



GRAAT On-Line issue #6 December 2009

**Quelques réflexions sur la psychanalyse, l'identification et le réalisme dans les séries télévisées américaines**

Pamela Tytell

Université Charles-de-Gaulle Lille 3

**I. Les précurseurs : du « soap opera » au « prime time series »**

Pour comprendre l'identification entre les téléspectateurs et les personnages des séries télévisées, il faut remonter le temps pour évoquer une série phare des années 1980 : *Dallas*. Pendant quatorze saisons, d'avril 1978 à mai 1991, la chaîne américaine CBS a diffusé cette série en « prime time ». Au début, il s'agissait de l'adaptation d'un « soap opera » : ces feuilletons de trente minutes, à l'eau de rose, qui, depuis les années 1930, passaient à la radio et à la télévision, pour combler les heures creuses en semaine, de midi à seize heures. Selon les indices d'écoute de la société Nielson en 1980, plus de cinquante millions de femmes s'installaient devant leur téléviseur chaque après-midi pour regarder un « soap ».

Encore aujourd'hui, la structure du « soap » est influencée par les publicités des fabricants de lessive qui financent ces émissions. Chaque partie de l'épisode se termine par un suspense, juste avant la publicité. Le discours dominant est la famille, et le suspense est souvent une mise en danger de cette famille, tel un mariage qui ne peut plus durer.<sup>1</sup> Il y a jusqu'à trois histoires en parallèle à un moment donné; les fils conducteurs changent et sont remplacés par d'autres, récupérés plus tard, puis de nouveau abandonnés pour d'autres histoires. Ainsi, un « soap » est une série de textes ouverts qui se ferment quand le personnage concerné disparaît. La narration est construite à partir d'une série d'énigmes étroitement liées, ce qui fait que seuls les

télespectateurs connaissent les secrets de l'un et les soucis de l'autre. Plus on en sait sur les complications de l'intrigue, plus on apprécie ces séries à épisodes, car la structure encourage l'accumulation de connaissances. Ces informations donnent aux télespectateurs l'impression qu'ils peuvent prévoir le déroulement de l'histoire,<sup>2</sup> car ils comprennent le monde des personnages mieux qu'eux.<sup>3</sup>

On disait que la chaîne CBS courait au désastre en programmant un « soap », sur une famille de milliardaires du Texas, en « prime time ». Cependant, *Dallas* fut un succès aux Etats-Unis et dans soixante pays, atteignant 400 millions de télespectateurs. David Jacobs l'avait conçu comme une série dramatique (« drama ») classique racontant l'histoire d'une fille pauvre entrant par mariage dans une famille riche.<sup>4</sup> Quand la série *Dynasty*, diffusée de 1981 à 1989, commença à copier la recette, on assista à une lutte en « prime time » entre la maison à quarante-huit pièces de Blake Carrington (John Forsythe) et de sa femme Krystle (Linda Evans) à Denver dans le Colorado, et le ranch Ewing à Southfork, près de Dallas. Dans *Falcon Crest*, une variante, les monts et les vallées de la Californie ont remplacé les plaines du Texas et les Rocheuses dans le Colorado. Une femme méchante, avide de pouvoir, propriétaire de toutes les vignes et de la moitié de la vallée, lutte contre son neveu honnête, vétéran du Vietnam, héros des travailleurs syndiqués et brave père de famille. Diffusé de 1981 à 1990, le succès de *Falcon Crest* était étroitement lié à la curiosité du public pour la comédienne qui interprétait la propriétaire. Angela Channing, la patronne de *Falcon Crest*, était jouée par Jane Wyman, la première épouse de Ronald Reagan, qui était Président à l'époque. De quoi concurrencer l'abominable J.R., l'archétype du méchant sans scrupules, interprété par Larry Hagman, fils de la célèbre comédienne Mary Martin, qui avait joué dans *Peter Pan* à Broadway et à la télévision, et dans de nombreuses comédies musicales.

*Dallas* a vaincu la concurrence parce que le scénario était bien plus complexe qu'une intrigue à rebondissements sur fond de drames familiaux. L'univers de *Dallas* se caractérisait par l'opposition entre l'Ouest traditionnel et la société moderne, le bétail et le pétrole, la ville et la campagne, la tradition et le progrès, la famille et le business, le ranch de Southfork et le gratte-ciel des Pétroles Ewing (Ewing Oil) à Dallas. On assistait à un duel entre le sexe et l'amour, l'argent et la vertu, et entre les

deux frères ennemis : le sage Bobby (Patrick Duffy) et le hargneux J.R. Pourtant cette opposition ne se réduisait pas à celle du Bon (Bobby, représentant du style Reagan et du conservatisme des années 1980) contre le Méchant (J.R., représentant du pragmatisme américain), puisque chaque élément dépendait de son contraire. Par exemple, les Pétroles Ewing finançaient le ranch et permettaient à la famille de demeurer sous le même toit à Southfork. La volonté obsessionnelle de faire fructifier l'Empire Ewing semblait justifier les faiblesses pour l'alcool, les femmes et les pots de vin. Si J.R. ne menait pas une vie de débauche et de méchanceté, les téléspectateurs se seraient moqués de le voir à deux doigts de la mort. Si le P.D.G. des Pétroles Ewing n'avait pas évolué dans une société où chacun poursuivait ses propres désirs mesquins, J.R. n'aurait été qu'un méchant de bande dessinée. Pour le téléspectateur, l'attentat contre J.R. a été perçu comme le paroxysme logique d'une série d'intrigues diaboliques. *Dallas* proposait des trahisons, des méchancetés gratuites, des bouleversements dans les rapports de force entre les personnages, des luttes pour le pouvoir et l'argent : une distraction pour les téléspectateurs qui oubliaient leurs problèmes quotidiens. Ainsi, dès 1978, le public s'intéressait aux moindres détours de l'intrigue car il s'identifiait aux personnages de *Dallas*. Pourtant, les personnages représentaient une Amérique à l'opposé de la réalité économique des années 1980. 60% des personnages représentés à l'écran étaient censés gagner plus de 50.000\$ par an et seulement 6% des personnages étaient censés gagner le strict minimum. Or, selon le recensement, seulement 15% de la population gagnait autant, et plus de 52% de la population gagnait le strict minimum.<sup>5</sup> Ces riches-là n'étaient pas comme vous et moi. Leurs ennuis étaient plus graves, leurs angoisses plus accablantes, leurs vices plus profonds, leur appétit pour le sexe, l'amour, la puissance, l'alcool, plus insatiable que celui du commun des mortels. Puisque nous n'étions pas comme eux, nous pouvions donner libre cours à notre secrète envie de rejoindre cet univers inaccessible (et impitoyable !), tout en nous félicitant de n'appartenir point à un tel noeud de vipères.

Chaque semaine, nous partions à l'aventure avec des personnages qui se redéfinissaient sous nos yeux, trouvant de nouveaux alliés ou se heurtant à d'anciens ennemis. Dès qu'ils abordaient des sujets sérieux ou prenaient une décision

importante, les héros de *Dallas* prenaient un verre de bourbon glacé pour se donner du courage. Pourtant, ils ne fumaient jamais à cause de Larry Hagman, allergique à la fumée de cigarette, mais alcoolique au point de subir une transplantation du foie en 1995, suite à une cirrhose. Quand les choses allaient mal, il y avait toujours un personnage pour demander, « Avez-vous un problème? » Nous entrons alors dans le spectacle de la comédie humaine présentée sous son aspect le plus réaliste. Selon Larry Hagman, cette famille « aurait pu faire fortune dans l'industrie en Pennsylvanie ou dans le textile en Nouvelle-Angleterre... [Situer] l'action au Texas permettait d'explorer une dimension du Sud au moment où [...] Dallas se développait comme le centre de la prospérité et du pouvoir ». <sup>6</sup>

