



**HAL**  
open science

# La pensée des séries télévisées : une lecture perfectionniste de Homeland et du Bureau des légendes

Pauline Blistène

► **To cite this version:**

Pauline Blistène. La pensée des séries télévisées : une lecture perfectionniste de Homeland et du Bureau des légendes. TV/Series, 2021, 10.4000/tvseries.5098 . hal-03754915

**HAL Id: hal-03754915**

**<https://paris1.hal.science/hal-03754915v1>**

Submitted on 20 Aug 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



## TV/Series

19 | 2021

Perfectionnisme et séries télévisées. Hommage à Stanley Cavell (1926-2018)

---

# La pensée des séries télévisées : une lecture perfectionniste de *Homeland* et du *Bureau des légendes*

Pauline Blistène

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/tvseries/5098>

DOI : [10.4000/tvseries.5098](https://doi.org/10.4000/tvseries.5098)

ISSN : 2266-0909

### Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

### Référence électronique

Pauline Blistène, « La pensée des séries télévisées : une lecture perfectionniste de *Homeland* et du *Bureau des légendes* », *TV/Series* [En ligne], 19 | 2021, mis en ligne le 06 mai 2021, consulté le 14 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/5098> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.5098>

---

Ce document a été généré automatiquement le 14 mai 2021.



*TV/Series* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# La pensée des séries télévisées : une lecture perfectionniste de *Homeland* et du *Bureau des légendes*

Pauline Blistène

---

## Introduction

- 1 La spécificité de l'expérience sérielle est souvent mise en avant pour faire état de leur impact sur le téléspectateur et, plus largement, de leur importance dans le paysage médiatique contemporain<sup>1</sup>. Mais l'on peine encore à saisir les contours d'une telle proposition. Repartant de l'œuvre de Stanley Cavell sur le cinéma, et de ses écrits, moins réputés, sur la télévision, cet article entend faire valoir l'importance des séries télévisées pour nos formes de vie<sup>2</sup> démocratiques comme outils d'éducation morale et politique. Le terme éducation doit ici s'entendre au sens perfectionniste : non comme l'inculcation de normes, ni comme l'explicitation des bonnes valeurs à suivre, mais comme permettant une transformation de l'individu et de la société par la création d'une culture partagée et partageable par tous.
- 2 Si une telle proposition paraît séduisante concernant les séries au potentiel pédagogique manifeste<sup>3</sup>, elle semble plus problématique s'agissant des productions qui appartiennent, par exemple, au genre de l'espionnage. En effet, comment raisonnablement penser que de telles séries nous permettent de devenir « meilleur.e.s » alors même qu'elles paraissent encourager violence, immoralité et conservatisme politique ? Une question d'autant plus pressante que les thèmes de l'espionnage et du renseignement sont parmi les plus répandus de la création sérielle contemporaine.
- 3 Prenant appui sur deux productions récentes, l'une américaine (*Homeland*, Showtime, 2011-2019), l'autre française (*Le Bureau des légendes*, Canal+, 2015- en production), cet article traite de la façon dont les bonnes séries d'espionnage interrogent la nature profonde de nos formes de vie démocratiques. Bien plus que de simples

divertissements, elles permettent une éducation d'un genre nouveau, au-delà du simple reflet des problématiques sécuritaires contemporaines. Par le visionnage, le commentaire et le partage de ces séries, le téléspectateur-citoyen se saisit d'une part cachée et non moins problématique du politique, et généralement absente de la conversation démocratique.

## 1. Cavell ou le cinéma comme philosophie

- 4 De ses premiers écrits théoriques sur l'ontologie du cinéma<sup>4</sup> à ceux, plus tardifs, sur les genres<sup>5</sup> et la morale<sup>6</sup> cinématographiques, l'œuvre de Stanley Cavell constitue l'une des plus inventives de la théorie du cinéma contemporaine. Pour Cavell, le cinéma, et plus particulièrement les films « populaires » (en apparence non-sérieux), explorent de façon aussi efficace que la philosophie les questions de langage et d'expérience ordinaires. Cavell voit dans le cinéma un prolongement de « l'éducation des adultes », formule qu'il emploie pour qualifier le travail philosophique. Le renversement épistémologique proposé par Cavell, qui place le cinéma à égalité avec la philosophie<sup>7</sup>, geste scandaleux et qui deviendra sa signature théorique, trouve son point d'origine dans deux principes formels du médium, véritables fils rouges de sa pensée : le « réalisme » ontologique de l'image cinématographique et l'invention du cinéma parlant.
- 5 Dans *La projection du monde*, le philosophe interroge la spécificité du médium, ce qu'il appelle le « mystère » du cinéma, à partir d'un réexamen de ses propriétés formelles. Pour Cavell, le cinéma dépend avant tout d'une donnée physique : l'impression sur la pellicule de ce qui est placé devant la caméra. Il explique ainsi que « la base du moyen d'expression du cinéma est photographique, et qu'une photographie est photographie de la réalité ou de la nature<sup>8</sup>. » Ce réalisme « radical<sup>9</sup> » renoue explicitement avec l'héritage d'Erwyn Panofsky et d'André Bazin : dès les premières pages, Cavell cite le célèbre mot de Panofsky pour qui « le médium [cinématographique] dépend de la réalité physique en tant que telle<sup>10</sup> ». Un questionnement qui structure la totalité de *La projection du monde*, qui se donne pour question le problème : « Qu'arrive-t-il à la réalité quand elle est projetée et passée sur un écran<sup>11</sup> ? ».
- 6 Deuxième propriété du médium déterminante pour Cavell : l'invention du cinéma parlant. Art du langage ordinaire, mais surtout art de l'art de la conversation<sup>12</sup> : mieux que toute autre forme d'expression artistique, le cinéma exprime un certain rapport à la conversation quotidienne, aux mots ordinaires, un ordinaire que nous avons perdu et qui se manifeste dans notre incapacité à décrire notre expérience avec les mots justes. Le cinéma est donc l'art par excellence des pratiques langagières, de la possible mimésis des mots ordinaires, du dire et du vouloir dire, questions auxquelles Cavell a consacré ses premiers travaux<sup>13</sup>.
- 7 La proposition cavellienne, en rupture avec l'approche cognitiviste dominante outre-Atlantique<sup>14</sup>, s'inspire d'un double héritage. D'une part, un engagement constant avec la philosophie du langage ordinaire de Ludwig Wittgenstein et de John L. Austin. Comme l'a souligné Sandra Laugier<sup>15</sup>, la démarche de Cavell serait plus à rapprocher de la notion de « jeu de langage » du second Wittgenstein, s'éloignant ainsi des interprétations que le positivisme logique en a fait : le cinéma et la philosophie sont deux entités distinctes, et entretiennent chacune une relation particulière avec la vérité. Second élément déterminant de l'approche cavellienne : la redécouverte de la

pensée de Ralph Waldo Emerson et de Henry David Thoreau. Longtemps délaissés, ils offrent selon Cavell la formulation la plus complète du perfectionnisme moral, éthique hétérodoxe qui vise non l'inculcation de normes, mais la transformation de soi en vue de devenir meilleur. Parce qu'il compose la texture de notre vie ordinaire, parce qu'il nous relie à cet ordinaire que nous avons perdu, Cavell considère le cinéma *comme* perfectionniste, c'est-à-dire qu'il permet une transformation de l'individu et par extension, de la société.

