Document generated on 06/02/2025 5:20 p.m.

Spirale
Arts • Lettres • Sciences humaines

SPIRALE

Le pacte des loups et le code du renard

Dexter. Créé par James Manos Jr., d'après le personnage du romancier Jeff Lindsay. États-Unis, diffusé à partir du 1er octobre 2006 sur Showtime. Trois saisons, plus une prévue à partir de l'automne 2009 (12 épisodes de 52 minutes par saison) *Jekyll*. Écrit par Steven Moffat d'après *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de R. L. Stevenson, Grande-Bretagne, mini-série de six épisodes d'environ 55 minutes, diffusée sur BBC One en juin et juillet 2007

Bertrand Rouby

Number 229, November–December 2009

Fictions du tueur en série

URI: https://id.erudit.org/iderudit/62046ac

See table of contents

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)
1923-3213 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Rouby, B. (2009). Review of [Le pacte des loups et le code du renard / *Dexter*. Créé par James Manos Jr., d'après le personnage du romancier Jeff Lindsay. États-Unis, diffusé à partir du 1er octobre 2006 sur Showtime. Trois saisons, plus une prévue à partir de l'automne 2009 (12 épisodes de 52 minutes par saison) / *Jekyll*. Écrit par Steven Moffat d'après *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de R. L. Stevenson, Grande-Bretagne, mini-série de six épisodes d'environ 55 minutes, diffusée sur BBC One en juin et juillet 2007]. *Spirale*, (229), 28–29.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2009

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Le pacte des loups et le code du renard

DEXTER
Créé par James Manos Jr., d'après le personnage du romancier Jeff Lindsay. États-Unis, diffusé à partir du 1er octobre 2006 sur Showtime. Trois saisons, plus une prévue à partir de l'automne 2009 (12 épisodes de 52 minutes par saison).

JEKYLL
Écrit par Steven Moffat d'après *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de R. L. Stevenson, Grande-Bretagne, mini-série de six épisodes d'environ 55 minutes, diffusée sur BBC One en juin et juillet 2007.

Dexter, *Jekyll* : deux titres percutants par ce qu'ils donnent à entendre, force du trochée, occlusives en coups de trique, et par ce qu'ils laissent entendre. Dexter Morgan, dont la dextérité conduit ses victimes à la morgue quand il laisse libre cours à son versant *sinistre* (rappelons qu'en héraldique, dextre et sénestre désignent les deux côtés du blason) ; Jekyll, absent de la série anglaise mais présent par ce qu'il cache (*Hyde*) : un Je qui « tue ». D'un côté, les ruses du renard déterrant ses victimes et multipliant les détours pour échapper à ses poursuivants (« ruses », en vénerie), tueur en série qui opère suivant un code et travaille pour la police de Miami ; de l'autre, un loup solitaire qui rôde dans les rues de Londres à la tombée du soir, descendant ou clone contemporain du Hyde imaginé par Stevenson quand son double, Tom Jackman, lui laisse le champ libre en vertu d'un pacte intenable. Au demeurant, quel format plus approprié que la série télévisée (*Dexter* en est à sa troisième saison alors que *Jekyll* est une mini-série de la BBC en six épisodes) pour le thème qui nous occupe ?

Tueurs sans contrat

Tenu de respecter un code éthique transmis par son père, Dexter n'assouvit ses pulsions meurtrières qu'à l'encontre de criminels passés entre les mailles du filet judiciaire, tandis que le pacte conclu entre Tom Jackman et Hyde stipule que ce dernier aura toute latitude d'agir à certaines heures du jour. Ces deux accords donnent au meurtre une légitimité factice, valable en privé mais nulle aux yeux de l'État, et offrent une échappatoire aux pulsions en leur conférant même, pour *Dexter*, un simulacre de valeur morale. Dans les deux cas, aucun contrat écrit n'est passé entre les protagonistes, ce qui prive leurs arrangements de toute valeur légale. Le pacte de Jackman et le code de Dexter passent outre à la médiation juridique, indiquant un modèle social régressif où l'universalisme s'efface derrière la gestion locale des intérêts privés. Le drame se déroule dans un monde où les appareils de légitimation font défaut ou peuvent être mis entre parenthèses, où la mesure garantie par une instance tierce doit le céder à la singularité violente d'un cas exceptionnel.