On peut s'étonner de cette identification entre les téléspectateurs et les personnages à l'écran, qui étaient riches, habitaient des maisons immenses, changeaient de voiture de luxe tous les six mois, portaient des vêtements hors de prix et avaient des relations pourries par l'arrogance et la cupidité. En fait, chaque épisode fournissait la preuve que cette famille de milliardaires paumés vivait dans le péché de façon plus spectaculaire et souffrait avec plus de « classe » que les téléspectateurs qui les observaient. Les personnages de cette série étaient à la limite de la crédibilité, et le gratte-ciel des Pétroles Ewing était un véritable château dans les nuages : chaque fois que nous apercevions la façade de l'immeuble à l'écran, elle reflétait les nuages du ciel splendide de Dallas, à la manière d'un tableau de Magritte. On rejoignait le monde irréel de nos fantasmes les plus secrets. Dans *Dallas*, il y en avait pour tous les goûts. La série pouvait se voir comme une mythologie moderne, une tragédie grecque déplacée aux Etats-Unis au vingtième siècle, un produit typique de la méthode américaine du marketing - au même titre que le Coca-Cola, un mélo de l'âge télévisuel digne des romans de la comédie humaine de Balzac, un pamphlet contre le capitalisme, voire même une critique du communisme. C'est ce que prétend Larry Hagman dans son autobiographie quand il écrit que la série a montré aux pays de l'Est ce que leur régime leur avait refusé : « les grandes maisons, la nourriture abondante et un autre mode de vie ». En franchissant la frontière du bloc de l'Est, « *Dallas* a joué un rôle important dans l'écroulement de l'empire soviétique [...] Les habitants de ces pays ont [...] compris que le communisme n'était

qu'une farce ».7 Pourtant, certains de ces pays avaient acheté les droits de la série pour montrer aux masses communistes la dépravation du capitalisme. Les responsables communistes pensaient que *Dallas* constituait la parfaite mise en accusation du système économique américain : rapacité du gain, dissolution des mœurs, alcoolisme et un échantillon de tous les mauvais coups possibles pour écraser un concurrent. Si *Dallas* avait été produit par un pays de l'Europe de l'Est, celui-ci n'aurait jamais réussi à le vendre aux Américains, tant il serait apparu comme une représentation exagérée à la fois des vices du système capitaliste<sup>8</sup> et des pratiques sexuelles aux Etats-Unis.<sup>9</sup>

## II. L'identification : le téléspectateur et le personnage

*Dallas* était un précurseur et un modèle. Peu à peu, les scénaristes aux Etats-Unis ont compris le rôle joué par l'identification dans le succès ou l'échec d'une série. Prenons l'exemple de la série *Ally McBeal* dont les 111 épisodes étaient construits sur un jeu de miroirs entre une affaire traitée au tribunal et la vie sentimentale des membres du cabinet d'avocats dans lequel évoluait cette jeune femme à l'imagination débridée. La décision d'arrêter la série en mai 2002, après cinq saisons, a été prise non pas en raison de la chute des taux d'audience, mais parce que les tourments narcissiques de l'avocate de Boston ne plaisaient plus aux téléspectatrices.<sup>10</sup> *Ally McBeal* (Calista Flockhart) rêvait d'une brillante carrière d'avocate, de l'accès des femmes à des postes à responsabilité, et de l'âme sœur ; mais, trop émotive et trop habitée par ses fantasmes, elle ne réussissait jamais sa vie amoureuse. Ce condensé de la vie urbaine tuait le fantasme et *Ally* cessa d'être une icône de la condition féminine post-féministe.

Les téléspectatrices ont abandonné les névroses de l'avocate au sourire carnassier, pour se pencher pendant six saisons, de 1998 à 2004, sur les histoires de sexe de quatre femmes encore plus post-féministes, habitant New York City : la journaliste Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker) et ses trois copines de *Sex and the City*, Samantha Jones (Kim Cattrall), cadre en relations publiques, Miranda Hobbes (Cynthia Nixon), avocate, et Charlotte York (Kristin Davis), guide au « Museum of Modern Art » travaillant par la suite dans des galeries d'art, claironnaient tout haut

ce qu'Ally osait à peine fantasmer tout bas dans les dialogues intérieurs et les images de synthèse qui ont fait l'originalité d'*Ally McBeal*. Femmes libérées et impertinentes, les quatre célibataires de *Sex and the City* parlaient sexe et consommaient les hommes sans complexes. Habillées en robes Kenzo ou Jean-Paul Gaultier, elles portaient des colliers Bulgari et des ceintures Chanel. Gucci, Louis Vuitton et Prada fournissaient leurs sacs à main. Malgré cette débauche de marques à la mode, ces New Yorkaises provocantes frôlaient le mauvais goût. Pourtant, comme les femmes d'aujourd'hui, elles se posaient les mêmes questions concernant le désir, les fantasmes, les déceptions amoureuses, le bonheur et les tabous comme la masturbation ou le sadomasochisme. Mais le *happy ending*, en couple, était au rendez-vous à la fin de la sixième saison : Charlotte et Harry Goldenblatt (Evan Handler) adoptent un enfant, Carrie retrouve Mr. Big/John Preston (Chris Noth) à Paris, Samantha renoue avec Smith à la fin de sa chimiothérapie, et Miranda et Steve Brady (David Elgenberg) élèvent leur bébé tout en accueillant la mère de Steve, atteinte d'Alzheimer.

La série *Friends*, diffusée de 1994 à 2004, mettait en scène les relations amicales, familiales et amoureuses de six amis d'enfance qui parlaient sexe, amour et boulot en buvant des cafés au « Central Perk », en face de leur immeuble, dans le quartier branché de Greenwich Village à New York. Monica Geller (Courteney Cox Arquette), cuisinière et ménagère obsessionnelle, partageait son appartement avec son amie Rachel Green (Jennifer Aniston), fille à papa matérialiste. Sur le même palier, Joey Tribbiani (Matt LeBlanc), acteur raté au bon coeur, vivait aux crochets de l'informaticien Chandler Bing (Matthew Perry). Il y avait également Phoebe Buffay (Lisa Kudrow), compositrice « new-age » et masseuse, ainsi que le frère de Monica, Ross Geller (David Schwimmer), paléontologue au « Museum of Natural History ». Cette série plaisait aux téléspectateurs : les problèmes de société y étaient évoqués sur un ton moqueur. Pourtant la série a connu des baisses d'audience en 2000. *Friends* a retrouvé son public, devenant une série très populaire après le 11 septembre 2001, dans un pays qui recherchait la sérénité et avait besoin de réapprendre à rire. Le public américain s'est précipité vers les séries rassurantes mettant en scène la famille, l'amitié et la communication. Ces personnages trentenaires, qui assumaient mal la vie d'adulte, représentaient une famille fantasmagorique pour toute une génération de

télespectateurs qui percevait la famille traditionnelle américaine comme problématique. Les télespectateurs s'identifiaient à ces jeunes et espéraient trouver le même soutien. Le dernier épisode de la série, diffusée le 6 mai 2004, a été regardé par 52,5 millions de télespectateurs, l'un des derniers épisodes les plus regardés dans l'histoire de la télévision américaine.

L'identification entre les télespectateurs et les personnages de *Friends* allait assez loin. Tous les journaux américains ont repris une phrase de Rachel, prononcée lors du dernier épisode de la saison 2001-2002. Enceinte de Ross, et terrorisée à l'idée d'élever un enfant toute seule, Rachel passait une échographie, mais ne parvenait pas à distinguer la jambe ou le bras de son bébé sur l'écran. Elle criait : « Ca y est. Je suis une mauvaise mère ». Une préoccupation courante chez les femmes post-féministes qui, comme leurs mères avant elles, tentaient de concilier vie professionnelle, familiale et amoureuse. En mai 2002, on apprit que :

le Saint Vincent's Hospital de New York ne compt(ait) plus les demandes de femmes enceintes souhaitant donner naissance à leur enfant dans la chambre qu'occupait Rachel dans le dernier épisode de la huitième saison de *Friends*. Malheureusement pour ces fans, cette scène avait été tournée sur un plateau de Los Angeles... Cet épisode a réuni, le 16 mai (2002) à 20h00 sur la chaîne NBC, près de 35 millions d'Américains. Une audience record pour la série la plus regardée de l'année (24,5 millions de télespectateurs en moyenne).<sup>11</sup>

Il s'agit là de l'hôpital du Greenwich Village qui attendait, en vain, les blessés de l'attaque terroriste du 11 septembre 2001.

Dans la théorie freudienne du développement de l'individu, le concept d'identification est essentiel. Ce terme désigne le processus par lequel le sujet se construit et se transforme en s'appropriant des traits des personnes qui l'entourent. Si j'ai choisi de mettre l'accent sur ce processus d'identification entre les télespectateurs et les personnages des séries télévisées, qui agit comme un piège, c'est parce que l'identification va de l'imitation inconsciente des comportements des personnages de fiction à l'appropriation d'un attribut ou à l'intériorisation des comportements, ce qui amène certains télespectateurs à se transformer sur le modèle

du personnage. A cause de cette identification, les séries les plus regardées, et celles où les personnages sont aussi compétents sur le plan professionnel qu'instables dans leur vie privée, sont utilisées par des psychanalystes américains afin d'engager la discussion avec leurs patients-télé spectateurs.