- 8 Ainsi, la rupture opérée par Cavell vient de la manière dont il envisage le cinéma : non comme réceptacle, illustration ou support de la spéculation philosophique, mais bien comme philosophie *en tant que telle*. Pour Cavell, les films sont des œuvres de pensée à part entière, intelligentes et intelligibles - il parle d'ailleurs de « la pensée des films » (*the thought of movies*)<sup>16</sup>. Dans l'introduction d'*À la recherche du bonheur*, Cavell résume la tâche du philosophe s'intéressant au cinéma de la façon suivante : « Ce qu'il nous faut percevoir c'est l'intelligence *déjà* appliquée par un film à sa réalisation<sup>17</sup> », avant d'ajouter : « Le cinéma existait, pourrais-je dire, dans un état philosophique : le cinéma est par nature réflexif, il se prend lui-même pour un élément inévitable de son désir de spéculation<sup>18</sup>. » Dès lors, le philosophe ne doit pas proposer une simple interprétation ou herméneutique du film (au sens de révélation d'un sens caché relativement hermétique et/ou inaccessible à tous), le philosophe se doit de *lire* un film aussi sérieusement qu'il lirait l'œuvre de Platon ou de Nietzsche : Cavell parle de « lire un film » (*a reading of a film*).
- 9 La proposition cavellienne est d'autant plus novatrice qu'elle concerne, nous l'avons dit, le cinéma « populaire » : ce sont bien les films sans prétention apparente, esthétique, formelle ou narrative, et donc conçus dans l'intention de divertir les foules, qui intéressent Cavell. Cet intérêt pour ce qui émane du peuple, le bas, le commun, lui vient en premier lieu de la lecture de Ralph W. Emerson, dont il rappelle les mots en introduction d'*À la recherche du bonheur* :
- Je ne demande pas le grand, le lointain, le romanesque ; ni ce qui se fait en Italie ou en Arabie ; ni ce qu'est l'art grec, ni la poésie des ménestrels provençaux ; j'embrasse le commun, j'explore le familier, le bas et suis assis à leurs pieds<sup>19</sup>.
- 10 Art du commun mais aussi art proprement américain : tel est le cinéma de l'âge d'or hollywoodien pour Cavell. Il paraît alors tout naturel que les films populaires de genre (comédies, mélodrames) tiennent une place si importante dans son projet de refondation de la philosophie sur des bases américaines<sup>20</sup>. Dans cette reconsidération de la culture dite « populaire », la lecture de Robert Warshow, critique et intellectuel new yorkais, auteur du très influent *The Immediate Experience* dont Cavell signe la postface à la seconde édition, a aussi beaucoup compté<sup>21</sup>. Avec le cinéma, c'est bien l'idée d'un art s'adressant au peuple tout entier qui séduit Cavell. S'appuyant de nouveau sur Panofsky, Cavell explique que le cinéma est probablement l'art le moins élitiste de tous : tout le monde s'intéresse au cinéma, les riches comme les pauvres (*the rich and the poor*), tout le monde se réjouit de la sortie d'un nouveau film. En effet, quoi de plus égalitaire – socialement et politiquement – que l'expérience d'aller au cinéma ? Car le cinéma est avant tout une pratique - le fait d'aller voir un film en salle (Cavell parle de *moviegoing*) - et c'est cette même pratique qui intéresse le philosophe autant que le film lui-même.
- 11 De surcroît, l'épistémologie inversée de Cavell ne représente pas simplement une nouvelle manière de penser l'articulation entre cinéma et philosophie : elle nous incite

à repenser notre relation au médium lui-même. Les bons films ne constituent pas des éléments exogènes à notre expérience : ils en sont, au contraire, pleinement constitutifs. Ainsi, c'est bien dans l'intrication des films avec nos formes de vie, dans le sentiment de proximité, voire d'intimité, qu'ils génèrent, que l'efficace morale du cinéma prend sa source. Cavell explique entretenir une relation de « compagnonnage » avec les films qu'il aime, y être attachés comme de vieux amis. Souvenirs de vie et souvenirs de films sont d'ailleurs souvent entremêlés, au point qu'il lui semble parfois difficile de les départager. Non parce que le philosophe défend une indistinction entre réel et fictionnel, qui le rapprocherait de la mouvance panfictionnaliste, mais parce que les films ont proprement compté dans sa vie. Car penser à ces films c'est aussi penser aux moments qu'il a passé avec eux :

S'intéresser à un objet c'est s'intéresser à l'expérience que l'on a de cet objet ; si bien qu'examiner et défendre l'intérêt que je porte à ces films, c'est examiner et défendre l'intérêt que je porte à ma propre expérience, aux moments et au passage de ma vie que j'ai partagés avec eux<sup>22</sup>.

- 12 L'importance morale du cinéma vient ensuite des similarités entre l'expérience du cinéma et notre expérience ordinaire : pour Cavell, un mouvement analogue d'évanescence et de rémanence définit les deux types d'expérience, observation qui permet au philosophe de défendre les dimensions pédagogiques et éducatives du cinéma. En nous confrontant à des projections successives du monde, dont nous sommes par définition absents, par le sentiment de proximité que le cinéma parlant génère, les (bons) films possèdent une vertu notable : celle de déjouer notre scepticisme<sup>23</sup> vis-à-vis d'une expérience qui nous échappe. Par nos choix (comédies romantiques, drames, science-fiction, etc.), par les genres qui nous appellent, ces films nous montrent ce qui importe (*what matters to us*) et deviennent constitutifs de notre propre expérience.
- 13 La démarche cavellienne s'oppose aux approches cognitivistes dominantes outre-Atlantique et outre-Manche, dont l'un des représentants éminents, Noël Carroll, voit dans le soi-disant réalisme du cinéma le principal obstacle à la compréhension du médium ; un constat partagé par Greg Currie<sup>24</sup> qui s'approprie les outils des neurosciences afin de proposer une théorie de la représentation cinématographique. En outre, Cavell s'éloigne, à dessein du second paradigme dominant, qui s'impose en France à la suite des travaux de Christian Metz<sup>25</sup> dans les années 1970, et qui considère le film comme un langage (visuel, artistique) relativement hermétique et dont la signification reste à découvrir. Pour Cavell, les films constituent des pratiques narratives *de l'ordinaire*, qui se distinguent des autres formes d'art par l'assemblage d'images, de son, du scénario, du travail de production, du jeu d'acteurs. Les films ne sont pas des représentations (une notion que le philosophe évite à dessein), mais ils permettent de *faire l'expérience* du réel. Comme l'écrit Sandra Laugier au sujet du réalisme « ordinaire » de Cavell :
- Le réalisme du cinéma n'est pas dans sa représentation d'une réalité mais dans le fait qu'il fait partie de nos vies ordinaires dans la réalité de l'expérience cinématographique, son intégration dans nos vies<sup>26</sup>.
- 14 Cavell opère donc une refonte du réalisme pour et par le cinéma, qui place la notion d'expérience (par le langage notamment) en son cœur.

