciation énoncée. Ce procédé nous oblige à prendre conscience de l’existence du dispositif; il rappelle à l’ordre un destinataire affichant une tendance à “s’oublier” dans la réception de toute projection ou émission.

En réalité, cette interpellation du spectateur par le regard à la caméra contraint le récepteur à donner une nouvelle signification au film. Qu’il s’agisse du générique, de l’apparition initiale du héros : premier regard à la caméra (“un bolide piloté par un homme au visage déterminé apparaît”), de son apparent déplacement en direction du destinataire : deuxième regard à la caméra (“le personnage qui fait face à la caméra se précipite dans un sombre couloir avant de faire soudainement irruption dans un bureau”) ou de la surimpression d’images qui semblent nous prendre à témoin : troisième regard à la caméra (“titubant, le personnage aperçoit une dernière fois par sa fenêtre la valse hésitante des buildings voisins” : cette action précède la découverte de son lieu d’emprisonnement), dans tous ces cas de figure, l’interpellation du spectateur prépare soit une accélération, soit une amplification de l’action au sein de la série.

Nous découvrons un premier regard de ce type à l’issue du générique de la troisième saison de *Destination danger*, une autre série d’espionnage qui préfigure, à plus d’un titre, *Le Prisonnier*. A partir d’un plan moyen, filmé en noir et blanc et inversant les contrastes de la monochromie, la silhouette du corps de l’agent secret John Drake est soumise à un rapide zoom avant. Pendant un court moment, cette opération laisse subsister un gros plan du

Bernard GODEAUX : *Le Prisonnier*

visage du héros avant de faire surgir, l'instant d'après, la bande visuelle de son regard. Dès que ses yeux remplissent l'intégralité de l'écran, l'inversion de la monochromie est remplacée par une apparence plus traditionnelle. Ce regard à la caméra du générique de *Destination danger* systématise, lui aussi, une interpellation du spectateur en plaçant en évidence l'accentuation prochaine de l'action.

Détecter un tel rapport de style apparenté à la fois à *Destination danger* et au *Prisonnier* ne doit pas surprendre. Nous y voyons l'empreinte d'un cinéaste et de toute une équipe technique qui ont, le plus souvent, accompagné la gestation et l'élaboration des deux séries. Ce réalisateur de cinéma, c'est l'anglais Don Chaffey, le metteur en scène de *Jason et les argonautes* (USA, 1963), principalement apprécié en tant qu'artisan des meilleurs épisodes de la série *Chapeau melon et bottes de cuir*. Peut-être cet homme est-il injustement considéré comme un second couteau du septième art? Il aura en effet contribué au développement qualitatif des séries télévisuelles britanniques des années soixante. Premier réalisateur à imposer les marques de tournage du *Prisonnier*, il en réalise le générique, il insuffle les aspects formels si caractéristiques au dispositif énonciatif de la série.

Un second regard à la caméra est, quant à lui, omniprésent au sein des dernières images de chacun des post-génériques du *Prisonnier*. A l'issue de chaque aventure, un rapide zoom avant fait surgir le visage du prisonnier (le N°6). Un gros plan final de son regard nous interpelle, lui aussi, au moment où des grilles se referment inexorablement dans un vacarme assourdissant. Cette technique aiguise l'impatience spectatorielle et engage le spectateur dans un processus de fidélisation.

4. Le film dans le film

Notre quatrième et dernière ligne d'observation souligne l'usage permanent du film dans le film. La présence systématique du double écran dans l'assemblage d'autres dispositifs, comme le montage accéléré ou le regard à la caméra, assure une plus grande pertinence à notre théorie de l'hybridation adaptée au médium télévisuel. Le double écran insère en effet une nouvelle accélération de l'attention spectatorielle. Comme nous allons le constater, cette représentation de la représentation induit une complaisance de la série à se mettre en scène, à se regarder elle-même.