Pendant les séances de psychanalyse, des patients évoquent plus facilement une identification à un personnage de fiction qu'une identification à une personne réelle de leur entourage. Cette appropriation de comportements observés à la télévision est fondée sur la prétention à un élément commun, souvent inconscient, partagé avec le personnage. En psychanalyse, on distingue deux sortes d'identification. Dans l'identification hétéro pathique ou centripète, le sujet identifie sa personne à une autre. Dans l'identification idiopathique et centrifuge, le sujet identifie l'autre à lui-même. Enfin, si les deux mouvements coexistent, on parle d'une forme d'identification plus complexe invoquée pour tenir compte de la formation du « nous ».<sup>12</sup>

Selon la psychanalyste américaine Anne Kilguss, les conflits mis en scène dans les séries télévisées permettent de remonter aux problèmes individuels et d'entrer dans le monde fantasmatique des patients. Les personnages des séries recueillent la sympathie des patients qui les considèrent comme des égaux. A mesure que se déroulent les épisodes, les personnages deviennent aussi proches du téléspectateur que son véritable entourage. Les acteurs qui campent ces personnages, avec une facilité et un naturel étonnants, deviennent une reproduction du réel : certains téléspectateurs confondent les personnages de fiction avec les personnes réelles au point d'envoyer une carte de vœux au comédien pour l'anniversaire du personnage, d'écrire aux producteurs pour proposer la façon dont un personnage pourrait évoluer ou de rechercher des conseils pratiques auprès des acteurs.

Ces personnages de fiction semblent indiquer la façon dont il faut agir dans des situations dramatiques et deviennent des modèles. La vie, les conflits et les problèmes des téléspectateurs se calquent sur ceux des personnages. Cette interaction est rendue compliquée par le fait que des individus qui lisent peu, qui n'ont pas d'expérience, et qui s'informent uniquement en regardant la télévision, ont tendance à accepter la fiction montrée à l'écran comme une reproduction du réel. Ils



pensent qu'un rendez-vous amoureux ou un mariage se déroule comme à la télévision et ils sont déçus par la réalité.

En fait, le monde fantasmagorique des séries télévisées n'est pas loin de celui que l'on rencontre pendant les séances de psychanalyse. Les thèmes sont les mêmes : romance et amour (donc inceste, passion, adultère, jalousie et ruptures sentimentales), luttes pour le pouvoir et l'argent (donc esprit de concurrence, criminalité, secrets, harcèlement, méfiance, déception), problèmes psychologiques (donc dépression, solitude, dépendance, culpabilité), soucis de santé et de sécurité (donc maladies et blessures) ainsi que des difficultés de communication dans la vie professionnelle, familiale ou amoureuse. D'autres thèmes sont moins répandus en thérapie mais font partie des « soap » et des « sitcoms » : mariages, enquêtes comportant des voyages à l'étranger, accidents dramatiques (comme des explosions, des incendies ou des accidents de voiture), la découverte d'une fausse identité ou une opération chirurgicale miraculeuse, d'où sort un nouveau comédien. Parfois, ces événements déstabilisent le téléspectateur, surtout si les scénaristes « *jump the shark* », c'est-à-dire, commettent l'irréparable pour la série. Presque toujours, les situations décrites dans des séries récentes ressemblent aux situations que nous vivons, même si le cadre est éloigné de notre quotidien, que ce soit le stress au travail au F.B.I. dans *Without a Trace* ou dans un hôpital de Seattle dans *Grey's Anatomy* ou encore les relations conflictuelles entre frères et sœurs dans *Brothers and Sisters*. Ainsi, les séries demeurent des outils thérapeutiques pour comprendre ce qui se passe dans l'inconscient de certains patients parce que les coups de théâtre, les retournements de situation, les invraisemblances relancent l'intérêt. Depuis Homère, l'humanité a toujours aimé suivre la vie des familles aux destins tragiques, d'où l'influence exercée par ces séries sur des téléspectateurs et leur utilité pour celles et ceux qui n'arrivent pas à verbaliser leurs angoisses. Un individu qui est constamment sur le qui-vive dans un monde qu'il ne comprend pas a tendance à rechercher des conseils du côté de ces personnages ou des acteurs qui les incarnent.<sup>13</sup>

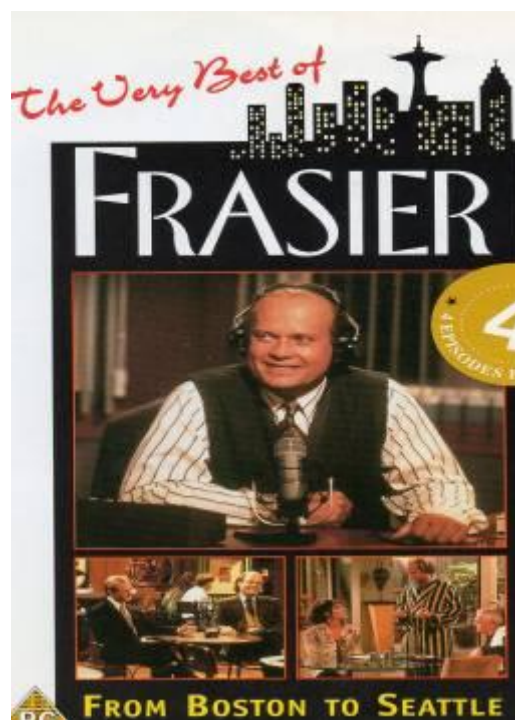
### III. Le psychanalyste : personnage de fiction

Si les personnages de fiction des séries télévisées sont présents dans le discours des patients en psychanalyse, en raison de l'identification, le psychanalyste, lui, a rarement été un personnage principal dans les séries télévisées avant 1993, à l'exception de *The Bob Newhart Show*, diffusé de 1972 à 1978, dans lequel le comédien Bob Newhart jouait le rôle de Robert Hartley, psychologue exerçant à Chicago.

En 1995, deux chaînes à péage sur le câble, Comedy Central et HBO, ont créé une série d'animation en « squigglevision », procédé d'animation qui permet de faire « trembloter » les dessins, pour leur donner un effet de vie. Dans *Dr. Katz: Professional Therapist*, le comédien Jonathan Katz était la voix d'un personnage de psychanalyste chauve, sans tact, qui enfonçait ses patients dans la névrose. Le Dr. Katz agaçait par ses digressions et sa manière de renvoyer les questions avec un : « Je suis d'un ennui... Etes-vous réellement certain de vouloir entendre ma réponse ? » Pendant les séances, il regardait le plafond, soupirait ou s'endormait. On reconnaissait toujours les patients, car des comédiens célèbres prêtaient leurs voix aux personnages récurrents. Le plus atteint était le fils du Dr. Katz, Ben, jeune homme de trente ans, qui vivait aux crochets de son père, ne se fatiguait pas à chercher un travail stable et passait son temps à draguer la secrétaire, sans la moindre chance d'arriver à ses fins. En ce qui concerne la secrétaire, Laura, elle se limait les ongles tout en insultant les patients. Quand le Dr. Katz quittait son cabinet, c'était pour se rendre à « Jacky's 33 », un bar où il retrouvait son ami Stan pour commenter l'actualité politique et raconter ses problèmes métaphysiques à Julie, la barmaid. Selon Jonathan Katz, la série s'inspirait de sa propre vie, car il avait suivi une psychothérapie. Mais ce fut de courte durée : 41 épisodes de 30 minutes.

*Frasier*, diffusée pendant onze saisons de 1993 à 2004, sur NBC, était un « spin-off » de la série *Cheers* diffusée de 1982 à 1993. Dans un « spin-off », ou série dérivée, on retrouve un personnage secondaire d'une autre série tout en gardant le même univers. *Cheers* était le nom d'un bar à Boston tenu par Sam Malone (Ted Danson), ancien alcoolique et ancien joueur professionnel de baseball. Le décor de *Cheers* s'inspirait d'une taverne célèbre, « The Bull and Finch ». En raison du nombre de touristes qui cherchaient le bar, la ville de Boston a fini par le créer de toutes pièces.

*Frasier* était le Dr. Frasier Crane, un psychiatre-psychanalyste, à la fois snob, pompeux et attachant, interprété par Kelsey Grammer. Né à Seattle d'une mère psychiatre et d'un père détective et policier, Frasier se rendait au bar après son travail pour y trouver du réconfort et raconter ses problèmes, à la manière du Dr. Katz. D'ailleurs Frasier y rencontre son épouse, Lilith. Quand la série *Cheers* s'est arrêtée en 1993, Frasier a quitté Boston, après l'échec de son mariage, pour refaire sa vie dans sa ville natale de Seattle sur la côte ouest. Au début de la série, Frasier s'était installé dans un appartement luxueux et travaillait comme psy à la radio locale KACL-780 AM. Les auditeurs lui posaient des questions et Frasier répondait avec une bonne dose d'humour. Mais la vie de Frasier n'était pas tranquille car Niles (David Hyde Pierce), son frère cadet, un éminent psychiatre aussi névrosé que Frasier, avait souvent besoin d'une écoute professionnelle à cause de ses propres problèmes conjugaux. Martin (John Mahoney), son père, policier à la retraite, a emménagé chez Frasier, accompagné de son chien, Eddie, et d'une physiothérapeute britannique, Daphné Moon (Jane Leeves). Cette situation devenait plus énervante pour Frasier que d'écouter ses auditeurs névrosés de Seattle.