## 2. L'expérience des séries télévisées

- 15 La transposition de la théorie cavellienne du cinéma aux séries télévisées appelle quelques précisions quant à la spécificité de l'expérience qu'elles proposent et à l'impact du format sériel sur cette dernière. Tout d'abord, que faut-il entendre par « séries télévisées contemporaines » ? Il ne s'agit ni des séries dites « bouclées<sup>27</sup> », où chaque épisode est construit sur un principe d'unité narrative et des personnages récurrents, ni des grands « sitcoms », séries humoristiques reposant souvent sur une unité de lieu<sup>28</sup>, et qui ont grandement contribué à l'histoire de la télévision. Les séries auxquelles nous faisons référence ont toutes concouru au dernier « âge d'or de la télévision » (*Golden Age of Television*)<sup>29</sup>, en raison de leur grande maturité artistique qui rappelle, pour reprendre les mots de Cavell à propos du cinéma, celle « des grands romans ou films<sup>30</sup> » : *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), *The Wire* (HBO, 2002-2008), *Breaking Bad* (2008-2013) ou *Mad Men* (AMC, 2007-2015) en sont les exemples américains les plus célèbres. Alors que la France peine toujours à rivaliser avec l'offre outre-Atlantique, la qualité du *Bureau des légendes* (Canal +, 2015-en production) ou de *Baron Noir* (Canal +, 2016-en production), adossée à un succès critique et populaire, mérite d'être soulignée.
- 16 Au tournant des années 1990-2000, le bouleversement des modalités de production et de diffusion, associé à une véritable inventivité des créateurs, a entraîné un changement qualitatif inédit aux États-Unis, puis en Europe. En rendre compte de façon exhaustive dépasserait largement les limites de notre propos. Rappelons toutefois quelques éléments structurants : l'importance croissante des chaînes câblées (HBO, Showtime, FX, Hulu, Canal+), et l'arrivée plus récente, des plates-formes en ligne (Netflix, AmazonPrime) ; la diversification des modalités de distribution (abonnement, téléchargement légal ou illégal, visionnage en ligne – le streaming) et de diffusion (un épisode après l'autre, induisant une période de privation d'une semaine, voire de quelques mois entre deux diffusions, ou mise en ligne d'une saison entière, une pratique commerciale qui a largement contribué au succès de la plate-forme Netflix) ; des modes de consommation très divers (du rendez-vous hebdomadaire à l'immersion en continu avec la pratique du *binge-watching*<sup>31</sup>). Enfin, la progressive et encore toute relative émancipation<sup>32</sup> des programmes vis-à-vis du médium télévisuel, dont rend très bien compte le langage ordinaire : le simple terme de « séries » y remplace de plus en plus l'allocution « séries télévisées ».
- 17 Défendre la spécificité des séries télévisées contemporaines et de l'expérience qu'elles proposent appelle, tout d'abord, une attention particulière à la question du format sériel : qu'est-ce qu'une « série télévisée » sinon une succession d'occurrences, à la fois semblables et dissemblables, liées par une certaine unité narrative, formelle ou de personnages ? Parmi les quelques écrits qu'il consacre à la télévision, Cavell nous invite déjà à porter notre attention sur les questions de forme s'agissant des objets télévisuels. Dans un article intitulé « The Fact of Television » et paru dans la revue *Daedalus* en 1982 (soit un an après la première parution d'*À la recherche du bonheur*), le philosophe interroge la spécificité de la télévision, par comparaison, ou par extension, pourrions-nous dire, du *fait* cinématographique. Si Cavell exprime clairement son désaccord avec l'opinion commune qui fait de la télévision une simple machine à influencer, le philosophe demeure toutefois assez mal disposé à son égard : une certaine infériorité du médium télévisuel se dégage de son analyse au regard de l'expérience offerte par le cinéma. Alors que le petit écran obéit à une logique de cycle,

sorte d'éternelle répétition du semblable, les (bons) films recèlent un potentiel spéculatif à l'égal des grands textes philosophiques<sup>33</sup>.

- 18 Puisqu'elle détermine l'expérience de la télévision, la sérialisation (*serialization*), que l'on peut définir comme l'exemplification d'un format donné au sein de chaque occurrence ou unité, constitue l'intérêt – esthétique, formel – principal du médium télévisuel. Le flux continu de programmes (jeux télévisés, bulletins d'information ou météo, films, séries, publicités etc.), tous distincts les uns des autres, et la possibilité de passer d'un format à un autre (*switching*) ne représente pas, cependant, un horizon prometteur : pour Cavell, la diffusion continue affecte chaque unité la rendant comme pauvre (*uneventful*) et non-dialectique (*undialectical*)<sup>34</sup>. Seconde critique que le philosophe adresse au médium télévisuel : la sérialisation induit une temporalité particulière, qu'il qualifie de discontinue et d'anormale. Cavell donne l'exemple des *soap operas* des années 1980 où certains personnages, comme figés dans le temps, ne semblent jamais vieillir à l'écran.
- 19 À l'évidence, les séries télévisées contemporaines auxquelles nous faisons référence paraissent assez éloignées de la télévision décrite par Cavell : leur grande maturité artistique les rapprocherait plus du cinéma classique hollywoodien, en dépit des différences formelles incontestables entre productions cinématographiques et télévisuelles. Mais en replaçant la question du format au cœur de l'expérience télévisuelle, la notion de « sérialisation » demeure fort utile à l'analyse. Car le format est une donnée essentielle de la possible comparaison, voire de l'éventuel rapprochement, entre expériences cinématographique et sérielle.
- 20 En premier lieu, rappelons que Cavell qualifie son rapport aux films de « compagnonnage ». Les films nous accompagnent tout au long de notre existence souvent sous forme de bribes ou de souvenirs parfois inexacts. Un constat analogue peut être fait à propos des séries télévisées en tenant compte de leur spécificité formelle. Si la narration sérialisée implique une présence discontinue de ces fictions dans notre quotidien, les séries occupent une place tout à fait remarquable dans nos vies. Celles-ci nous accompagnent, en effet, pendant de longues années, à mesure que leurs trames narratives se déploient et évoluent. Et contrairement à ce que Cavell décrit au sujet des *soap operas* des années 1980, le fait de voir vieillir des personnages à l'écran constitue une composante essentielle de la trame narrative des séries contemporaines : dans *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019), les spectateurs voient Arya Stark (Maisie Williams) devenir adulte pendant les huit saisons qui composent l'histoire. Cette normalisation de la temporalité, le fait de voir les personnages changer, explique sans doute en partie l'attachement du spectateur pour ces entités fictives<sup>35</sup>. La mort du personnage de Peter Quinn (Rupert Friend) dans la saison 6 de *Homeland* est ainsi vécue comme une véritable injustice par les spectateurs. Un attachement qui ne concerne pas seulement les personnages : l'univers sériel dans son ensemble peut aussi devenir l'objet d'affection du spectateur. L'intensité des émotions ressenties à l'arrêt de certaines séries (sentiments de perte, de désorientation, voire de deuil) rappelle « la force des liens faibles<sup>36</sup> » qui peuvent unir les séries à leurs publics.
- 21 Les similarités entre l'expérience cinématographique telle que décrite par Cavell et l'expérience des séries télévisées contemporaines apparaissent d'autant plus si l'on considère la manière dont cinéma et séries procèdent tous deux d'une ré-articulation du privé et du public. Dans *La projection du monde*, Cavell souligne l'intrication de l'intime et du notoire dans la pratique du cinéma : « On apportait avec soi à l'intérieur



de la salle ses fantasmes, ses camarades et son anonymat, et on repartait avec, sans qu'il ne leur soit rien arrivé<sup>37</sup>. » Un constat repris à sa manière par Emmanuel Bourdieu qui décrit le cinéma comme « la chose la plus commune et la plus ordinaire de toutes, la plus partagée, la plus intriquée dans nos vies quotidiennes<sup>38</sup> ». Ce dépassement des binarismes privé/public, de l'intime et du notoire, résonne aussi avec l'expérience des séries télévisées contemporaines. En effet, celles-ci occupent simultanément espace privé (la maison, la chambre, le lit) et espace public (le métro, le train, le bureau, les terrasses de café, la rue). Les séries font aussi des apparitions remarquées dans la conversation démocratique. Aux États-Unis, la série *24h Chrono* (Fox, 2001-2014) est citée en exemple à de nombreuses reprises par des hommes politiques, journalistes ou juges de la Cour suprême lors des débats houleux sur les dérives du contre-terrorisme américain. À ce constat s'ajoute celui d'une ré-articulation de l'individuel et du collectif : les séries sont abondamment relayées, commentées, partagées, discutées. Elles composent le « matériau des conversations ordinaires<sup>39</sup> » et façonnent un langage commun qui nous permet de mieux approcher le monde, de mieux nous l'approprier, individuellement et collectivement : c'est en cela qu'il faut entendre leur caractère « démocratique ».