La série ne nous fait-elle pas prendre conscience de l'existence d'un réseau fermé d'écrans? Elle bâtit, du côté de la fiction, les structures d'un système de surveillance destiné à épier à tout moment, en toute circonstance, notre héros. Les N°2 successifs (les représentants du pouvoir du Village) observent sans relâche les activités du N°6, aussi anodines soient-elles. Outre cette "centralité" du personnage principal du *Prisonnier*, la série aborde les rapports entre voyeurisme et télévision et présente une mise en scène des relations entre regard et pouvoir. Par extension, *Le Prisonnier* souligne l'existence d'un œil spectatorial toujours attentif au récit fictionnel et dénonce, en réalité, le voyeurisme propre à tout spectacle. Des "machines à

Spectacle et spécularité

voir” (l’écran “cinématographique” qui orne en permanence la pièce où siège le N°2, les appareils de surveillance qui peuplent la salle de contrôle du Village, les caméras qui se dissimulent à l’intérieur des objets les plus insignifiants : la télévision de l’appartement du N°6, les statues antiques de la place du Village, etc.) attirent constamment l’attention du spectateur.

Parmi les nombreuses manifestations de ce métadiscours qui divulguent l’existence d’un dispositif tout en l’intégrant au récit, il en est une qui déploie, plus finement que tout autre, ce mécanisme de la vision dédoublée. Dans l’épisode *A, B & C*, le N°6, soumis aux effets d’une drogue, est plongé dans une succession de rêves contrôlée par la technologie des représentants du pouvoir du Village. Ce “subterfuge scénaristique” nous offre l’occasion d’observer le schéma de la juxtaposition et de l’enchevêtrement d’images et d’écrans, procédé typique de la série. Au plan sur le prisonnier maintenu artificiellement endormi succède un premier écran, lieu d’une autre mise en scène, celle des sensations oniriques du héros (qui ne manquera pas, à cette occasion, d’interpeller, à l’aide d’un regard à la caméra, tout personnage de la fiction comme tout spectateur), à laquelle se superpose la présence des protagonistes-voyeurs de l’histoire (le N°2 et ses sbires). La totalité de l’ensemble du dispositif s’incruste dans un dernier cadre, celui du téléviseur, devant lequel s’établit, en dernier ressort, le regard du spectateur.

Nous pourrions suggérer l’avènement d’une structure à trois temps. De l’écran initial (du film dans le film) à la vision finale du destinataire s’enchaînent trois moments “filmiques”. Aux rêves du héros (le premier film) répond la réalisation d’une première séquence (temps 1) qui sera projetée durant la prise de vue du film (l’épisode en question : le second film) (temps 2), cet ensemble étant perçu ultérieurement, au moment de la diffusion, par le spectateur (temps 3). Ainsi, au départ du film “rêvé” par le personnage (le N°6) ou de l’écran observé par le N°2, le cinéma dans le cinéma joue sur un effet de miroirs. Bien que promise, en dernière analyse, à une implication accrue de l’identification spectatorielle, la séquence gigogne suscite au préalable, en une prise de conscience par le récepteur, un premier mouvement de distanciation tout provisoire. Si par sa “mise en abyme”, la série forge ses propres mouvements et se dédouble, c’est bien parce qu’en apparence son premier film se donne tout d’abord à voir à quelqu’un d’autre que nous.

D’aucuns reprocheront l’abus de l’utilisation du montage accéléré, du regard à la caméra et du film dans le film. Ces caractéristiques argumentent cependant en faveur de notre théorie de l’hybridation et conduisent à une manipulation spectatorielle soutenue. En fait, ces dispositifs déployés par *Le Prisonnier* prennent le spectateur en tenaille. Ils ne se contentent pas d’atténuer les carences de la réception télévisuelle, ils exploitent aussi sans relâche une identification amplifiée du récepteur et dénoncent, au moyen de techniques cinématographiques, la télévision (et ses utilisateurs). A ce titre, on peut dire que *Le Prisonnier* appartient à la fois à la télévision, dont il pratique le mode de diffusion, et au cinéma, dont il utilise les techniques.

