



Profit : être au-delà

ORTOLI Philippe

Pour citer cet article

ORTOLI Philippe, « Profit : être au-delà », *Cycnos*, Le Méchant à l'écran. Les paradoxes de l'indispensable figure du mal, 2013, mis en ligne en juillet 2018.

<http://epi-revel2.unice.fr/publication/item/2603>

Lien vers la notice <http://epi-revel2.unice.fr/publication/item/2603>

Lien du document <http://epi-revel2.unice.fr/cycnos/2603.pdf>

ISSN 0992-1893 eISSN 1765-3118

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Profit : être au-delà

Profit - being beyond

Philippe Ortolli

Université

de

Corse

Philippe Ortolli, né à Marseille en 1970, docteur en lettres en arts en 1996, écrit des articles et participe à des colloques sur le cinéma qu'il enseigne à l'Université : il est maître de conférences habilité à diriger des recherches à l'Université de Corse, après avoir été enseignant à Paris VII, Poitiers, Aix-Marseille I et Lyon-2, mais effectue sa recherche, qui porte essentiellement sur les questions esthétiques du classicisme et de la modernité dans le cinéma de genre, ainsi que sur la conception d'une bâtardise cinématographique, au sein du Lesa (AMU, Aix-en-Provence). Pendant longtemps formateur indépendant et rédacteur de documents pédagogiques en Cinéma pour les lycées et collèges de nombreuses régions, il a publié récemment *Le musée imaginaire de Quentin Tarantino* (Corlet/Cerf, 2012), après plusieurs ouvrages sur le cinéma, dont *Il était une fois dans l'Ouest* (la Transparence, 2010).

Broadcast in the USA in 1996, *Profit* is a provocative series whose poor ratings account for its very short life. The main character upon which it is based is Jim Profit, a yuppie whose goal is to try and become the focal point of the company he works in, whatever the - legally and morally reprehensible - means. This increasing control is made possible through a fiction utterly devoted to the villain ; he masters the series' meaning because he stands at the chore of each of its units (from a single shot to an entire episode). The subversive vision of the social order is in fact paralleled with the body of laws that govern the moving images and their significance/content (that is the power struggles within a powerful corporation). The metaphorical use of this specular scheme within the universe it informs prompts us to reflect upon the ontological status of the series (as a mutant, novelistic version of the movie) and then, by mimetic extension, upon its political dimension.

corporate world, demon, evil, film, Adrian Pasdar, power, *Profit*, TV series, time, thought, villain

L'engouement que rencontrent les séries télévisées américaines à l'heure actuelle dans le domaine des études universitaires et/ou critiques pourrait laisser penser à un effet de mode, tant il est vrai que, du (vaste) champ de la civilisation anglo-saxonne à celui, plus restreint, des « gender studies », en passant par la sociologie au sens large, la philosophie, et l'analyse filmique à vocation plus ou moins esthétique, beaucoup de personnes manifestent un enthousiasme débordant pour ces productions qui existent depuis fort longtemps, mais dont l'intelligence paraît désormais avoir accédé à un niveau suffisant pour justifier enfin un intérêt d'ordre scientifique¹.

La véritable question qu'il faut se poser face à un tel déferlement d'écrits et de paroles (dont la lecture et l'écoute complète, si on y rajoute le visionnage de chacune des séries, impliquerait l'abandon de toute autre pratique) ne doit pourtant pas porter sur la sincérité de

¹ Citons, pour les écrits les plus récents, Jullier et Laborde, 2012 ; Hatchuel, 2012 ; Esquenazi, 2009, 2010 ; Buxton, 2010 ; Toulza, Viviani, 2011 ; Saint-Maurice, 2009 et 2010 ; Kavennez et Stoy, 2011 ; Edgerton, 2011 ; Akass et McCabe, 2006 ; pour les sites : URL : <http://tvseries.univ-lehavre.fr>, et, pour les colloques, « Philoséries, philosopher avec les séries télévisées », juillet 2013, « Religions en série, octobre 2013 ou « Enjeux méthodologiques de l'analyse des séries télévisées », juin 2013.

ces démarches, mais bien sur les causes profondes de l'attention requise par ces formes emblématiques de notre contemporanéité.