Dr. Frasier Crane (Kelsey Grammer)

Le succès de cette série venait des dialogues, des malentendus, des conflits familiaux et de l'ironie des situations comiques dans lesquelles le personnage du psychiatre était plongé malgré lui, car Fraser analysait sans arrêt, donnant des conseils à son entourage, tout en ignorant les conseils judicieux que ses proches lui prodiguaient, ce qui l'amenait inévitablement à des situations burlesques. Kelsey Grammer répétait qu'il avait accepté de jouer ce rôle afin de mettre de l'ordre dans sa propre vie chaotique. Le père et la soeur de Grammer sont morts assassinés. Lui-même était drogué à la cocaïne. Mari battu, il a fait condamner sa première épouse avant de divorcer. Alcoolique, il a été envoyé en prison pour des délits. Néanmoins, il adorait accorder des entretiens aux journalistes au cours desquels il évoquait sa vie privée, ses mariages, ses problèmes psychologiques et la façon dont ses problèmes l'aidaient à mieux jouer le rôle d'un psychiatre névrosé. Les téléspectateurs américains assistaient à la fusion d'identité entre le comédien Kelsey Grammer et le personnage qu'il incarnait avec talent.

Dans la série *Ally McBeal*, diffusée de 1997 à 2002, c'est en 1998 et 1999 qu'Ally consultait une psychanalyste. La première de la série était le Dr. Tracey Clark, interprétée par Tracey Ullman. Personnage comique, elle se servait de méthodes insolites afin d'amuser le téléspectateur qui y trouvait le moyen de se moquer de sa propre psychanalyse. Par la suite, dans cette série, le rôle du psychanalyste a été confié à d'autres comédiens.

La série *Monk*, diffusée depuis juillet 2002, est un cas à part, car le personnage principal, Adrian Monk (Tony Shalhoub), consultant privé de la police de San Francisco, souffre de nombreux troubles obsessionnels compulsifs et autres phobies. Démis de ses fonctions suite au décès de sa femme Trudy dans un attentat à la bombe, il résout les affaires les plus compliquées, avec l'aide de son assistante, mais n'arrive pas à trouver le meurtrier de sa femme. Bien entendu, le psy joue un rôle important dans cette série. Le premier psychiatre de Monk était le Dr. Charles Kroger, le plus tolérant des amis de Monk. Kroger ne soignait pas les TOC par des médicaments car, dans un épisode, les médicaments avaient affecté la capacité de Monk à résoudre des crimes. Les scènes avec le psychiatre faisaient avancer l'intrigue. Kroger aidait Monk à réintégrer la police. Le rôle du psy est si important

dans cette série que suite au décès du comédien Stanley Kamel, qui jouait le psychiatre de Monk et qui est mort d'une crise cardiaque le 8 avril 2008, un autre comédien, Hector Elizondo est devenu le Dr. Neven Bell, le nouveau psychiatre de Monk. La crise cardiaque, la véritable cause du décès est l'explication retenue par les scénaristes pour expliquer le départ du Dr. Kroger de la série. Et les scénaristes ont intégré la méfiance de Monk envers son nouveau psychiatre dans plusieurs scènes. Monk ne l'accepte qu'à partir du moment où il retrouve son eau minérale préférée et des lingettes contre les microbes dans le cabinet du Dr. Bell. Il est totalement rassuré quand il voit un tableau ayant appartenu au Dr. Kroger suspendu au mur et apprend que le nom du psychiatre (Neven) est un palindrome.

Cette année, on trouve le personnage d'une psychothérapeute dans la série comique *Web Therapy*, diffusée par L studio sur internet. Lisa Kudrow joue le rôle de Fiona Wallace, qui manque de patience quand elle est confrontée aux problèmes de ses patients. Les séances se déroulent par webcam dans des face-à-face amusants qui ne durent que quelques minutes.

Depuis janvier 2008, il est possible de suivre le travail du psychothérapeute Paul Weston (Gabriel Byrne) sur HBO dans la série *In Treatment*, adaptée de la série israélienne *Be Tipul* (« en thérapie »), créée par Hagai Levi. La série suit les séances de thérapie de quatre patients, ainsi que les séances de Paul Weston avec sa propre thérapeute ou contrôleur/superviseur. Et la chaîne FOX diffuse la série *Mental* depuis le 26 mai 2009. Le psychiatre Jack Gallagher (Chris Vance) tente d'imposer ses méthodes de traitement peu orthodoxes auprès de l'administratrice de l'hôpital qui est également son ex petite amie. Dans un épisode diffusé quelques jours après son décès, le comédien David Carradine jouait le rôle d'un psychiatre interné et soigné par le Dr. Gallagher.

Bien sûr, on trouve des personnages de psychanalystes, de psychiatres et de psychothérapeutes dans d'autres séries récentes. Les séances d'analyse et les entretiens filmés font avancer l'intrigue tout en nous apprenant davantage sur la personnalité du personnage qui consulte le psy. Adam Arkin jouait le rôle du psychiatre Stanley Keyworth qui conseillait le Président Josiah Bartlet (Martin Sheen) dans la série *The West Wing* diffusée sur NBC de 1999 à 2006. Dans *Without a Trace*,

les séances d'analyse permettent à Jack Malone (Anthony LaPaglia) d'avancer et à Sam Spade (Poppy Montgomery) de réévaluer sa vie. Dans *Grey's Anatomy*, l'analyse aide Meredith Grey (Ellen Pompeo) à comprendre la raison pour laquelle elle hésitait à s'engager dans une relation amoureuse sérieuse avec Derek Shepherd (Patrick Dempsey). Et l'acteur B.D. Wong est le Dr. George Huang, le psychiatre compatissant et calme, spécialiste de l'analyse des comportements criminels, qui établit les profils psychologiques et analyse les scènes de crimes dans *Law & Order: Special Victims Unit*, diffusée depuis 1999. Sa gentillesse aide les individus à se laisser aller aux confidences, tandis que son sang-froid lui permet de tempérer les ardeurs que manifestent parfois les policiers. Conseiller pour les agresseurs sexuels, Huang a décidé de rejoindre le FBI après avoir été découragé par le manque de résultat de son travail et l'absence de volonté affichée par les délinquants à suivre leurs traitements.

Néanmoins, lorsqu'on parle du personnage d'un (ou d'une) psychanalyste dans une série télévisée, il faut se situer par rapport à *The Sopranos* : une saga familiale violente, qui se décline en 86 épisodes d'une heure mettant en scène des personnes appartenant à la mafia italo-américaine du New Jersey. Grâce à sa diffusion de 1999 à 2007 sur HBO, une chaîne à péage sur le câble, David Chase pouvait aisément, et sans censure, explorer des sujets à forte connotation sociale, au centre des préoccupations de chaque famille américaine : la violence, la sexualité, la désintégration de la famille, les problèmes de compréhension entre les générations et la difficulté de faire face à ses responsabilités en tant qu'adulte. Le succès de la série doit beaucoup à sa diffusion sur la chaîne HBO. Les gros mots, la liberté de ton, le culot et les seins nus y sont les bienvenus ; il n'y a aucune publicité pour interrompre l'intrigue et aucune pression des annonceurs sur le contenu des émissions, ce qui n'est pas le cas des chaînes généralistes diffusées en clair. Le succès de cette série était tel que les gens s'abonnaient à HBO, afin de la suivre le dimanche soir. Les mafieux eux-mêmes, dans les conversations interceptées par le FBI, ont reconnu la justesse troublante avec laquelle la série a dépeint leur milieu. La série du producteur David Chase – dont le vrai nom est De Caesare – retournait la thématique mafieuse pour en faire l'instrument d'une étude psychologique fouillée sur la crise de la quarantaine et la hantise du déclin chez l'occidental moyen. Il reprenait les codes du cinéma des

gangsters et y injectait une liste de courses à faire, le choix de la fac de la fille et des détails qui ancrèrent la série dans notre époque tout en construisant un univers cohérent. Par exemple, Tony Soprano (James Gandolfini) et son épouse Carmela (Edie Falco) ont voté Bush ; Oncle Corrado Junior (Dominic Chiarese), enfermé depuis qu'il a tiré sur Tony, écrivait au vice-président Cheney pour plaider sa cause (« Comme vous, j'ai été impliqué dans un malheureux incident où mon fusil est parti tout seul... ») ; Anthony Junior (Robert Iler) était obsédé par Al-Qaida ; Tony regardait *C.S.I.* à la télévision afin d'apprendre comment éviter de laisser des traces de sang sur les scènes de crimes, et Meadow (Jamie-Lynn Sigler) faisait une recherche sur Google pour en apprendre davantage sur les activités criminelles de son père. Chaque fois que le scénario se moquait des personnages, il faisait un clin d'œil aux téléspectateurs.

Dans *The Sopranos*, les personnages se rendaient compte que leurs problèmes familiaux venaient du fait qu'ils passaient davantage de temps avec leurs collègues qu'à la maison. Mais, cette fois, à la différence d'autres séries, si leur travail ne détruisait pas leur famille, c'est leur famille qui détruisait leur vie. Dans une publicité pour la série, Tony Soprano apparaissait avec, d'un côté, ses contacts dans la mafia, et de l'autre, sa mère, sa femme et ses enfants. En dessous, on pouvait lire : « If one family doesn't kill him, the other one will » (« Si une famille ne le tue pas, c'est l'autre qui le fera »).