- 22 Ainsi, comme Cavell l'explique déjà au sujet du cinéma, les bonnes séries télévisées contemporaines peuvent être qualifiées de « réalistes », non parce qu'elles ressemblent ou correspondent de façon plus ou moins juste à un réel existant par ailleurs, ou parce qu'elles produisent des *sense-data* identiques à la chose qui nous est montrée à l'écran<sup>40</sup>, mais parce qu'elles donnent à voir un monde que nous apprenons à connaître, que nous reconnaissons, et auquel nous nous attachons, sans pour autant le confondre avec le réel. Parce qu'éloignée des considérations habituelles sur l'esthétique, une telle conception du réalisme peut être qualifiée « d'ordinaire », comme l'explique Sandra Laugier au sujet de Cavell<sup>41</sup>. Le réalisme des séries ne procède donc pas seulement de leur nature photographique, donnée physique qu'elles partagent avec le cinéma – l'impression sur la pellicule ou carte mémoire de ce qui se trouve devant la caméra, mais de leur intrication avec nos formes de vie, par les liens, même distants, qui nous unissent à elles. Les (bonnes) séries s'insèrent *naturellement* dans notre quotidien et deviennent constitutives de notre propre expérience, individuelle et collective.
- 23 Un tel constat nous invite à regarder les séries non plus comme des moyens permettant d'accéder au réel mais comme des modes d'expérimentation de ce dernier. En nous mettant en présence d'un monde dont nous sommes par définition « absents », mais qui possède tout du moins, un « air de famille<sup>42</sup> » avec cet ordinaire que nous aurions perdu, les (bonnes) séries télévisées constituent de véritables ressources morales. Le terme « moral » doit ici s'entendre dans son acception perfectionniste, c'est-à-dire au sens de transformation de soi<sup>43</sup>. La nature populaire des séries télévisées – peut-être même plus que le cinéma – fait de cette éducation un enseignement proprement démocratique : regarder une série n'appelle aucune compétence particulière, elle est partagée et partageable par tous.
- 24 Mais une telle éducation n'est possible qu'à deux conditions : il nous faut croire en l'intelligence des (bonnes) séries télévisées et avoir confiance en l'expérience esthétique qu'elles proposent. C'est ce que nous tenterons de mettre en pratique par une lecture de deux séries appartenant au genre de l'espionnage : *Homeland* (Showtime, 2011-2019) et *Le Bureau des légendes* (Canal+, 2015-en production).

### 3. *Homeland* et la vulnérabilité des démocraties

- 25 *Homeland* raconte l'histoire de Carrie Mathison (Claire Danes), une agente de la CIA qui souffre de bipolarité. Une information obtenue d'un prisonnier en Irak fait d'elle la seule capable d'entrevoir la menace représentée par Nicholas Brody (Damian Lewis), marine américain, ancien prisonnier de guerre converti à l'islam pendant sa captivité. Ce dernier aurait été renvoyé aux États-Unis pour tuer le Vice-Président américain, responsable d'une frappe de drone dans laquelle le très jeune fils du chef terroriste Abu Nazir (Navid Negahban) a péri quelques années auparavant. L'intrigue de la série est ensuite structurée par les bouleversements de la scène internationale et par les déplacements de son héroïne (Liban, Iran, Pakistan, Berlin, Russie, États-Unis). Dès lors que sa maladie est découverte par sa hiérarchie en fin de saison 1, Carrie entretient une relation particulière avec la CIA : elle sera réintégrée après un traitement par électrochocs, puis quittera définitivement l'agence. Poursuivie par son passé, elle ne parvient jamais à échapper à son statut d'ancienne espionne et se retrouve toujours un peu malgré elle, au centre des tensions internationales.
- 26 À sa sortie en 2011, *Homeland* a enthousiasmé la critique et le public en raison de la subtilité de sa trame narrative et de la complexité de ses personnages. Le contexte sécuritaire post-11 septembre, caractérisé par la peur du terrorisme djihadiste et les outrances sécuritaires des années Bush<sup>44</sup>, partiellement reconduites sous Obama, explique pour partie ce succès. La série a su rendre la paranoïa qui s'empare des États-Unis au lendemain des attentats, recréant un état de vigilance face à une menace pressentie comme toujours « à-venir<sup>45</sup> ». Épisode après épisode, l'anxiété et la psychose qui se dégagent du générique (changé pour la saison 4) sont renforcées par la supplication de Carrie, qui nous met en garde contre une possible réplique du 11 septembre :
- CARRIE MATHISON. I missed something once before. I won't... I can't let that happen again!
- SAUL BERENSON. It was ten years ago. Everyone missed something that day.
- CARRIE MATHISON. Well, everyone's not me. [générique S01-S03]
- 27 Cet échange entre Carrie et son mentor à la CIA, Saul Berenson (Mandy Patinkin), est l'occasion d'examiner la responsabilité du 11 septembre, une question qui fut au cœur de la commission nationale d'enquête sur les attentats<sup>46</sup>. Dans quelle mesure la CIA doit-elle endosser la pleine responsabilité des attaques terroristes les plus traumatisantes de l'histoire des États-Unis ? S'agit-il d'une erreur individuelle ou bien collective<sup>47</sup>?
- 28 La vulnérabilité de Carrie peut être vue comme l'expression de notre vulnérabilité individuelle et collective face aux événements traumatiques (en l'occurrence le 11 septembre et la lutte globale contre le terrorisme), comme l'énonciation de la fragilité de nos formes de vie biologiques, sociales - et politiques - lorsque survient la catastrophe, cette rupture de l'ordinaire si destructrice. Si le spectateur vérifie progressivement l'intuition de Carrie au sujet de Brody (héros de guerre, père de famille, candidat au Congrès et potentiel terroriste), ce dernier se révèle tout aussi fragile que Carrie puisqu'il souffre d'un syndrome de stress post-traumatique. Et c'est précisément parce qu'ils se ressemblent tant que Carrie s'éprend peu à peu de lui. La duplicité, le mensonge, la dissimulation constante : telle est leur nature profonde, elle en tant qu'agente de la CIA et lui comme agent dormant d'Abu Nazir. Une brève

escapade romantique dans une petite maison appartenant à Carrie, au bord d'un lac de Virginie, viendra confirmer cette impression. Malgré ce retour à la nature, symbole d'une authenticité retrouvée dans le cinéma classique américain (Cavell note fort justement l'importance du Connecticut, ce « monde vert », dans le dénouement de certaines comédies du remariage), Carrie et Brody semblent tout bonnement incapables de mettre un terme à l'incertitude et aux doutes qui entourent leur relation.

- 29 Qui sommes-nous devenus dans notre ferveur sécuritaire et comment continuer à croire en nous-mêmes quand notre projet politique semble le plus menacé, c'est-à-dire quand nous le mettons nous-mêmes en danger ? Ces questions, qui résonnent aussi tragiquement avec le contexte européen, structurent l'ensemble de la série *Homeland*. Bien qu'omniprésente, la menace qui guette n'est pas toujours celle du terrorisme djihadiste : ingérences étrangères, *fake news*, groupes armés et milices, tentative de coup d'État... In fine, ce qui semble le plus menacer la démocratie, c'est bien la surenchère sécuritaire, et plus largement le risque de dégénérescence de l'ordre constitutionnel américain pour répondre à toutes ces menaces. Dans la saison 1, cette décadence politique et morale est signifiée par deux éléments : l'intrusion de Carrie dans la vie privée de Brody, malgré l'interdiction de son supérieur, au moyen de micros et de caméras disposés illégalement à son domicile ; de l'autre, le projet terroriste de Brody, motivé par la volonté d'exposer au monde la conduite immorale de son pays, responsable de la mort de 82 enfants dans une frappe de drone, comprenant celui d'Abu Nasir (rappelons que Brody avait développé une relation très particulière avec cet enfant pendant sa captivité qui dura huit ans). Dans les saisons 6 et 7, la tentative d'assassinat de la Présidente récemment élue Elizabeth Keane (Elizabeth Marvel) par des soldats américains provoque, une nouvelle fois, la dégénérescence de l'ordre républicain : une répression sécuritaire sans précédent et l'arrestation de toute personne perçue comme une menace par la nouvelle occupante du bureau ovale.