La série télévisée, forme mutante du film

La série télévisée développe les puissances du cinéma en s'appuyant sur la persistance d'un de ses archigenres, le « serial », accroissant ses attributs romanesques (car dérivant de la forme feuilletonesque), en élargissant ses processus imageants comme narratifs². Qu'un épisode ne soit pas un film, simplement pour des raisons de support et de diffusion, nous semble indiquer, non pas un souci accessoire, mais engager, au contraire, une réflexion révélatrice de la nature même du cinéma. Ne se conçoit-il pas, depuis le début, dans et par la métamorphose, comme un art bâtard ? Ne trouve-t-il pas sa définition au sein d'une mutabilité constante, engageant à la fois celle des formes artistiques qu'il agrège et celle de son principe premier – inscrire sans cesse la dissemblance dans la semblance ou, si l'on préfère, la différence au sein de l'imitation ? Sans rentrer dans les détails de ce qu'engage cette pensée, nous pouvons la créditer d'une répercussion physique. Plus encore que le fait que chacun des 24 photogrammes défilant en une seconde soit la copie jamais entièrement conforme du précédent, pensons à l'écart qu'entretient un plan avec ce qui a existé devant l'objectif qui l'a conçu, et dont il est l'empreinte négative pour reprendre un terme de Bazin (37). De là se comprend la prédilection du cinéma pour les déclinaisons, qu'elles soient ritualisées (les genres) ou intellectualisées (le second degré et ses pratiques intertextuelles³). Cet art est transcendant, pas seulement au sens où un esprit comme Ayfre le considère⁴, mais bien à celui posé par Heidegger⁵ : il avance au-delà, s'extirpe sans cesse du noir pour ex-sister, tout comme ses images proposent des doubles d'un modèle qui s'oublie au profit du seul geste qui le rappelle. La création est ce geste : elle fait jaillir l'autre du même et, par là, prouve que seule la différence permet la vie.

C'est dans ces conditions que l'étude des séries télévisées nous semble prendre tout son sens car elles poussent au paroxysme ce que certains condamnaient déjà au nom de la standardisation dans les genres hollywoodiens : faire que chacune de ses unités (plans, épisodes, saisons) ne s'envisage que par rapport à une autre dont elle reproduit des éléments en s'en éloignant. De fait, l'appréhension de leur texture commune se formule dans et par la différenciation, au point que la notion même de modèle (le « pilote » n'étant jamais qu'un prototype, nullement un commencement absolu) disparaît au profit de ce qui en rend possible l'idée. On comprend ici qu'une notion aussi précieuse que celle de la transgression soit ainsi liée à la genèse même du processus et cinématographique et sériel, en ce qu'elle consacre la poussée hors des limites convenues et que cet acte, sans même aborder la question de la nature de l'ordre face auquel il s'exerce, soit fondateur. De là s'explique toute la filiation qui, depuis Epstein (1974), associe étroitement les pouvoirs diaboliques et ceux du cinéma : certes, nous répètera-t-on, il y a aussi la tradition Ayfre-Agel, et leur propension à enrôler le septième art sous la bannière divine, mais, à bien y regarder, la transdescendance (dont le concept désignant la transcendance descendante, ou démonique, a été établi par Wahl) n'a jamais été loin de la transcendance, et l'appel du mal, conçu dans ce principe même dont l'écart est le symbole, fait partie intégrante des forces en présence dans le champ d'un art qui n'est jamais

² Il appartient à André Parente (Parente 58), d'avoir mis en évidence la consubstantialité des processus imageants et narratifs, c'est-à-dire de prolonger la réflexion de Deleuze sur le couple intégration/différenciation, expression de l'image-mouvement, en la faisant correspondre à celui, mis en lumière entre autres par Ricœur, de configuration/découpage en épisodes, propre au récit. Sa thèse prouve, par là, le caractère nécessairement narratif du cinéma.

³ L'œuvre de Tarantino résume assez bien cet enjeu (Ortoli).

⁴ « Il y a plus dans l'image que dans ce dont elle est l'image ». (Ayfre 67)

⁵ Littéralement, le cinéma fait qu'un monde s'historialise (Heidegger 135).

autant lui-même que dans ce qui l'excède. Être sans cesse au-delà, c'est-à-dire vouloir sans cesse dépasser les limites et ne s'en point contenter, non pas imiter le mouvement, mais l'exprimer : voilà ce qui rend le cinéma diabolique.