Contours idéologiques sériels

1. Un message simple et conventionnel

Cherchons maintenant à déceler la possible présence de procédés additionnels destinés à potentialiser le pouvoir du dispositif énonciatif du *Prisonnier*. Nous allons tenter de montrer que la série oppose, par un même message récurrent, la stabilité d'un ordre ancien révolu à l'émergence d'un ordre nouveau en devenir.

La présence de deux systèmes différents, la dénotation et la connotation, autorise au sein de la série un jeu de va et vient entre les informations transmises sur le mode explicite et celles qui appartiennent à la catégorie de l'implicite. Ainsi, par exemple, la présence d'un lieu ordinaire illustrant un espace d'action, comme la plage du Village dans le *Prisonnier*, fait appel au savoir commun du destinataire; elle apporte de prime abord un accent réaliste. Au plan dénotatif correspondent des associations d'idées propres au savoir spectatorial; au signifiant/signifié "plage" s'accordent des codes culturels connus par le récepteur, tels que vacances, soleil, mer, eux-mêmes connotant tous le même signifié, le bonheur.

Puis, par l'apport d'un contexte sériel spécifique (la plage, en tant que dernière limite visible d'une prison, est investie d'un signifié différent, voire symétriquement inversé, c'est-à-dire le malheur, la malchance, l'échec et l'inquiétude), l'œuvre nous introduit au sein d'un mécanisme récurrent propre au *Prisonnier*. La série exploite en effet fréquemment ce jeu de "l'attente déçue" : au sens d'abord escompté succède une acceptation inattendue.

Venons-en à l'examen des altérations des codes conventionnels dans *Le Prisonnier*. Quels types de connotations y décelons-nous? Trois grandes catégories développées par Roger Odin nous intéressent ici directement : ce sont les connotations affectives, stylistiques et énonciatives.

Les connotations affectives assurent à la série son caractère de climat et d'atmosphère dramatiques. Citons, pêle-mêle, quelques exemples parmi d'autres. Dans *Arrival* ainsi que dans le générique des épisodes, rappelons l'ambiance menaçante que prépare la musique saccadée et violente de la bande-son. Rappelons aussi l'inquiétant amoncellement de nuages qui se substitue au ciel serein comme pour ouvrir le générique. Dans *Free for All*, c'est l'utilisation d'un filtre rouge (renforcée par l'usage de la caméra subjective figurant un point de vue toujours "centraliste" du héros) qui annonce la nature angoissante de l'interrogatoire que va prochainement subir le N°6. Dans *The Girl Who Was Death* ou *Living in Harmony*, c'est l'exploitation des très gros plans de visages et d'un objectif grand angle qui amplifie l'impression de malaise et d'étrangeté. Ces procédés attirent avec vigueur l'attention spectatorielle sur un destin à venir qui sera tragique pour les personnages.

Aux connotations affectives viennent s'ajouter les connotations stylistiques. Elles intègrent à la série ce qu'Odin nomme le "style reportage". L'épisode *Free For All* en donne une bonne illustration. Le N°6, "embringué", en période électorale,

Spectacle et spécularité

dans une essoufflante course devant, croit-il, le conduire à la magistrature suprême du Village (le poste de N°2), est l'objet de l'investigation de "reporters". L'image bougée de la "caméra-à-l'épaule" accentue ici une impression de réalité (effets d'instantanéité et d'imperfection) due au manque de stabilité du cadre. Cette mise en scène du dispositif énonciatif marque, au sein de la série, la réalité de l'existence de l'opérateur et donc l'utilisation du code du reportage.

Quant à la dernière catégorie empruntée à Odin en ce qui nous concerne, celle des connotations énonciatives — au niveau purement diégétique et non plus stylistique cette fois, elle apporte des informations sur l'émetteur, le récepteur et le contexte du message. Ainsi, par exemple, l'intonation de la voix des villageois interrogés par le N°6 dans *Checkmate* nous autorise à discriminer les prisonniers des gardiens. A l'arrogance des premiers répond la soumission des seconds. Dans la version originale du *Prisonnier*, nous distinguons très nettement les accents non britanniques de certains des protagonistes. Dans *Living in Harmony*, l'homme qui accueille le N°6 dans le petit village de l'Ouest américain trahit sa nationalité par une intonation mexicaine. De même, Mary Morris, le N°2 de *Dance of the Dead*, s'exprime avec un fort accent local. Enfin, l'épicier d'*Arrival* abandonne l'emploi d'une langue d'Europe de l'Est au profit de l'anglais dès l'entrée du N°6 dans son magasin.