#### 4. Le Bureau des Légendes et l'ordinaire du renseignement

- 30 *Le Bureau des légendes (LBDL)* se veut une immersion « réaliste<sup>48</sup> » dans un service très particulier de la « Boîte<sup>49</sup> » : celui des clandestins de la Direction Générale de la Sécurité Extérieure (DGSE). Logée dans un grenier mansardé du boulevard Mortier, cette toute petite structure très autonome bénéficie de son propre ascenseur. L'atmosphère y est calme – même dans les moments de crise, la vingtaine d'employés s'affaire, de jour comme de nuit, sous la direction d'un homme, Henri Duflot (Jean-Pierre Darroussin), puis d'une femme Marie-Jeanne Duthilleul (Florence-Loiret Caille). Le BDL vit au rythme de l'état du monde, son quotidien est ponctué par les retours et départs de clandestins, ainsi que les nombreuses crises auxquelles le Bureau doit faire face, crises en Algérie, Iran, Syrie ou Russie, mais aussi à Paris. Les séquences dans le monde, plus nombreuses à partir de la saison 2, constituent autant de rappel des risques inhérents au métier : en tant que soldat de la guerre secrète que se livrent les États, la mort guette toujours l'espion. Et si les clandestins sont les premiers exposés au danger en raison de leur existence clandestine, personne n'est épargné, pas même les « veilleurs<sup>50</sup> » ou les analystes du BDL.
- 31 *LBDL* s'illustre d'abord par l'austérité du monde qui nous est montré. L'apparente normalité de cet univers bureaucratique, dont le quotidien est rythmé par les déjeuners

à la cantine, les pauses café, les histoires d'amour entre collègues, les anniversaires ou les pots de départ à la retraite, est redoublée par la typologie on ne peut plus ordinaire des personnages principaux. Ni physique avantageux, ni accessoire ou voiture ostentatoire : le nouvel espion français est avant tout un fonctionnaire, en apparence inoffensif, qui passe inaperçu dans son costume de confection.

32 Mais les aptitudes exceptionnelles de certains clandestins, que l'on devine à mesure que la trame narrative se déploie, semblent plus les rapprocher du surdoué ou du super-héros que du citoyen lambda : tous portent des noms de code extravagants (inspirés des insultes du Capitaine Haddock), tous ont suivi un entraînement rigoureux et mènent une double, voire triple vie. Au BDL, l'ordinaire avance masqué, sous les banals habits d'employés de bureau. Dans la saison 1, Guillaume Debailly/Paul Lefebvre/Malotru (Mathieu Kassovitz) explique en ces termes les efforts qu'il a dû fournir avant d'être envoyé en Syrie sous légende : « J'ai dû passer l'agrég de français pour être sûr d'être pris au lycée français de Damas, et j'ai dû apprendre l'arabe en un an. » [S01E06] En plus d'apprendre parfaitement le Persan en un temps record, la jeune recrue du Service, Marina Loiseau/Phénomène (Sarah Giraudeau) qui est destinée à une longue mission en Iran (saisons 1 et 2) doit se faire *réellement* embaucher à l'Institut de Physique du Globe pour se faire repérer par un célèbre sismologue iranien pouvant l'associer à un projet de recherche sur le nucléaire.

33 Cette extraordinaire des personnages s'accompagne d'une extrême particularité du milieu qui nous est progressivement dévoilé. Une série de procédés scénaristiques et de dialogues très appuyés, familiarise graduellement le spectateur à l'étrangeté du monde du renseignement. Noms de code, direction des opérations et missions clandestines font irruption au détour d'un banal déjeuner entre collègues. L'arrivée d'un nouveau personnage, la Docteure Balmès, psychologue engagée par le Service afin de s'occuper des clandestins à leur retour de mission, est l'occasion d'une longue séquence pédagogique sur les us et coutumes imposés par le « secret défense » :

RIM. Tous les soirs vous devez détruire vos documents dans la « choucrouteuse ». Ou alors vous les rangez dans cette armoire fermée par une clé et protégée par un code. Rien ne doit traîner sur votre bureau, ni dans la poubelle. Les services de maintenance n'ont pas le droit d'entrer. C'est pareil pour le ménage, donc c'est vous qui nettoyez votre bureau. Tous les numéros sont là, portes, armoires, téléphones.

DOCTEURE BALMÈS. D'accord.

RIM. Ah, une dernière chose. Vous ne dites rien à personne. Personne n'a à vous interroger. Si quelqu'un vous pose une question, c'est qu'il ne sait pas ce que vous savez, et s'il ne sait pas c'est qu'il n'a pas le droit d'en connaître. C'est comme ça qu'on dit, « le droit d'en connaître », ou non.

DOCTEURE BALMÈS. Comme le secret professionnel.

RIM. Non, comme le secret-défense. [S01E02]

34 Le secret et la méfiance, qui organisent le quotidien des officiers de renseignement, façonnent un certain rapport au langage et au savoir, parcellaire et énigmatique, et qui dénote pour reprendre les termes du créateur de la série, une certaine « maîtrise de l'implicite<sup>51</sup> ». L'espion est celui qui sait interpréter les non-dits, il navigue dans un univers de signes en apparence anodin, mais qui revêt une signification particulière du point de vue du monde clandestin, défini par des codes, faux-semblants, mensonges et fictions. L'espion est celui qui dévoile une signification cachée, un excès de sens, il est l'homme du doute permanent quant à la « réalité de la réalité<sup>52</sup> ».

## Conclusion

- 35 L'intérêt pédagogique des séries d'espionnage est triple<sup>53</sup>. Tout d'abord, elles rendent *visible* l'un des domaines les plus secrets du politique et structurent pour partie la conversation démocratique sur les activités secrètes de l'État. L'épistémologie clandestine, caractérisée par une formidable asymétrie informationnelle - les « secrets » excédant toujours l'information disponible - confère un pouvoir particulier à la fiction sérielle : en diffusant des référents fictionnels qui tiennent lieu de quasi-savoir pour tout individu exclu du monde du secret, celle-ci compense la pénurie d'informations sur les activités clandestines de l'État. L'attachement aux séries, du fait, nous l'avons vu, de leur présence continue dans nos vies, ajoutée à l'absence d'informations disponibles, constituent autant d'éléments déterminants qui permettent de comprendre la manière dont le spectateur est enclin à *croire* ce qu'il voit à l'écran (*en dépit* ou *du fait*, devrions-nous dire de son statut fictionnel).
- 36 Ensuite, les séries comme *Homeland* ou *LBDL* sont l'occasion d'une réflexion extrêmement féconde sur la nature des régimes démocratiques. Elles dépeignent des héros ambivalents, dont la moralité équivoque fait écho aux fondements de nos communautés politiques : le fait que les démocraties puissent déroger par endroit au principe de transparence et au cadre légal qu'elles se sont elles-mêmes fixées afin de garantir leur propre sécurité. En nous renvoyant sans cesse l'image d'une potentielle détérioration de l'ordre démocratique, du fait par exemple des excès du contre-terrorisme, les séries sur le renseignement sont autant d'outils qui nous permettent de redécouvrir le sens de notre projet politique quand il est le plus menacé, c'est-à-dire quand nous le mettons nous-mêmes en danger.
- 37 Enfin, les séries d'espionnage réinterprètent les thèmes de la duplicité et de la paranoïa, sous les traits de personnages ambivalents (les espions), de complots omniprésents, et d'une mécanique narrative spécifique : celle du dévoilement progressif d'un autre réel qui semble, lui, toujours plus réel. Ces séries peuvent être vues comme un scepticisme en action, qui fait écho au scepticisme décrit par Cavell, un sentiment d'inadéquation et d'incertitude qui caractérise notre rapport au monde et dont le cinéma devrait nous guérir. Le doute et l'incertitude qui traversent l'existence de l'espion, les questionnements concernant leur être profond, leurs motivations, le trouble constant provoqué par les changements d'identités, les dilemmes moraux auxquels ces héros de l'ombre sont confrontés : si les séries, et plus particulièrement celles qui nous parlent de renseignement, ont pris le relais du cinéma pour figurer ce scepticisme ordinaire, leur reviennent aussi la charge de nous en défaire.