Anthony « Tony » Soprano était à la fois un anti-héros attachant, le père aimant qui s'occupait de sa femme et de ses deux enfants, Anthony Junior et Meadow, et le mafieux sans scrupules, qui tuait pour faire respecter l'*omerta* et le sens de la famille. Six saisons durant, David Chase a exploré l'inconscient de « Tony » Soprano en exploitant les silences et en s'affranchissant de la narration. En un sens *The Sopranos* était l'opposé de la série *24*, car il ne s'y passait pas grande chose. Les enfants perdaient leurs rondeurs puériles, les comédiens vieillissaient, mais la psychanalyse et l'existence de Tony faisaient du surplace.



La famille Soprano : Carmela (Edie Falco), Tony (James Gandolfini), Anthony Jr. (Robert Iler), Meadow ( Jamie-Lynn Sigler)

La famille Soprano a commencé avec Corrado Soprano, maçon arrivé d'Avellino, au Sud de l'Italie, en 1909. Son fils, Johnny Boy Soprano a épousé Livia Pollio, qui l'a empêché de refaire sa vie à la tête de casinos créés par la Mafia dans le Nevada. Au début de la série, Livia (Nancy Marchand), déjà veuve, est surtout une mère nocive et ambivalente, qui a réussi à dresser ses deux filles et sa belle-fille contre elle et a tenté de faire tuer son propre fils, Tony, le « caporegime/boss » qui dirige l'organisation criminelle de la famille dans le New Jersey. Elle pensait que Tony disait du mal d'elle à sa psy. On trouve également Carmela De Angelo Soprano, l'épouse jalouse de Tony, qui cuisine des plats italiens et fait face aux infidélités de son mari en investissant secrètement en bourse, en achetant des meubles de style et en se confiant à un prêtre, Father Phil. Dans *The Sopranos*, on observe la vie d'une famille dysfonctionnelle marquée par la violence, les parents



qu'on déteste, les enfants qui grandissent et posent problème, les relations compliquées et des comportements inhabituels qui désorganisent la vie familiale au quotidien. La mafia n'était qu'un prétexte car l'on voyait surtout des membres d'une famille qui tentaient de surmonter leurs problèmes afin de montrer au monde extérieur qu'ils étaient une famille normale. On croisait, Irina, la maîtresse russe de Tony, ainsi que les deux soeurs de Tony : Barbara et Janice « Parvati ». Janice (Aida Turturro) a tiré sur son promis, Richard Aprile (David Proval), après que ce dernier a exigé qu'elle le serve à table et l'a giflée.<sup>14</sup> Mais, au-dessus de toutes ces femmes, trônait la psychanalyste de Tony Soprano, le Dr. Jennifer Melfi (Lorraine Bracco).

Toute la série tournait autour de ses séances avec cette belle psychanalyste italo-américaine à la voix grave, à qui Tony racontait ses rêves inavouables, tout en se débattant contre une mauvaise conscience, une colère et une dépression qui le menaçaient à chaque instant. Il était fatigué de résoudre les problèmes de tout le monde sans pouvoir résoudre les siens. Il n'était pas le chef qu'il aurait dû être, car il n'arrivait pas à tout contrôler. En bon macho, il n'était pas censé voir un psy, encore moins *une* psy. Et s'il s'allongeait sur un divan, que dirait la famille qui respecte l'*omerta*? Mis sous Prozac par le Dr. Jennifer Melfi, Tony suivait une psychothérapie en face à face pour gérer son stress et ses crises d'angoisse, reprendre confiance en lui, faire face au poids de son milieu et soigner les états d'âme que lui causaient les femmes, reflets de notre société post-féministe et vraies vedettes de cette série pleine de machos.

A partir de la deuxième saison, le Dr. Melfi parlait – avec humour et gravité – de Tony à son propre analyste, le Dr. Elliot Kupferberg, interprété par le réalisateur Peter Bogdanovitch. Comme c'est le cas dans la série *In Treatment*, ces séances avec le contrôleur ou superviseur nous apprennent davantage sur le personnage du psychanalyste. Pendant ces séances, le téléspectateur est confronté aux problèmes personnels du Dr. Jennifer Melfi, notamment la drogue, l'alcool et la lourde responsabilité d'avoir un chef de la mafia comme patient.

Pendant la troisième saison, l'analyse de Tony a progressé, car le Dr. Melfi a trouvé l'origine de certaines névroses dans un événement survenu pendant l'enfance de Tony Soprano. Il avait vu son père couper le doigt de l'un de ses lieutenants. Mais

à la fin de la sixième et dernière saison, pendant le 84ème épisode, le Dr. Kupferberg faisait état d'une étude pour convaincre le Dr. Melfi que son approche avec Tony Soprano n'était pas correcte, que la psychanalyse pouvait aider certaines personnalités antisociales à caractère psychopathe ou sociopathe à mieux mentir et à manipuler leur entourage et que l'analyse pouvait même servir de justification à un comportement criminel. Ainsi, dans le 85ème et avant-dernier épisode de la série, diffusé en juin 2007, le Dr. Jennifer Melfi a mis fin à la psychanalyse de Tony en lui disant ne plus pouvoir l'aider. Cette fin de traitement brutale est le seul moment où le Dr. Melfi n'a pas respecté la déontologie et l'éthique de la profession.<sup>15</sup>

Le succès de la série *The Sopranos* tenait à son réalisme, que ce soit dans les scènes de crime ou les séances de psychanalyse. C'était un miroir de la société américaine où chacun a le droit constitutionnel de posséder une arme et où l'on consulte un psychanalyste aussi facilement qu'on prend rendez-vous chez le dentiste. Qui plus est, les personnages n'étaient pas des super-mannequins de Hollywood. La plupart des personnages étaient interprétés par des comédiens italo-américains habitant New York ou le New Jersey, avec des rides ou des problèmes de poids, tout comme le public qui regardait la série. Même la crise morale d'un chef de la mafia et la relation entre le Dr. Melfi et Tony Soprano étaient réalistes. Il y avait un précédent. Le mafieux Frank Costello avait consulté un psychiatre réputé, à Manhattan, pendant deux ans. Robert de Niro et Billy Crystal en ont tourné une comédie, *Analyze This*, fondée sur ce fait divers. En 2006, le comédien James Gandolfini a confié au *New York Times* que, sans les scènes de psychanalyse, la série n'aurait jamais connu un tel succès auprès du public, car on y voit le point de vue de Tony et sa souffrance profonde.<sup>16</sup>

Dans un épisode, la psychiatre est violée dans un parking. Le violeur, Jesus Rossio, 28 ans, était un employé modèle dans un fast-food. Identifié par le Dr. Melfi, il a été ensuite relâché à cause d'erreurs de procédure commises par la police. Lors d'une scène, le Dr. Melfi raconte un rêve à son analyste (Dr. Elliot Kupferberg) dans lequel un chien méchant attaque son violeur. Pendant l'interprétation de son rêve, elle comprend le symbolisme du lien entre le chien méchant et Tony Soprano. Le Dr. Melfi avoue à son analyste qu'elle aimerait demander à Tony de tuer le violeur.

Cependant, fidèle à elle-même, le Dr. Melfi - toujours l'analyste parfaite - résiste à la tentation de demander à son patient de la venger. Or, le père de Lorraine Bracco, qui est italo-américain, a téléphoné à sa fille peu après la diffusion de l'épisode. Il lui a demandé de tout dire à Tony Soprano pour que Tony puisse tuer le violeur et sauver son honneur. « Dis-le à Tony! », suppliait le père de Lorraine Bracco. Elle a répondu : « Papa, ce n'est qu'une série télévisée. Je n'ai pas été violée ».<sup>17</sup>

En présence d'autant d'authenticité, en ce qui concerne nos préoccupations quotidiennes et les théories psychanalytiques, il n'est pas étonnant que des téléspectateurs en analyse tombent dans le piège de l'identification aux personnages de la série. Malgré ses flambées de violence, Tony suscitait de la sympathie de la part de millions d'honnêtes gens qui partageaient ses doutes et sa dépression. Selon un article paru en juin 2007 dans le *New York Times*, après que le Dr. Melfi a mis fin à l'analyse de Tony, des patients demandaient à leurs analystes s'ils allaient connaître le même sort.<sup>18</sup> Quant aux psychanalystes qui regardaient la série, ils s'identifiaient au Dr. Melfi et adoraient le réalisme de la relation analyste/patient, même s'ils n'ont guère apprécié la façon avec laquelle elle abandonne son patient dans l'avant-dernier épisode de la série.<sup>19</sup>

En décembre 2001, les psychanalystes américains ont invité la comédienne Lorraine Bracco, ainsi que Mitchell Burgess et Robin Green, scénaristes et producteurs de la série, au congrès de l'« American Psychoanalytic Association », à New York, afin de décerner un prix récompensant « la psychanalyste la plus crédible jamais apparue au cinéma ou à la télévision » et parler de l'identification ressentie par les psychanalystes-téléspectateurs. Comme il s'agit de psychanalystes *réels*, qui s'identifiaient à une psychanalyste de *fiction*, les psychanalystes ont parlé de transfert. Dans la cure psychanalytique, le psychanalyste et son patient établissent un échange psychoaffectif, par où passe la communication. Le transfert est le terme qui décrit l'attitude affective du patient envers son analyste. Le patient répète, et déplace sur la personne de l'analyste, des sentiments et désirs inconscients qui proviennent de personnes importantes dans sa vie. Dans cette relation affective particulière, le report sur l'analyste de sentiments tendres est appelé « transfert positif » ; le report de sentiments hostiles est appelé « transfert négatif ». Ce transfert permet à l'analyste

d'écouter le discours de son patient et d'y entendre la répétition de situations infantiles déjà vécues. Ensuite, l'analyste les interprète dans leur sens inconscient. L'interprétation de ces situations par l'analyste, et le transfert effectué par le patient sur son analyste, permettent au patient de se défaire de liens affectifs qui l'empêchent de se sentir bien.