Ces dernières remarques préparent la thèse d'un message moraliste implicite mais traditionnel véhiculé par la série. Nous voyons apparaître l'idée d'une opposition entre la pureté du modèle britannique incarnée par le N°6, la nostalgie d'une société nationale qui se préservait des mélanges ethniques (l'ordre ancien), et l'impureté d'un monde en gestation, l'internationalisation par le mélange des cultures (l'ordre nouveau). A l'ancienne tradition d'un monde occidental stable se superpose l'avènement d'une civilisation planétaire à la fois informe et instable. Le succès de la série s'explique dans ce cas par sa valeur conservatrice et sécurisante.

2. Espace sériel et architecture du décor

La dichotomie entre l'ordre ancien et l'ordre nouveau se retrouve dans d'autres domaines. L'impression d'intemporalité créée par le décor du *Prisonnier*, par exemple, nous paraît relever de la même dichotomie. Effectivement, l'introduction d'un décalage spectatorial contribue à l'effet d'étrangeté et de dépaysement. Cette abolition de toute notion temporelle trouve sa source dans une alternance entre des lieux repérables par le spectateur (ceux qui appartiennent directement à son savoir préalable, c'est-à-dire les espaces immédiats de son expérience et de sa culture) et des lieux confus, représentés par les aspects insolites du Village, le patchwork architectural si caractéristique du *Prisonnier*.

Aux lieux repérables correspondent, par exemple, les activités quotidiennes du N°6. Rassurantes, répétitives, elles se déroulent dans des endroits ordinaires : le N°6 vaque à ses occupations dans sa cuisine, dans son salon, sa salle de bains ou sa chambre. Aux lieux "confus" correspond, par contre, une

Bernard GODEAUX : *Le Prisonnier*

union “contre nature” beaucoup plus complexe. Le film propose en effet d’une part une singulière coexistence au sein d’un réseau d’anachronismes, et, d’autre part, une relation fusionnant archaïsme et futurisme. Ainsi pouvons-nous dégager, tout d’abord, quelques-uns des couples antinomiques présents dans l’architecture du Village. La mosaïque des styles connote des époques différentes (le campanile baroque vs. le dôme classique florentin), des écarts culturels (le parc à la française vs. le bouddha chinois) ou encore des régions dissemblables (l’Europe nordique vs. la péninsule méditerranéenne). En outre, le film comporte également un savant mélange entre les nombreux témoignages nostalgiques de périodes historiques passées et les rôles coercitifs d’une technologie avancée, tels que l’usage de réseaux électroniques de surveillance ultra-perfectionnés (caméras apparentes, statues antiques munies d’un œil électronique), de méthodes techniques modernes de répression tant physique que psychique (l’énigmatique “Rôdeur” ou l’hôpital psychiatrique usant de méthodes behavioristes) ou encore de moyens de communication aux mécanismes invisibles (les téléphones sans fil ou les caméras cachées). Le caractère mélancolique des lignes architecturales épurées sert de cadre à un asservissement de l’individu imposé par la technologie. Nous voyons donc resurgir dans des domaines fort différents le même message implicite : l’effacement de l’ordre ancien, si rassurant, et symbole de vie, au profit de l’apparition d’un ordre nouveau plus que menaçant, symbole de mort. A l’individualisme incarné par la “centralité” insistante du personnage principal de la série, son besoin d’autonomie et d’initiative, s’oppose l’émergence d’une collectivité de villageois effacée et brimée par une société du “consensus”.