---

## BIBLIOGRAPHIE

AUSTIN, John Langshaw, *Sense and Sensibilia*, Oxford, Oxford University Press, 1962.

BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012.

- BLISTÈNE, Pauline, « Derrida, le 11 septembre et le 13 novembre », in *L'État et le terrorisme*, éd. François Blanc et Pierre Bourdon, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2018, p. 123-146.
- BLISTÈNE, Pauline, CHOPIN, Olivier, « *Homeland* : l'ennemi, la menace et la guerre à la Terreur », *TV/Series*, n° 9, 2016, <https://journals.openedition.org/tvseries/1315>.
- BLISTÈNE, Pauline, « Le secret comme ordinaire : *Le Bureau des légendes* et la modification du regard », *A contrario*, 2018/1, n° 26, p. 115-133, <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2018-1-page-115.htm>.
- BLISTÈNE, Pauline, « Les séries télévisées, une expérience des "liens faibles" ? », in *Le pouvoir des liens faibles*, éd. Alexandre GEFEN et Sandra LAUGIER, Paris, CNRS éditions, 2020, p. 251-268.
- BOURDIEU, Emmanuel, « Stanley Cavell : pour une esthétique d'un art impur », in *Stanley Cavell, Cinéma et Philosophie*, éd. Sandra LAUGIER et Marc CERISUELO, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 37-57.
- CARROLL, Noël, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York-Londres, Routledge, 1990.
- CARROLL, Noël, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- CARROLL, Noël, *Interpreting the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- CAVELL, Stanley, *La projection du monde. Réflexion sur l'ontologie du cinéma* [1<sup>e</sup> éd. : 1971], trad. franç. par Christian FOURNIER, Paris, Vrin, 2019.
- CAVELL, Stanley, *Must We Mean What We Say?* [1<sup>e</sup> éd. : 1969], Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- CAVELL, Stanley, « La pensée du cinéma » [1<sup>e</sup> éd. : 1983], in *Le cinéma nous rend-il meilleur ?* éd. Élise DOMENACH, trad. franç. par Christian FOURNIER et Élise DOMENACH, Paris, Bayard, 2003, p. 15-59.
- CAVELL, Stanley, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage* [1<sup>e</sup> éd. : 1981], préface de Sandra LAUGIER, trad. franç. par Christian FOURNIER et Sandra LAUGIER, Paris, Vrin, coll. « Philosophie du présent », 2017.
- CAVELL, Stanley, *La protestation des larmes. Le mélodrame de la femme inconnue* [1<sup>e</sup> éd. : 1996], trad. franç. par Pauline SOULAT, Paris, Capricci, 2012.
- CAVELL, Stanley, *Philosophie des salles obscures. Lettres sur un registre de la vie morale* [1<sup>e</sup> éd. : 2004], trad. franç. par Nathalie FERRON, Mathias GIREL et Élise DOMENACH, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque des savoirs », 2011.
- CAVELL, Stanley, « The Fact of Television », *Daedalus*, 1982, vol. 111, n° 4, p. 75-96.
- CERISUELO, Marc, « Stanley Cavell et l'expérience du cinéma », *Revue française d'études américaines*, 2001, vol. 88, n° 2, p. 53-61.
- CURRIE, Greg, *The nature of fiction*, Cambridge UK, Cambridge University Press, 1990.
- CURRIE, Greg, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge UK, Cambridge University Press, 1995.
- DERRIDA, Jacques, « Auto-immunités, suicides réels et symboliques », in J. Derrida et J. Habermas, *Le « concept » du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori* [1<sup>e</sup> éd. : 2003], Paris, Galilée, 2004, p. 133-196.

- DEWERPE, Alain, *Espion. Une anthropologie historique du secret d'État contemporain*, Paris, Gallimard 1994.
- DIAMOND, Cora, *L'esprit réaliste. Wittgenstein, la philosophie et l'esprit* [1<sup>e</sup> éd. : 1995], trad. franç. par Emmanuel HALAIS et Jean-Yves MONDON, Paris, PUF, 2004.
- DOMENACH, Élise, *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Paris, PUF, 2012.
- FERRARESE, Estelle, LAUGIER, Sandra, éd., *Formes de vie*, Paris, CNRS éditions, 2018.
- GRANOVETTER, Mark, « The Strength of Weak Ties », *American Journal of Sociology*, 1973, vol. 78, n° 6, p. 1360-1380.
- LAUGIER, Sandra, éd., *La voix et la vertu. Variétés du perfectionnisme moral*, PUF, 2010.
- LAUGIER, Sandra, « Vertus ordinaires des cultures populaires », *Critique*, n° 776-777, janvier-février 2012, p. 48-61, <https://www.cairn.info/revue-critique-2012-1-page-48.htm>.
- LAUGIER, Sandra, *Recommencer la philosophie. Stanley Cavell et la philosophie en Amérique* [1<sup>e</sup> éd. : 2002], Paris, Vrin, 2014.
- LAUGIER, Sandra, « Le réalisme de ce qui compte », in *Réalismes anciens et nouveaux*, éd. Jocelyn BENOIST, Paris, Vrin, 2018, p. 159-183.
- MARTIN, Brett, *Difficult Men*, New York, Penguin, 2013.
- METZ, Christian, « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communications*, 1964, vol. 4, p. 52-90.
- METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, 1977.
- ROCHANT, Éric, « Éric Rochant. Agent double », propos recueillis par Michel ELTCHANINOFF et Alexandre LACROIX, site de *Philosophie Magazine*, 27 mars 2019, <https://www.philomag.com/lactu/eric-rochant-agent-double-38009>.
- The 9/11 Commission Report*, publié le 22.07.2004, disponible en totalité à l'adresse <https://www.9-11commission.gov/report/911Report.pdf>.
- WARSHOW, Robert, *The Immediate Experience. Movies, Theatre, Comics* [1<sup>e</sup> éd. : 1962], with an epilogue by Stanley CAVELL, Cambridge MA, Harvard University Press, 2002, 2<sup>e</sup> éd.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques* [manuscrit de 1936-1949], avant-propos d'Élisabeth RIGAL, trad. franç. par Françoise DASTUR, Maurice ÉLIE, Jean-Luc GAUTERO, Dominique JANICAUD et Élisabeth RIGAL, Paris, Gallimard, 2004.

## NOTES

1. Certains passages de cet article s'appuient sur de précédents travaux concernant les séries télévisées et la notion de liens faibles (Pauline Blistène, « Les séries télévisées, une expérience des "liens faibles" ? », in *Le pouvoir des liens faibles*, éd. Alexandre Gefen et Sandra Laugier, Paris, CNRS éditions, 2020, p. 251-268), ainsi que la série *Le Bureau des légendes* (Pauline Blistène, « Le secret comme ordinaire : *Le Bureau des légendes* et la modification du regard », *A contrario*, 2018, vol. 26, p. 115-133).
2. La notion de formes de vie est ici employée au double sens de biologique et social. Voir l'ouvrage essentiel : *Formes de vie*, éd. Estelle Ferrarese et Sandra Laugier, Paris, CNRS éditions, 2018.