Les téléspectateurs de la série *The Sopranos* suivaient la psychanalyse de Tony et obtenaient des précisions sur le contre-transfert du Dr. Melfi. En psychanalyse, le contre-transfert désigne les réactions inconscientes de l'analyste aux manifestations affectives de son patient et au transfert de celui-ci. C'est un transfert de l'analyste sur le patient qui transforme le traitement. Si l'analyste ne prend pas conscience de ses sentiments, le traitement ne progresse plus. Le contre-transfert conduit l'analyste à s'interroger sur la raison de son intérêt pour la psychanalyse, car il s'agit des marques résiduelles du transfert de l'analyste à l'égard de son propre analyste. C'est la raison pour laquelle le contrôle des tendances au contre-transfert est si important dans la formation du psychanalyste. Les questions que le Dr. Melfi se posait sur son contre-transfert renvoyaient les téléspectateurs à leurs propres interrogations concernant la sympathie qu'ils éprouvaient pour les lois mafieuses, lois qu'ils finissaient par trouver justes. Comme dans une véritable psychanalyse, le Dr. Melfi parvenait à comprendre la façon dont la réaction affective fonctionne entre une analyste et son patient. Dans le même temps, on observait la façon dont le contre-transfert de l'analyste étaient perçu et analysé par le patient.

Pourquoi les psychanalystes américains éprouvaient-ils autant d'affection pour le Dr. Melfi, au point d'inviter la comédienne Lorraine Bracco à leur congrès? Il y a au moins trois raisons. D'abord, les patients, qui sont aussi des téléspectateurs, aimaient le Dr. Melfi et en parlaient lors de leurs séances d'analyse. Les patients posaient les mêmes questions que leurs analystes : Est-ce que le Dr. Melfi devrait garder un tueur de la mafia dans sa clientèle? Et surtout, est-ce que mon analyste est aussi compétent que le Dr. Melfi? Ensuite, les psychanalystes américains étaient fascinés par le Dr. Melfi en raison de la relation historique entre la psychanalyse et Hollywood. Il y a eu beaucoup d'analystes à l'écran. Et ils ont rarement respecté les règles les plus élémentaires de la déontologie, que ce soit Peter Sellers dans *What's*

*New Pussycat?* (réal. Clive Donner et Richard Talmadge, 1965) ou les psychanalystes freudiens dans les films de Woody Allen et d'Alfred Hitchcock. Si Anthony Hopkins, qui jouait le rôle de Hannibal Lecter dans *The Silence of The Lambs* (réal. Jonathan Demme, 1991) s'occupait des problèmes de ses patients en faisant cuire et en mangeant leurs cerveaux, ce n'était pas beaucoup mieux chez les femmes psychanalystes représentées à l'écran, que ce soit Ingrid Bergman dans *Spellbound* (réal. Alfred Hitchcock, 1945) ou Barbra Streisand dans *The Prince of Tides* (réal. Barbra Streisand, 1991) Elles n'avaient aucune vie personnelle en dehors de leur travail et tombaient amoureuses du premier bel homme névrosé qui s'allongeait sur leur divan, Gregory Peck pour Ingrid Bergman et Nick Nolte pour Barbra Streisand. Ainsi, quand enfin une comédienne comme Lorraine Bracco joue le rôle d'une psychanalyste intègre et compétente, qui respecte les règles de la profession, il n'est pas étonnant que les psychanalystes souhaitent l'intégrer à leur groupe.

Pour les psychanalystes américains, Lorraine Bracco *était* le Dr. Melfi. Les psychanalystes ont projeté une scène de la série au cours de laquelle Tony Soprano tente d'embrasser le Dr. Melfi pendant une séance d'analyse. On a l'impression qu'elle va tomber amoureuse de Tony Soprano, comme le personnage joué par Barbra Streisand, mais le Dr. Melfi dit à son patient, « C'est dommage que nous devions arrêter la séance maintenant. C'est important que nous en parlions. Pensez-vous qu'il serait possible de revenir plus tard dans l'après-midi? »



Tony Soprano (James Gandolfini) et le Dr. Jennifer Melfi (Lorraine Bracco)

Telle une bonne analyste, elle repousse son patient, mais non sans avoir encouragé le transfert, qui est l'instrument de la guérison. Par ailleurs, quand Tony avouait qu'il aimait son analyste, celle-ci lui répondait qu'il confondait amour et transfert, qui symbolisait son progrès en thérapie. Et quand il ratait une séance, elle l'obligeait à la payer. La série a également montré les limites d'une psychanalyse. Les séances avec le Dr. Melfi aidaient Tony dans ses relations avec son entourage, mais ne modifiaient en rien son comportement criminel d'où, sans doute, la fin de sa psychanalyse juste avant la fin de la série.

On envisage d'adapter la série au cinéma. Un film permettrait de continuer les histoires de ces personnages à moralité complexe, tout en perpétuant le personnage d'un(e) psychanalyste aussi vrai que dans la vie réelle.

#### **IV. Le piège : la frontière entre fiction et réalité**

Un autre piège dans les séries télévisées américaines se situe au niveau de la frontière délibérément floue entre fiction et réalité. Pour la scénariste Robin Green, *The Sopranos* était une oeuvre de fiction. Elle expliquait aux analystes, « Nous sommes *tous* des patients potentiels et nous avons *tous* joué avec des médicaments. Quand l'expérience personnelle fait défaut je demande à mon frère ». <sup>20</sup> Son frère n'est autre que le Dr. Ronald Green, professeur de psychiatrie à la faculté de médecine de Dartmouth College. Il conseillait les scénaristes et indiquait les médicaments que le Dr. Melfi devait prescrire à son patient sociopathe qui était anxieux, déprimé et souffrait de crises d'angoisse.

Pendant ce congrès, le Dr. Ronald Green a expliqué la façon dont il concevait son travail de psychiatre-conseil pour *The Sopranos*. Par exemple, quand sa soeur lui a demandé le nom et le dosage d'un médicament pour soigner dépression, crises d'angoisse et de panique, le Dr. Green a proposé du Prozac. Quand sa soeur a rappelé pour dire que les antidépresseurs ne marchaient pas sur Tony Soprano, il a suggéré d'augmenter la dose et d'y ajouter 600 milligrammes de Lithium. Mais elle voulait connaître le dosage nécessaire pour que Tony sombre dans la confusion. Son frère s'est braqué et lui a répondu qu'elle ne pouvait pas administrer une dose toxique car ce serait une erreur médicale. Selon le *New York Times*, le Dr. Green a

avoué aux psychanalystes qu'en dépit de son souci d'exactitude concernant les ordonnances, il lui arrivait de se tourner vers d'autres séries télévisées pour des conseils en pharmacologie. Par exemple, quand la maîtresse russe de Tony Soprano, sombrant dans la dépression, a tenté de se suicider en avalant vingt comprimés d'Halycon – un somnifère – avec la moitié d'une bouteille de Vodka, Robin Green a demandé à son frère-psychiatre ce qu'un médecin-urgentiste ferait en pareil cas pour sauver sa patiente. Le Dr. Green ne se souvenait plus. Au bout de quelques instants de réflexion, il a répondu, « Je crois qu'on administre des perfusions de dopamine ». « Pourquoi la dopamine? », a demandé sa soeur. « Je crois que j'ai vu Mark Greene ou Kerry Weaver faire cela dans *E.R. (Urgences)* », a-t-il avoué.