Pour en revenir à notre décor sériel, les styles de l’ordre ancien sont contaminés par une culture du “moi” individualiste, celle qu’illustre le N°6, et s’opposent au futurisme technologique glauque de l’ordre nouveau incitant à la fragmentation de ce “moi”, à son annihilation définitive. Les sons intarissables et redondants de la radio du Village (qu’il est impossible d’interrompre), de la télévision du N°6 (qui déverse ses bonnes paroles) ou des haut-parleurs de la communauté (songeons à l’annonce vocale présidant à chaque nouvelle matinée passée au Village : “Encore une belle et merveilleuse journée”) constituent un fond sonore à la limite du supportable.

On le voit, au moyen de l’espace multiforme du décor sériel, le Village évoque plus qu’un lieu d’action fermé réservé aux événements fictionnels; il interprète, aussi et surtout, un “personnage” à la personnalité bifide. Il renferme, par ce dédoublement, la vision, voire la perception de deux réalités, de deux univers contraires : l’ancien, qui jouit des faveurs de l’esthétique d’une époque révolue, représentée par les différents styles architecturaux, et le nouveau, lequel pâtit des menaces de l’inesthétique d’un univers en évolution, représenté par les nouvelles technologies.

3. La “centralité” du personnage principal

Le Prisonnier postule clairement au travers de la “centralité”

Spectacle et spécularité

de son héros, l'abandon du rêve de l'harmonie collective et préconise, en échange, un retour à une relative "autorité" de l'homme.

Tâchons de circonscrire le type de personnalité qui peut amener, tout en préservant une certaine crédibilité face au spectateur, un personnage comme le N°6 à occuper les devants de la scène sérielle. Dans un ouvrage qui s'efforce de rencontrer les conditions pratiques à prendre en considération lors de l'élaboration d'un scénario, Michel Chion relève les niveaux professionnel, personnel et intime du personnage. Dans le cadre de notre série, le niveau professionnel délivre au héros un statut (par rapport au métier qu'il exerce ou qu'il a exercé) relativement flou. Nous découvrons aisément un homme dans la peau d'un agent secret démissionnaire. Du point de vue personnel, dès le premier épisode, *Arrival*, quelques éléments sont distillés, goutte à goutte, à l'attention du spectateur. Une courte biographie, évoquée lors de la première rencontre entre le N°2 et le N°6, nous livre quelques détails comme ceux de la date de naissance du protagoniste ou sa façon de boire le thé (élément typiquement britannique); à cela s'ajoute une succession de photographies présentant quelques vues des moments clés de sa vie d'espion. Dès lors, tout doute quant à la nature de sa profession s'estompe. Le dernier critère, la vie intime du héros, conserve dans l'ensemble ses mystères. S'il n'est pas aisé d'établir une frontière étanche entre les apparences d'ordre personnel ou intime, mentionnons, à cheval entre ces deux catégories, notre connaissance de l'espace privé, l'appartement londonien où vit, en temps normal, notre personnage. Cet aspect ne peut être évacué puisque, nous dit le générique, le Village reproduit cet espace de vie dans le moindre détail. Enfin, le treizième épisode du *Prisonnier*, *Do not Forsake Me, Oh my Darling*, bouleverse les codes sériels établis jusque-là en attribuant, par exemple, une fiancée peu crédible au N°6. La rupture "scénaristique" brouille dès lors l'"aura" préfabriquée de la personnalité du prisonnier. Signalons à ce sujet, que tout comme son prédécesseur à l'écran, le John Drake de *Destination danger*, le N°6 ne bénéficie pas, contrairement à la plupart des héros des autres séries télévisuelles, d'opportunités amoureuses. Notre homme présente donc au spectateur un bagage professionnel et affectif réduit. Cette absence d'éléments constitutifs d'une personnalité, ce passé nébuleux et vague du héros, conforte la "centralité" du personnage et autorise chez le récepteur, une identification élargie. Si par la suite, d'abondantes scènes nous le montrent dans son "intimité", elles nous permettent d'assister aux moments où l'homme éprouve un sentiment de solitude, et contribuent ainsi à renforcer notre impression de partager le point de vue du héros.