3. Citons par exemple la série *À la maison blanche* (NBC, 1999-2006) dont la précision des dialogues rappelle l'intention pédagogique de son créateur Aaron Sorkin.
4. Voir Stanley Cavell, *La projection du monde. Réflexion sur l'ontologie du cinéma* [1<sup>e</sup> éd. : 1971], Paris, Vrin, 2019.
5. Voir Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage* [1<sup>e</sup> éd. : 1981], Paris, Vrin, 2017, 2<sup>e</sup> éd., et *La protestation des larmes. Le mélodrame de la femme inconnue* [1<sup>e</sup> éd. : 1996], Paris, Capricci, 2012.
6. Voir Stanley Cavell, *Philosophie des salles obscures. Lettres sur un registre de la vie morale* [1<sup>e</sup> éd. : 2004], 2012.
7. Dans l'introduction d'*À la recherche du bonheur*, Cavell explique : « Je soumetts ces films à la même charge d'interprétation que je pourrais faire supporter à tout texte que j'apprécie autant. », *op. cit.*, p. 45.
8. Cavell, *La projection du monde*, *op. cit.*, p. 47.
9. Nous faisons ici référence à la notion telle qu'elle est employée par Sandra Laugier dans son chapitre « Le réalisme de ce qui compte », in *Réalistes anciens et nouveaux*, éd. Jocelyn Benoist, Paris, Vrin, 2018, p. 159-183.
10. Cavell, *La projection du monde*, *op. cit.*, p. 47.
11. *Ibid.*
12. Cavell souligne l'importance de la conversation dans les comédies du remariage, dont la saveur s'explique aussi par le talent de toute une génération d'actrices (comme Katharine Hepburn), qui ont grandement modernisées l'image de la femme à l'écran.
13. Voir, par exemple, Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?* [1<sup>e</sup> éd. : 1969], Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
14. Nous faisons référence aux travaux du célèbre théoricien du cinéma américain Noël Carroll, auteur de *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, et *Interpreting the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
15. Voir la préface écrite par Sandra Laugier à la seconde édition d'*À la recherche du bonheur*, « Quelque chose qui sort de l'ordinaire », *op. cit.*, p. 5-19.
16. Stanley Cavell, « La pensée du cinéma » [1<sup>e</sup> éd. : 1983], in *Le cinéma nous rend-il meilleur ? textes rassemblés par Élise Domenach*, Paris, Bayard, 2003, p. 15-59.
17. Cavell, *À la recherche du bonheur*, *ibid.*, p. 37.
18. *Ibid.*, p. 42.
19. *Ibid.*, p. 43.
20. Dans son livre *Recommencer la philosophie. Stanley Cavell et la philosophie en Amérique* [1<sup>e</sup> éd. : 2002], Paris, Vrin, 2014, Sandra Laugier explicite en détail le projet cavellien et la place du cinéma dans une telle entreprise. Il ne s'agit en rien troquer la philosophie au profit du cinéma, d'échanger l'un pour l'autre ou de renoncer à l'un ou à l'autre, mais de « montrer l'intimité mutuelle de leur propos, (...) de montrer comment la recommencer autrement » (p. 17), non seulement à l'aide mais surtout par le cinéma.
21. Voir Robert Warshow, *The Immediate Experience. Movies, Theatre, Comics* [1<sup>e</sup> éd. : 1962], with an epilogue by Stanley Cavell, Cambridge MA, Harvard University Press, 2002, 2<sup>e</sup> éd.
22. Cavell, *À la recherche du bonheur*, *op. cit.*, p. 33-34.
23. Élise Domenach a consacré un excellent ouvrage au problème du scepticisme chez Cavell : *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Paris, PUF, 2012.
24. Voir Greg Currie, *The nature of fiction*, Cambridge UK, Cambridge University Press, 1990, et *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge UK, Cambridge University Press, 1995.
25. Signalons ici le célèbre article de Christian Metz « Le cinéma : langage ou langage ? » paru dans *Communications* en 1964 (vol. 4, p. 52-90), ou encore son ouvrage *Langage et cinéma* (Paris, Albatros, 1977).



26. Laugier, « Le réalisme de ce qui compte », *op. cit.*, p.161.
27. Les grandes séries policières sont probablement les meilleurs exemples du format bouclé : *Law & Order*, *Colombo*, la franchise *NCIS* ou *Inspecteur Derrick* pour un exemple européen.
28. L'appartement de *Friends*, la maison du *Prince de Bel Air* ou du *Cosby Show*, le commissariat de *Brooklyn Nine-Nine*, unité de lieu qui n'empêche aucunement les scènes en dehors de ce décor bien identifié par le spectateur, mais qui sont nécessairement très limitées.
29. Il nous faut ici préciser le changement que représentent ces nouvelles séries : il ne s'agit, en aucun cas, de nier l'existence de séries télévisées avant ledit âge d'or, ni même la grande qualité de certaines productions devenues cultes, mais bien de mettre l'accent sur la conjoncture exceptionnelle du tournant des années 1990-2000, entre un renouvellement des modalités de production et de diffusion offertes, notamment, par le bond technologique de ces vingt dernières années. Voir notamment l'excellent ouvrage Brett Martin, *Difficult Men*, New York, Penguin, 2013. Le journaliste américain distingue trois âges d'or pour la télévision : les années 60, les années 80 et le tournant des XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles.
30. Stanley Cavell, « The Fact of Television », *Daedalus*, 1982, vol. 111, n° 4, p. 76.
31. Le *binge-watching* renvoie au visionnage compulsif d'épisodes les uns derrière les autres.
32. Bien que l'écran de télévision tienne toujours une place importante dans les pratiques de consommation, les séries sont de plus en plus regardées sur un ordinateur, une tablette ou un téléphone (certains programmes sont d'ailleurs exclusivement imaginés pour ce format). Les plateformes *Studio+* ou *Blackpills* offrent de nombreux programmes spécialement conçus pour smartphones moyennant un abonnement. Certains sont de véritables succès populaires et critiques, comme la série *Crime Time* produite par *Studio+*, qui obtint un Fipa d'or en 2016.
33. Cavell, « The Fact of Television », *art. cit.* Le philosophe utilise aussi cet article pour tester sa théorie du genre cinématographique qu'il explicite dans *À la recherche du bonheur*. À la proposition structuraliste classique, qui détermine l'appartenance à une catégorie générique par la présence ou l'absence de traits dans une œuvre, Cavell oppose une conception dynamique et biologique du genre, et conçoit ce dernier comme un quasi-organisme en constante mutation. Pour Cavell, une œuvre doit « gagner » son appartenance à une catégorie générique, par un système de loi interne et externe. Il distingue ainsi le « genre-comme-médium » (*genre-as-medium*), qui correspond aux films et aux grands mythes constamment réinterprétés, du « genre-comme-cycle » (*genre-as-cycle*), et qui renvoie à la télévision. Voir aussi Marc Cerisuelo, « Stanley Cavell et l'expérience du cinéma », *Revue française d'études américaines*, 2001, vol. 88, n° 2, p. 53-61.
34. Cavell, « The Fact of Television », *art. cit.*, p. 89.
35. Le fait d'éprouver des émotions pour des entités fictives est un paradoxe étudié de longue date par les philosophes dits cognitivistes et post-cognitivistes, approches dominantes outre-Atlantique et outre-Manche. Voir, entre autres exemples, l'ouvrage de Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York-London, Routledge, 1990.
36. Nous reprenons ici l'expression de Mark Granovetter auteur de l'article « The Strength of Weak Ties », *American Journal of Sociology*, 1973, vol. 78, n° 6, p. 1360-1380.
37. Cavell, *La projection du monde*, *op. cit.*, p. 40.
38. Emmanuel Bourdieu, « Stanley Cavell : pour une esthétique d'un art impur », in *Stanley Cavell, Cinéma et Philosophie*, éd. Marc Cerisuelo et Sandra Laugier, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 37-57.
39. Nous empruntons cette formule à Sandra Laugier : « Vertus ordinaires des cultures populaires », *Critique*, n° 776-777, janvier-février 2012, p. 48-61, <https://www.cairn.info/revue-critique-2012-1-page-48.htm>.
40. Laugier, « Le réalisme de ce qui compte », *op. cit.*, p. 163 ; voir aussi John Langshaw Austin, *Sense and Sensibilia*, Oxford, Oxford University Press, 1962, p. 26.
41. Laugier, *ibid.*, p. 161.

42. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques* [manuscrit de 1936-1949], Paris, Gallimard, 2004, partie I, § 67, p. 64-65.
43. Pour une explicitation des différents sens du perfectionnisme moral, voir l'ouvrage dirigé par Sandra Laugier, *La voix et la vertu. Variétés du perfectionnisme moral*, Paris, PUF, 2010.
44. Nous faisons ici référence aux outrances sécuritaires dans le cadre de la lutte globale contre le terrorisme : Patriot Act, Guantanamo, programme d'enlèvement extralégal de prisonniers, techniques d'interrogatoire dites « renforcées », assassinats ciblés par drone, etc.
45. Voir Jacques Derrida, « Auto-immunités, suicides réels et symboliques », dans Jacques Derrida et Jürgen Habermas, *Le « concept » du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanni Borradori*, Paris, Galilée, 2004, p. 133-196 ; pour une analyse de la temporalité induite par les attentats du 11 septembre, voir Pauline Blistène, « Derrida, le 11 septembre et le 13 novembre », in *L'État et le terrorisme*, éd. François Blanc et Pierre Bourdon, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2018, p. 123-146.
46. *The 9/11 Commission Report*, publié le 22.07.2004, disponible en totalité à <https://www.9-11commission.gov/report/911Report.pdf>.
47. Ces questions ont déjà en partie été explorées par Pauline Blistène et Olivier Chopin dans « *Homeland* : l'ennemi, la menace et la guerre à la Terreur », *TV/Series*, n° 9, 2016, <https://journals.openedition.org/tvseries/1315>.
48. Le mot est ici employé dans son sens ordinaire de ressemblance avec le réel. Pour une discussion du sens philosophique et non-philosophique du terme « réaliste », voir Cora Diamond, *L'esprit réaliste. Wittgenstein, la philosophie et l'esprit* [1<sup>e</sup> éd. : 1995], Paris, PUF, 2004.
49. L'expression la « Boîte » désigne la DGSE, tout comme le « Service ».
50. Un veilleur est le point de contact du clandestin sous légende déployé à l'étranger. Le veilleur est à la fois son officier traitant et son confident. Les échanges entre clandestin et veilleur se font le plus souvent sous l'apparente banalité d'une conversation Skype.
51. L'intérêt qu'Éric Rochant porte à l'univers du renseignement serait lié au rapport particulier que le milieu entretiendrait avec le langage, une question qui fascine le créateur de la série amoureux de la philosophie du langage contemporaine. Voir l'entretien « Éric Rochant. Agent double », propos recueillis par Michel Eltchaninoff et Alexandre Lacroix, site de *Philosophie Magazine*, 27 mars 2019, <https://www.philomag.com/lactu/eric-rochant-agent-double-38009>.
52. Nous reprenons ici la formule de Luc Boltanski qui consacre au genre littéraire de l'espionnage le chapitre IV son ouvrage *Énigmes et complots*, Paris, Gallimard, 2012, p. 176-239. Il en est de même pour Alain Dewerpe dans son ouvrage majeur *Espion. Une anthropologie historique du secret d'État contemporain*, Paris, Gallimard 1994.
53. Voir Pauline Blistène, « Le secret comme ordinaire : *Le Bureau des légendes* et la modification du regard », *A contrario*, 2018/1, n° 26, p. 115-133, <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2018-1-page-115.htm>.

---

## RÉSUMÉS

Partant de l'œuvre de Stanley Cavell, et de ses écrits, moins réputés, sur la télévision, cet article entend faire valoir l'importance des séries télévisées dites d'espionnage pour nos formes de vie démocratiques. Prenant appui sur deux productions récentes, l'une américaine (*Homeland*, Showtime, 2011-2019), l'autre française (*Le Bureau des légendes*, Canal+, 2015-en production), il

s'agira de montrer comment ces séries permettent une éducation morale et politique d'un genre nouveau, au-delà du simple reflet des problématiques sécuritaires contemporaines. Le terme « éducation » doit ici s'entendre au sens perfectionniste : non comme l'inculcation de normes, ni comme l'explicitation des bonnes valeurs à suivre, mais comme permettant une transformation de l'individu et de la société par la création d'une culture partagée et partageable par tous. Bien plus que des divertissements, ces séries révèlent au public des questions généralement absentes de la conversation démocratique - le secret, la violence et la raison d'État - c'est-à-dire les principes illibéraux qui sous-tendent les régimes démocratiques. Par le visionnage, le commentaire et le partage de ces séries, elles permettent donc au téléspectateur-citoyen de se saisir d'une part cachée et non moins problématique du politique.

Using Stanley Cavell's lesser-known writings on television, this article underlines the importance of spy TV series for our democratic forms of life. Drawing on two recent TV productions, one American (*Homeland*, Showtime, 2011-2019) and the other French (*Le Bureau des légendes*, Canal+, 2015- in production), it argues that such TV shows allow for a new kind of moral and political education beyond the simple reflection of contemporary security issues. Here, the term "education" should be understood in a perfectionist sense: neither the inculcation of norms nor the explanation of good values, but as a way to foster a transformation of the individual and, more broadly, society, through the creation of a shared and shareable culture. Offering far more than simply entertainment, these series reveal to the public issues that are generally absent from the democratic conversation, namely the illiberal principles that underpin democratic regimes: secrecy, violence or what is commonly called "reason of state". Thus, by viewing, commenting and sharing the shows, citizen-viewers are able to grasp a hidden and no less problematic side of politics.

## INDEX

**Mots-clés** : démocratie, espionnage, fiction, perfectionnisme, secret

**Keywords** : democracy, espionage, fiction, perfectionism, secrecy

## AUTEUR

### PAULINE BLISTÈNE

Pauline Blistène est docteure en philosophie de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et chercheuse postdoctorante au sein du projet DEMOSERIES (ERC/Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Ses travaux portent sur l'importance politique, morale et philosophique des fictions d'espionnage contemporaines en particulier en France, aux États-Unis et en Israël. Elle a enseigné la sécurité internationale, la science politique, la pensée politique à Sciences Po Paris, ainsi que la philosophie morale à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle travaille à l'intersection de la philosophie, de la science politique et des relations internationales et a publié dans *TV/Series*, *A Contrario*, *Inflexions* et *Intelligence and National Security*.

Pauline Blistène holds a PhD in philosophy from the University Paris 1 Panthéon-Sorbonne and is currently a Postdoctoral Research Fellow on the DEMOSERIES project (ERC/Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Her work focuses on the political, moral and philosophical significance of contemporary espionage fictions, particularly in France, the United States and Israel. She has taught international security, political science and political thought at Sciences Po Paris, as well

as moral philosophy at the University Paris 1 Panthéon-Sorbonne. She works at the intersection of philosophy, political science and international relations and has published in *TV/Series*, *A Contrario*, *Inflexions* and *Intelligence and National Security*.