On peut certes adopter une lecture moins pessimiste de la situation et y voir avec Deleuze et Guattari une micropolitique échappant aux appareils de capture instaurés par l'État, un agencement nomade qui se dérobe aux institutions stables. Le code ou le pacte n'étant pas sanctionné par une quelconque autorité, il a la même valeur que le contrat sadien : un accord passé entre deux individus souverains, déniant toute valeur au « contrat social » et à la pensée universaliste dont l'État serait l'hypostase abhorrée. La lecture deleuzienne semble appropriée au devenir-animal présenté dans les deux séries, pourvu que le sujet puisse tracer une ligne de fuite libératrice. Or, le fil narratif de *Dexter* et de *Jekyll* est formé par la mise à l'épreuve de cette micropolitique : le pacte contiendra-t-il les débordements de l'animalité ? Le code tiendra-t-il son rôle d'exutoire, ou sera-t-il un prétexte à la barbarie ? Toujours en termes deleuziens, la micropolitique de Jackman est un échec, car le premier geste posé par l'animal qu'il est devenu sera de délimiter le territoire de ses exactions dans les bas-fonds londoniens, si bien que la ligne de fuite se reterritorialise rapidement. De plus, à l'intrigue initiale s'ajoute une trame qui fait la part belle aux théories du complot, symptôme d'une dérive paranoïaque que Deleuze et Guattari situent aux antipodes de la déterritorialisation : il ne s'agit plus d'inventer de nouveaux agencements, mais de se rabattre sur une explication susceptible de répondre à tout.

Animaux scientifiques

Dans *Dexter* aussi, la déterritorialisation tourne court, les meurtres étant commis dans un espace toujours identique (une pièce close tendue de cellophane), selon un rituel précis (rappel au meurtrier de ses méfaits, loi du talion). Le code sert d'interface entre exutoire et refoulement, décharge et contention, occupant ainsi, comme le pacte de *Jekyll*, la place du surmoi. En désignant pour cibles des criminels qui ont échappé à la justice, il rend le meurtre « acceptable » et pose le problème des héros censés combler les failles du système judiciaire : si la justice qu'ils rendent est présentée comme légitime, les appareils d'État deviennent dispensables. Or, dans les deux séries, les appareils d'État ne remplissent plus leur fonction, qu'ils soient absents de l'intrigue (*Jekyll*) ou assujettis à un régime médiatique (*Dexter*). Les seules interventions directes du pouvoir fédéral dans *Dexter* visent à limoger un chef de service sitôt que la surmédiatisation des meurtres le fait paraître inefficace aux yeux du citoyen devenu spectateur-consommateur-jury de téléréalité. En toile de fond de *Dexter*, le régime libéral a consacré l'atomisation du *socius*, l'universalisme des Lumières a fait place à la libre concurrence des monades urbaines tissant leurs petits arrangements à l'écart des structures d'État. *Jekyll* évoque les années 1880, période où les assurances du sujet se fissurent et les monstres sortent du placard (Hyde sortant de sa cachette, Dorian explorant les zones « grises » du psychisme, Jack l'Éventreur mettant au jour avec les tripes des prostituées celles de la société victorienne), mais y ajoute les névroses contemporaines sur l'omnipotence attribuée aux appareils d'État. Sous la forme de l'agence secrète gouvernementale, l'État est fantasmé en machine totalitaire qui aurait investi le champ de l'imaginaire en dictant nos représentations du monde, au moment où il se délie du jeu économique à force de déréglementations. Ainsi, la puissance occulte prêtée à l'État dans l'imaginaire croît en proportion directe de son affaiblissement dans le réel.