C'est un cercle vicieux. Les psychanalystes américains les plus réputés dans leur profession, réunis en congrès, décernaient des récompenses à une psychanalyste de fiction créée par des scénaristes d'Hollywood. Dans le même temps, les scénaristes consultaient un professeur de psychiatrie pour des conseils pharmaceutiques concernant une véritable maladie. Et le professeur en psychiatrie se tournait vers une série télévisée, qui se passe dans un hôpital fictif, afin d'obtenir des précisions sur une autre spécialité médicale.<sup>21</sup>

La réalité rejoint la fiction à un autre niveau. En mai 2007, Lorraine Bracco faisait la promotion de son livre *On the Couch* à la télévision et évoquait ses problèmes personnels. Tout comme le personnage qu'elle incarne, Lorraine Bracco souffre de dépression. Et la comédienne avait entrepris une psychanalyse neuf ans avant de jouer dans *The Sopranos*. Elle savait donc comment une bonne analyste agit avec son patient.<sup>22</sup> En 2008, la comédienne faisait de la publicité à la télévision pour des médicaments, fabriqués par le laboratoire Pfizer, qui soignent la dépression. Par ailleurs, le personnage du Dr. Melfi souffre d'alcoolisme. Et la comédienne Lorraine Bracco est viticultrice et propriétaire de Bracco Wines, acheté avec l'argent gagné en jouant une alcoolique dans cette série.

Réalité et fiction se confondent également en ce qui concerne d'autres personnages de la série. Anthony Soprano Junior, le fils de Tony Soprano, était interprété par Robert Iler, un jeune New Yorkais de seize ans. Dans la série, filmée à New York et dans le New Jersey, le personnage d'Anthony Junior est un enfant à

problèmes. Il fume de la marijuana dans le garage, vandalise son lycée et finit par en être expulsé après avoir triché à un examen. Or, dans une rue de New York, le comédien Robert Iler a été arrêté pour vol en groupe contre deux adolescents et pour possession de marijuana et d'autres objets illicites. Afin d'éviter une peine de quinze ans de prison, il a plaidé coupable et a été condamné à trois ans de mise à l'épreuve.<sup>23</sup> Lors d'un autre incident, Katalin Pota, la comédienne qui interprète le rôle de Lilliana Wosilius, la bonne de Tony Soprano, a été frappée au visage et au corps avant d'être jetée dans des escaliers par un mafieux russe habitant le New Jersey.<sup>24</sup> Et le comédien Vincent Pastore, qui jouait le tueur mafieux Salvatore « Big Pussy » Bonpensiero, est passé en justice à la cour suprême de Manhattan en 2009. Il a dû verser 5,5 millions de dollars après avoir agressé sauvagement son ex-fiancée Lisa Regina.<sup>25</sup> Par ailleurs, l'« Italian-American Defense Association » a engagé des poursuites contre la production de *The Sopranos*, estimant que la série perpétuait un stéréotype négatif de personnes peu sophistiquées en insinuant que la criminalité est dans les gènes des Italo-Américains.<sup>26</sup> La plainte contre Time Warner Entertainment a été classée sans suite par un juge de Chicago en septembre 2001 et par la cour d'appel de l'Etat de l'Illinois en juin 2002.<sup>27</sup> Mais suite à ces plaintes, les organisateurs du défilé annuel pour fêter Columbus Day et la culture italienne ont refusé de permettre aux comédiens italo-américains de la série d'y participer.<sup>28</sup> Il existe une similitude plus heureuse : Meadow Soprano, la fille de Tony, est étudiante à Columbia University. Or, la comédienne Jamie-Lynn Sigler, qui joue le rôle de Meadow, a terminé ses études à New York University avec une dominante en psychologie. Suite à la série, la comédienne souhaite devenir psychologue.

Hormis ces similitudes troublantes entre la vie des comédiens et celle des personnages qu'ils incarnent, il est souvent difficile de distinguer réalité et fiction dans d'autres séries diffusées actuellement. Les séries qui mettent en scène des personnages dont les préoccupations sont proches des téléspectateurs sont des pièges pour ceux qui sont fascinés par ces miroirs reflétant de nombreux aspects de leur réalité quotidienne et sociale. Le fait que des spécialistes aident à l'écriture des scénarios renforce cette impression de réalité et de proximité. Par exemple, plusieurs médecins travaillaient sur l'écriture d'*E.R.*, et une équipe entière collabore à



l'écriture de *Grey's Anatomy*. Les véritables infirmières et médecins qui regardent ces séries jouent à indiquer le traitement approprié avant que les personnages ne le disent pendant l'épisode. Et ils écrivent aux scénaristes quand ils remarquent un décalage trop grand entre la réalité et la fiction. Après des massages cardiaques, au début de la série *E.R.*, qui ranimaient miraculeusement des patients en arrêt cardiaque, le *New England Journal of Medicine*, revue médicale américaine, a réclamé aux scénaristes davantage de réalisme, car le taux de guérisons est normalement assez faible après une défibrillation. Les scénaristes de la série en ont tenu compte. Suite à cet incident, des médecins ont envoyé aux scénaristes des anecdotes et des conseils qui ont rendu la série crédible et mieux acceptée par le corps médical. Dans ce cas précis, c'est la réalité qui a influencé la fiction.<sup>29</sup>

Gregory House, M.D. est un cas à part, même si la démarche de l'orgueilleux et brillant médecin (diagnosticien hors pair, mais aussi caustique et antisocial) relève de la psychanalyse. Le Dr. House (Hugh Laurie) agit comme Sherlock Holmes, comme le jeu de mots avec son nom de famille l'indique (house = homes). D'ailleurs, le Dr. Gregory House et Sherlock Holmes ont un seul ami qui s'appelle le Dr. Watson. Il cherche des indices, analyse des symptômes et un réseau de signifiants afin de déceler les causes d'une maladie. La construction de cette série se déroule en quatre phases : hypothèse, échec, nouvelle hypothèse, résolution de l'énigme. Les images de synthèse tape à l'œil nous donnent souvent l'impression de regarder une série policière comme *C.S.I.*, plutôt qu'une série médicale. Avec le Dr. House, la traque du virus (et du lupus !) remplace celle du criminel. Ce médecin/détective fait des miracles à la télévision, mais selon Jean-Michel Bader, qui a publié un article dans *Le Figaro.fr*, il est difficile pour les patients d'accepter que leurs vrais praticiens ne réalisent pas les mêmes prouesses thérapeutiques.<sup>30</sup> Andrew Holtz, ancien journaliste médical à CNN, qui vient de publier un livre sur cette série,<sup>31</sup> estime que les séries médicales comme *House* modifient l'image qu'ont les téléspectateurs du fonctionnement de la médecine : « Ces fictions les incitent à croire que ces prouesses thérapeutiques imaginaires sont possibles et qu'ils sont en droit de demander à leur médecin d'en bénéficier à leur tour ».<sup>32</sup>

La frontière floue séparant réalité et fiction existe également dans les séries qui traitent de la justice. Cette confusion n'est pas récente dans le milieu juridique américain qui adorait le personnage de Perry Mason et s'identifiait à cet avocat de fiction qui ne perdait jamais un procès. A l'époque, les avocats américains invitaient le comédien Raymond Burr à tous leurs congrès. A la mort du comédien, les revues juridiques les plus sérieuses rendirent hommage au « meilleur avocat américain du vingtième siècle ». La réalité est même devenue une forme de fiction à la télévision américaine depuis que des juges permettent aux caméras de télévision de filmer des procès. Par exemple, une chaîne de péage sur le câble, Court-TV, est spécialisée dans la diffusion de procès filmés. Et Judge Judy, une véritable juge, anime des émissions où elle commente et juge des procès présentés par des comédiens.

En ce qui concerne les séries policières, certains dossiers du FBI ont été mis à la disposition des scénaristes de *Without a Trace* et de *Cold Case*. Et des avocats, des policiers et des experts en sciences criminelles conseillent les scénaristes du *C.S.I.* et sont souvent présents sur les lieux du tournage pour vérifier le réalisme des détails. Après la diffusion, ils en discutent comme s'il s'agissait de dossiers présentés devant la justice.

Les véritables psychanalystes continuent à utiliser la fiction des séries pour mieux comprendre les histoires de leurs patients et le monde réel. Par exemple, le Dr. Glen Gabbard, auteur d'un livre sur *The Psychology of the Sopranos*, avouait montrer des épisodes à ses étudiants, internes en psychiatrie. En raison des lois concernant la confidentialité des propos des patients, il ne pouvait pas se servir de vidéos tournées pendant les séances de psychanalyse. Il estimait – comme ses confrères – que cette série était une excellente représentation de la psychanalyse.<sup>33</sup> Ceci a créé une situation où une fiction télévisée est utilisée comme outil de formation scientifique. Et cela continue dans d'autres domaines car les séries télévisées font l'objet de thèses à l'université et de colloques.<sup>34</sup> Même ici, pendant ce colloque à l'université du Havre,<sup>35</sup> les séries télévisées nous servent d'outil pour mieux comprendre le fonctionnement des mécanismes narratifs et idéologiques.