Intéressons-nous, à présent, à la consistance psychologique du personnage principal du *Prisonnier*. L'homme se présente naturellement comme un être "hyperactif". Dans *It's your Funeral*, l'ordinateur du Village prédit, à la demande du N°2, les faits et gestes du héros, minute par minute. Aussi découvrons-nous par le menu les nombreuses activités exercées au cours d'une journée par un individu pourtant privé de liberté, et donc, en principe, désœuvré. Sa stabilité, sa fermeté, son arrogance ou

Bernard GODEAUX : *Le Prisonnier*

son courage nous dévoilent un homme peu ordinaire, un être hors du commun en principe assez éloigné de tout type de spectateur, quel qu'il soit. Il ne connaît pas la peur et jouit d'un parfait contrôle de lui-même. D'où une assurance à toute épreuve. Tandis qu'il cherche à modifier le cours des événements, il incarne un rôle de "leader" en influençant les décisions d'esprits plus faibles que le sien. Il n'éprouve guère le besoin de faire appel à l'assistance d'autrui, même quant il s'agit de sortir d'un mauvais pas. De plus, sa personnalité est faite d'un subtil mélange de "sérieux" et de sens de l'honneur; en un mot, le prisonnier est pourvu d'une rare et précieuse force morale.

Cette combinaison de tant de qualités, réunies chez un seul et même individu, comporte aussi le revers de la médaille. Comment, devant une telle avalanche de "vertus", le N°6 peut-il espérer préserver sa crédibilité vis-à-vis du spectateur? Pourquoi ne se métamorphose-t-il pas en une sorte d'être surnaturel? On aura deviné que la réussite des entreprises du prisonnier dans la guerre psychologique sans merci qui l'oppose aux dirigeants du Village — ses succès généralement renouvelés à chaque épisode, ses victoires qui se soldent par le départ et le remplacement des N°2 — ne le libère toutefois pas, de par l'application du principe sériel, du joug qui pèse sur lui. Son emprisonnement constitue en effet un des fondements mêmes du récit, et relativise donc de ce fait toutes ses réussites. Cette technique "scénaristique" permet à la fiction d'échapper au stéréotype d'un héros trop proche de l'image d'un "superman".

Non seulement le N°6 reste-t-il prisonnier, mais il est aussi victime de certaines faiblesses caractérielles. Dans *Free For All*, épuisé par sa campagne électorale, il est emmené, à sa demande, dans un bar clandestin. Une fois arrivé là, il s'adonne sans retenue à la boisson. Même si sa force morale et son stoïcisme sont ceux d'un homme qui, dans les pires circonstances, n'abandonne jamais, il lui arrive néanmoins d'avoir des défaillances momentanées.

Si nous découvrons ici la volonté de préserver la crédibilité du personnage, la série exploite à nouveau, par ces faiblesses mêmes, un processus destiné à favoriser une amplification de l'identification spectatorielle.

4. Une morale implicite de l'histoire

Arrivés à ce stade de l'exposé, il nous reste maintenant à comprendre comment une signification philosophique du *Prisonnier* peut être véhiculée et transmise au spectateur par le biais de notre théorie de l'hybridation.

Nous retiendrons en priorité une mise en garde du destinataire, cette interpellation qui dénonce l'émergence d'une nouvelle organisation morale niant l'existence de toute individualité. Ce monde en devenir ne nous offre que solitude et isolement. Ni famille, ni couple, ni enfant (à l'exception des petits que nous découvrons brièvement à l'issue de l'épisode *The Girl Who Was Death*), cette société future se présente sous une forme aseptisée. Le Village asexué compte, parmi ses vestiges de l'ordre ancien, quelques vieillards qui coulent des jours paisibles dans une maison de retraite où le prisonnier, fidèle sans doute à une

Spectacle et spécularité

collectivité dont il est le produit, se rend à de fréquentes occasions. Mais la morale implicite de l'histoire déplore aussi la perte d'autonomie de la civilisation pure, l'extinction de la tradition britannique, cette peur du déclin qui contamine, tôt ou tard, les empires dont la splendeur s'avère révolue.