Absents ou soumis au médiatique, les appareils d'État ne sont plus à même de sanctionner les relations entre sujets, qui n'ont plus recours qu'à des codes et des pactes. Le code inculqué à Dexter doit tenir l'horreur aux abois, et au tout début, dès le générique, il semble avoir triomphé. Le spectateur voit le héros se livrer à son train-train matinal, entaille de rasoir, coquille d'œuf qu'on broie, viande mastiquée, giclée de Tabasco, lacet coulissant dans l'œillet, dans une série de gros plans criards qui miment et euphémisent des scènes de torture : la routine pré-prandiale du jambon frit singe le rituel du coupe-jarret. Il est comme nous, son intégration est réussie, dit le générique — du moins jusqu'au

dernier plan, un clin d'œil adressé à la caméra et ponctué d'un tintement complice emprunté aux films comiques : c'est plutôt nous qui sommes comme lui, des meurtriers en puissance qui assouvissent leurs pulsions en les sublimant au quotidien. Code qui doit tenir aux abois, donc, mais c'est bien vite Dexter qui se trouve tenu aux abois par le code, dont il interroge sans relâche le bien-fondé. En instaurant l'assassinat prophylactique, il permet aux pulsions de se satisfaire, en bordure de l'intégration sociale que représente le travail scientifique de Dexter. Hanté par le sang, il a sublimé sa passion en devenant spécialiste médico-légal. Les traces de sang constellant les murs esquissent une cartographie où se lit une inscription identitaire, un triomphe de l'idéal du moi dans le rêve du scientifique conquérant sur la fascination qu'exerce le réel poisseux.

Pour trouver un substitut au plaisir compulsif, le tueur en série compense le bridage en esthétisant le meurtre. Le plaisir né de la maîtrise dans la répétition se transfère dans l'intensité accordée à chaque meurtre individuel et s'élève au rang d'art.

Esthétique du carnage

Un équilibre a donc été trouvé, jusqu'à ce que le héros soit confronté à un tueur qui s'immisce dans son intimité et lui adresse des messages sous forme de bouts de corps tronçonnés et mystérieusement exsangues. Les victimes du tueur sont transformées en pièces de mannequins, signe d'un fétichisme sexuel, c'est-à-dire selon Donald W. Winnicott de la persistance d'un objet de transition qui remonte à la petite enfance, au moment où la mère s'éloigne de l'enfant et met fin à leur relation fusionnelle. Parce qu'ils concernent des pièces détachées, les agissements du tueur renvoient donc Dexter à son propre secret (petit enfant, il a baigné pendant trois jours dans le sang de sa mère tronçonnée, brutale concordance de la coupure et de la fusion), mais aussi au morcellement qui précède le stade du miroir, lorsque l'enfant séparé de sa mère ne perçoit pas encore sa propre unité corporelle. Ils amorcent ainsi une régression identitaire moquant la progression de l'enquête : plus l'identification du tueur avance, plus celle de Dexter recule, au point que le meurtrier s'avère être son propre frère et (veut-il faire croire au protagoniste) une insécable partie de lui. Laisser des morceaux de corps exsangues, c'est signer l'impuissance de Dexter, qui ne peut exercer son talent qu'en présence de traces de sang, et donc l'échec de sa sublimation. L'horreur du corps tronçonné duplique en creux celle du sang versé pour mettre en scène le travail même de Dexter : réduire le meurtre à un objet clinique aseptisé. De l'abstraction esthétique et scientifique figurée dans les constellations de sang, on régresse vers un réel poisseux trop longtemps occulté. Ce parcours conduit du centre vers la périphérie, les corps étant retrouvés dans des friches industrielles ou jetés dans les eaux de la marina, vers ces lieux où l'édification rejoint le primitif.