## Bibliographie

Articles parus dans *International Herald Tribune*, *Libération*, *Le Monde*, *Psychologies*, *The Boston Globe*, *The New York Times*, *The Sunday Time*, etc. (voir notes ci-dessous).

BADER, Jean-Michel. « Quand Dr. House influence les malades ». *Le Figaro.fr*, 9 septembre 2009.

BOXER, Sarah. « Therapists Go Crazy for Tony Soprano ». *The New York Times*, 29 December 2001.

BRACCO, Lorraine. *On The Couch*. New York : Putnam, 2006.

CARTER, Bill. « The Last Aria of Tony Soprano ». *The New York Times*, 26 February 2006.

CONDY, John. *The Psychology of Television*. New Jersey : Lawrence Erlbaum Associates, 1989.

GABBARD, Glen. *The Psychology of the Sopranos*. New York : Basic Books, 2002.

GOLDMAN, Russell. « Is Dr. Melfi an Ethical Therapist: 'Sopranos' Episode raises ethical questions about ending psychotherapy ». *ABC News*, 7 June 2007.

GOODE, Erica. « Hug Me! Psychiatry at the Movies ». *International Herald Tribune*, 7 February 2002.

HAGMAN, Larry et Todd GOLD. *Hello Darlin' : les mémoires impitoyables de J.R.* Traduit de l'anglais par Joseph Antoine. Paris : Michel Lafon, 2002.

HAYWARD, Jennifer. *Consuming Pleasures*. Lexington : University Press of Kentucky, 1997, p. 151-156.

HAYWARD, Susan. « Le feuilleton anglais ». *CinemAction : Les feuilletons télévisés européens*, 54, 1990, p. 147-153.

HOLTZ, Andrew. *The Facts Behind the Addictive Medical Drama: The Medical Science of House, M.D.* Berkley : Berkley Boulevard Books, 2007 ; New York : Penguin Books, 2007.

JAMES, Caryn. « What 'Friends' has that 'X-files' and 'Ally' lacked ». *The New York Times*, 20 May 2002.

KILGUSS, Anne. « Using Soap Opera as a Therapeutic Tool ». *Social Casework*, 55, November 1974, p. 525-530.

- LAPLANCHE, J. et J.-B. PONTALIS. « Identification ». *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967, p. 187-190.
- NOVECK, Jocelyn. « Real-life Shrinks Debate New 'Sopranos' ». *Associated Press*, 6 June 2007.
- RHODES, Tom. « Little Italy Goes Gunning for The Sopranos ». *The Sunday Times*, 4 March 2001.
- RUCKER, Allen. *The Sopranos: A Family History*. Londres et New York : Channel 4 Books, HBO-Brad Grey Television-Macmillan, 2000.
- The New York Times on The Sopranos*. New York : iBooks, 2001.
- TYTELL, Pamela. « De la Dallasomanie à la Dallasothérapie ». *Psychologies*, 157, avril 1983, p. 21-24.

---

#### NOTES

<sup>1</sup> Susan Hayward, p. 149.

<sup>2</sup> Jennifer Hayward, p. 151 ; 155-156.

<sup>3</sup> Si la structure et la narration du « soap » sont similaires d'un pays à un autre, il y a des spécificités culturelles. Par exemple, *Dallas* et *Chateaufallon* ne mettaient pas en jeu les mêmes valeurs. *Dallas* était l'histoire d'une famille américaine de magnats du pétrole qui se concurrençaient féroceement. Leurs actions étaient déterminées par la recherche du capital. Par contre, la série française, *Chateaufallon*, mettait en jeu la concurrence entre deux positions idéologiques, l'important étant la victoire des idées politiques. En Grande-Bretagne, les « soaps » *Coronation Street* et *Eastenders* mettaient en scène la vie quotidienne d'une communauté ouvrière dominée par les femmes et présentaient d'une part la condition féminine (la femme au travail et au foyer, l'échec de la famille, l'adultère, les filles-mères) et d'autre part la classe ouvrière (sa fierté et sa solidarité, le snobisme de ceux qui nient leurs origines et la servilité des arrivistes devant leur patron). Voir Susan Hayward, p. 147-153.

<sup>4</sup> Voir Larry Hagman (en collaboration avec Todd Gold), p. 210.

<sup>5</sup> John Condry, p. 70.

<sup>6</sup> Larry Hagman, p. 210.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>8</sup> Pamela Tytell, p. 21-24.

<sup>9</sup> Pendant les années 80, la façon dont la sexualité était abordée à la télévision était loin de la réalité des pays occidentaux. Dans *Dallas*, comme dans les « soaps », les conjoints étaient remplacés sur-le-champ après un divorce ou un décès. La pilule et le stérilet ne semblaient pas exister. L'homosexualité a été abordée pour la première fois de façon positive dans *Dynasty*. Lorsque les personnages avaient des relations intimes, c'était pour procréer et la femme se retrouvait enceinte dès l'épisode suivant. D'ailleurs, si Kristin a tiré sur J.R., c'est parce qu'elle portait son enfant. La maternité représentait la seule source de plaisir, de joie et de gratification permise à ces femmes et une grossesse permettait de garder un homme. Une fois que le bébé apparaissait on ne voyait ni couches, ni biberon. On montrait le bébé idéal. Lorsqu'on abordait l'avortement, c'était avec un sentiment de honte. Il n'était jamais présenté

comme une solution complexe, comme une décision difficile. Tout était moralisé. Jusqu'aux années 80, les personnages féminins étaient souvent des femmes-objets ou des femmes au foyer, dociles et soumises. Avec *Dynasty* et *Falcon Crest*, les femmes de plus de quarante ans, à fort caractère, voire méchantes, interprétées par Joan Collins ou Jane Wyman, ont trouvé des emplois à la télévision. Chaque série avait sa « resident bitch », sa salope de service. Toutefois, dans le monde fantasmatique de *Dallas*, le ton masochiste mettait l'accent sur la prétendue vocation des femmes à être victimes et à souffrir en silence. Celles qui travaillaient étaient toutes des névrosées. Seules celles d'un certain âge, comme Ellie (Barbara Bel Geddes), qui consacraient l'essentiel de leur énergie à la famille et aux problèmes de leurs enfants paumés, étaient dotées de sagesse et évitaient les conflits pendant que les autres personnages passaient leur temps à boire ou à prendre rendez-vous avec une maîtresse ou un amant.

<sup>10</sup> Voir Caryn James.

<sup>11</sup> « ECHOS: Le bébé de Rachel », *Le Monde-Télévision-Radio-DVD-Vidéo*, semaine du lundi 27 mai au dimanche 2 juin 2002, p. 2.

<sup>12</sup> Voir J. Laplanche et J.-B. Pontalis, p. 187-190.

<sup>13</sup> Voir Anne Kilguss.

<sup>14</sup> Voir Allen Rucker.

<sup>15</sup> Voir l'éditorial, « What Will We Do Without Tony Soprano », *The Boston Globe*, 11 June 2007, p. 8; Russell Goldman.

<sup>16</sup> Voir Bill Carter.

<sup>17</sup> Voir Sarah Boxer.

<sup>18</sup> Voir Jocelyn Noveck.

<sup>19</sup> Voir l'éditorial, « What Will We Do Without Tony Soprano » ; Russell Goldman ; Jocelyn Noveck.

<sup>20</sup> Sarah Boxer.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Voir Lorraine Bracco, *On The Couch*.

<sup>23</sup> « Sopranos Actor Arrested For Robbery », *International Herald Tribune*, 6 July 2001; « Un Soprano à l'ombre », *Le Monde*, 15-16 juillet 2001; « Iler on His Way to Court », *International Herald Tribune*, 36 April 2002.

<sup>24</sup> Voir *International Herald Tribune*, 24 July 2001.

<sup>25</sup> *The New York Times*, 12 February 2009 repris par *The International Herald Tribune*, p. 8.

<sup>26</sup> Voir Tom Rhodes ; et voir « Une histoire - Basta les Soprano! - La série irrite outre-Atlantique », *Libération*, 11 avril 2001.

<sup>27</sup> Voir *International Herald Tribune*, 2 July 2002.

<sup>28</sup> Voir Tom Rhodes.

<sup>29</sup> Voir Dr. Benoit Papon, adaptateur français de la série *E.R.*, cité par Jean-Michel Bader.

<sup>30</sup> Voir Jean-Michel Bader.

<sup>31</sup> Andrew Holtz, *The Facts Behind the Addictive Medical Drama: The Medical Science of House, M.D.*, Berkley: Berkley Boulevard Books, 2007 ; New York: Penguin Books, 2007.

<sup>32</sup> Jean-Michel Bader.

<sup>33</sup> Voir Erica Goode.

<sup>34</sup> Une partie de cet article a été présentée lors du colloque *Les Séries Télévisées* au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, 14-21 août 2002.

<sup>35</sup> Cette communication a été prononcée lors du colloque *Les pièges des nouvelles séries télévisées américaines: mécanismes narratifs et idéologiques* à l'université du Havre, 17-18 septembre 2009.