Un des meilleurs exemples de détournement de l'ordre ancien au profit de l'ordre nouveau est sans doute la présence dans le Village de bustes antiques, ces statues qui franchissent les âges, ces créatures artificielles chargées de combattre l'entropie. Par l'adjonction d'un œil électronique, le monde en devenir les prive de leur rôle initial et annonce, en ce sens, l'apparition d'autres espèces de créatures, véritables métamorphoses technologiques, fabriquées par l'homme "nouveau". Ces machines, dont la mission consiste cette fois à préserver l'ordre récent, prennent corps sous la forme de la métaphore d'un monde incontrôlable, gouverné par la peur de l'inconnu. Qu'il s'agisse du "Rôdeur" ou du "Général" (l'ordinateur de l'épisode du même nom), tous renvoient au mythe de la machine et aux dangers dont elle menace l'individu. Ces craintes, évoquées par l'étalage de la technologie, s'aggravent par l'annonce de l'arrivée imminente d'une culture uniformisée à l'échelle planétaire.

Une telle argumentation peut sembler banale. Elle indique, en fait, que toutes les notions développées dans *Le Prisonnier*, et qui contribuent à l'aspect conventionnel du message, circulaient au sein de la culture de l'époque au moment même où elles étaient exprimées par l'œuvre. L'explication de cette variété culturelle de la série se trouve dans la coprésence au sein d'une même culture de couches multiples de valeurs : celles des strates anciennes comme celles des strates contemporaines.

conclusion

Nous avons commencé notre examen du *Prisonnier* en postulant une compétence sérielle induite par la présence d'une énonciation particulière, d'un aspect formel peu orthodoxe au sein de la production télévisuelle. Ainsi avons-nous forgé la notion d'une théorie de l'hybridation s'actualisant en une concentration et un emboîtement uniques de figures cinématographiques. Sans nier l'influence des codes du cinéma narratif classique, nous avons relevé, au sein de la série, une utilisation exacerbée de procédés appartenant à l'énonciation énoncée. Cette dernière se manifeste par le biais de trois axes complémentaires du dispositif : le montage accéléré, le regard à la caméra et le film dans le film. Elle démontre la capacité d'une série télévisuelle à renoncer à l'idéologie de la transparence et à pratiquer, au vu et au su du destinataire, sa propre mise en scène.

En brisant, dans un premier temps, l'illusion fictionnelle, la série avoue, au moyen de son énonciation particulière, sa volonté d'obliger le récepteur à réinvestir le film avec une vigueur retrouvée.

Nous avons également pu nous interroger sur le contenu du message principal de la fiction. L'utilisation de la typologie des informations connotatives de Roger Odin, la mise en évidence d'un espace sériel et la découverte de la "centralité" du personnage

Bernard GODEAUX : *Le Prisonnier*

principal de l'oeuvre nous ont donné la possibilité de déduire une morale implicite de l'histoire. Aux côtés d'un dispositif énonciatif élaboré, nous avons conclu à la présence d'une fable au caractère conventionnel. *Le Prisonnier* dénonce l'effacement d'un ordre ancien rassurant, sa pureté, sa validité, au profit de l'émergence d'un ordre nouveau menaçant, de son impureté, de son instabilité.

Notre réflexion montre qu'une signification philosophique, au contenu "habituel", peut être véhiculée, décuplée et transmise au spectateur par la voie de l'originalité de l'aspect formel. Cet étrange entrelacement d'un fond banal et d'une forme singulière donne naissance à une authentique fascination spectatorielle. En ce sens, l'hybridation entraîne un dédoublement de sa charge sémantique. D'un côté, elle déclare ouvertement un jeu dialectique entre le médium télévisuel et ses origines cinématographiques; de l'autre, elle investit une dualité convoquant à la fois une sagesse élémentaire, l'esprit conservateur ancestral du récit dont parle Umberto Eco, et une amplification perceptive générée par son dispositif énonciatif spécifique. Le produit de cette alchimie télévisuelle engendre, au mépris de tout effet de mode, l'explicable survie de la série au fil des décennies.