Parce que le code vient endiguer la répétition sérielle, il suscite variation et créativité. Pour trouver un substitut au plaisir compulsif, le tueur en série compense le bridage en esthétisant le meurtre. Le plaisir né de la maîtrise dans la répétition se transfère dans l'intensité accordée à chaque meurtre individuel et s'élève au rang d'art. *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts* : le titre de Thomas De Quincey pourrait s'appliquer aux tueurs en série dans la fiction dès lors que l'inventivité, le décor, les effets de lumière prennent le pas sur la répétition. Le voyeurisme du téléspectateur se régale de la théâtralisation offerte par le tueur et son complice, le réalisateur. Les deux séries misent sur les gros plans et les inserts, qui semblent morceler le corps : la bouche ou les mains de Dexter, les signes de la transformation de Jackman occupent régulièrement l'écran sous forme d'images fracturées. Crocs de vampire, élargissement de la rétine soulignant une dépendance au meurtre, implantation capillaire traduisant la hantise très britannique de la calvitie précoce comme perte de virilité (contenue dans l'expression « *receding hairline* » — ligne d'animalité qui recule), chaque indice valorise la régression animale en cure de jouvence. En revanche, aux couleurs vives de Miami *(Dexter)* s'oppose la grisaille londonienne *(Jekyll)*, à la netteté de l'un le grain épais de l'autre. Ces choix diamétralement opposés disent une même obsession de la mise en scène qui n'aurait pas déplu à De Quincey, obscénité clinique du meurtre en pleine lumière contre insistance sordide sur les ruelles obscures.

Pile et face contre tueur-gigogne

Il n'en reste pas moins que le premier meurtre commis par Hyde se déroule dans un zoo londonien, lieu de la sauvagerie domestiquée où le bestial se fait peluche gavée, Hyde triomphant de l'animal par son surcroît de brutalité. C'est qu'il n'est pas une pièce à montrer aux enfants mais une créature restée sanguinaire, charmeuse aussi, jouant du mélange trouble de la sophistication verbale et de l'animalité. Cette bête douée de parole n'est pas un vivant oxymore, elle occupe l'entre-deux, la lisière, de même que l'implantation des zoos (ports, parcs en bordure des villes) disait à l'origine la ligne de partage du civilisé et de l'indompté. C'est ce retour aux origines troubles du *socius* que traduit le pacte passé entre Jackman et Hyde, la valeur de la parole venant rappeler les fondements mêmes de la civilité. À l'instar du zoo, le pacte doit assurer la coexistence harmonieuse de la civilisation et de la barbarie : on sait depuis Freud que la culture est refoulement, mais que la barbarie rôde toujours dans ses marges, et les inserts sur le rajeunissement de Jackman expriment cette présence spectrale de la sauvagerie à fleur de peau. Comme avec le code de Dexter, le pacte n'est pas brisé, ce sont ses limites qui sont éprouvées, dans une tension qui forme la trame de la série.

Une différence structurelle sépare toutefois le pacte de Jackman et le code de Dexter. Le premier ordonne une polarité entre civilité diurne et animalité nocturne correspondant à une structure bipolaire de type « pile/face », l'un étant l'envers de l'autre avec assez de porosité pour que l'activité de Hyde se reflète sur les traits de Jackman. Dexter, en revanche, rappelle constamment en voix hors champ que le tueur est tapi en lui comme sa collection de plaquettes de sang dans sa cachette ; sa structure psychique serait plutôt de type schizoïde tel que le décrit Ronald D. Laing, clivée entre une intériorité créative perçue comme « authentique » et une extériorité honteuse qui se compromet en donnant le change aux institutions. À l'alternatif perméable de Jackman et Hyde s'oppose l'emboîtement étanche du social et du pulsionnel chez Dexter, aux chasses nocturnes du loup les ruses en plein jour du renard. Au bout du compte, les deux séries se font écho : Jackman et Hyde en dextre et sénestre d'un même blason, Dexter en tueur caché dans un Je déguisant ses tueries.

PAR BERTRAND ROUBY