Une série intrigante

Profit, série produite (1994) et diffusée (1996) par la Fox, puis par Canal Jimmy en France (1997), est régulièrement créditée dans les écrits⁶ d'un pouvoir de subversion tel qu'il l'a tuée dans l'œuf après la diffusion américaine d'à peine 4 de ses épisodes (pour 8 tournés⁷). Cette particularité, associée à un accueil critique des plus dithyrambiques⁸ et à un parfum « culte » entretenu par une poignée d'amateurs, désigne un caractère profondément novateur. La série décrit, au sein d'une multinationale spécialisée dans les rachats, Gracen and Gracen (G&G), les aventures d'un jeune directeur des acquisitions, Jim Profit, prêt à tout, non pour gravir les échelons de l'entreprise (la référence « Rastignac de la haute finance » de *Libération* nous semble en cela quelque peu déplacée), mais plutôt pour développer de façon maximale ses résultats en en devenant le moteur, c'est-à-dire en influant, de façon décisive et par toutes sortes de pratiques moralement et légalement condamnables, sur les décisions de ses chefs. Profit a été un gamin maltraité par un père qui l'a élevé comme un animal, tapi au fond d'un carton portant la marque G&G, d'où il n'avait comme possibilité que de regarder en boucle la télévision. Ce passé n'est pas mort : le héros est toujours lié à sa belle-mère, demi-mondaine toxicomane qu'il ne cesse d'aider et avec laquelle il couche fréquemment, et il revient tous les soirs dormir dans sa boîte remplie d'épluchures et de détritiques, comme pour revivre éternellement l'événement fondateur de son parcours.

Genèse du mal sérialisé

On ne rappellera que très succinctement les éléments qui ont contribué à l'existence de cette série, renvoyant, pour leur découverte, aux interviews croisées de McNamara, Greenwalt (les créateurs) et Pasdar (le comédien) avec, en appoint, les interventions de Cannell (producteur à qui on doit, entre autres, la grande plongée traumatique de *Wiseguy/Un flic dans la mafia*) contenues dans le DVD (Marks, 2005). Ce qui ressort de ces propos est qu'il s'est agi de prendre comme héros une figure du mal, c'est-à-dire d'imposer le fait que l'élément récurrent de la série, celui qui maintient tendu le fil rouge de la fiction, soit le dépositaire des valeurs les plus précisément opposées à la morale. Ce lien, c'est un jeune « yuppie » nommée Jim Profit⁹ qui, dans l'espace apparemment ouaté de sa grande entreprise, parvient, par la ruse, le chantage, le vol, voire le meurtre, à s'imposer comme le détenteur du pouvoir le plus important qui soit : celui, occulte, des conseillers. Inspirée au départ par *Richard III*, la série s'éloigne de son illustre modèle en ce que les motivations de son personnage n'ont rien à voir avec la tentation de pouvoir absolu qui anime le bossu shakespearien. Profit ne cherche pas à atteindre les sommets, mais bien à s'installer, telle l'araignée – qui servait de motif à sa bande annonce américaine¹⁰ – au cœur de la toile qu'il tisse patiemment. Plus centre que sommet, la vision du mal-gangrène qu'entraîne le personnage n'est pas, non plus, celle du destructeur patenté, voire du rapace, que ses adversaires (Joanne, la détective et Sykes, le conseiller vertueux) croient déceler : elle est partie intégrante du système de cette structure, la condition même du maintien de son ordre. L'absence foncière de morale du personnage n'est, en ce

⁶ Sahalis 117, Winkler 2007 : 163, Bautet 181 et sur Internet (D'Angonssa, 2012, *Espritcritik*, 2010).

⁷ Distribué par Paramount, en 2005, le coffret DVD zone 2 est à ce jour le plus complet, puisque nous pouvons y voir les huit épisodes.

⁸ En France, comme aux États-Unis (Schlérét, 1997 ou O'Conner, *New York Times*, 1996).

⁹ Le nom renvoie à un personnage important, mais non central, de *Wiseguy*, interprété par un comédien spécialisé dans la figuration du mal, Kevin Spacey.

¹⁰ Il l'écrasait d'ailleurs en la traitant d'« amateur ».

sens, qu'un leurre, puisqu'il en possède bien une, et que cette dernière consiste à n'agir qu'au service du profit que peut et doit générer la structure dans et pour laquelle il travaille. Ainsi ramenée à sa seule échelle valable, celle d'une unité de production destinée à enrichir ses dirigeants, l'entreprise, dont, de l'université à la presse, en passant par la gauche et la droite, on ne cesse de nous vanter la culture et l'éthique depuis les années 80, redevient ce symbole même de l'ordre mondial (et depuis 1996, on ne peut pas dire que les événements aient embelli cette vision), broyant les faibles par sa sourde violence, et son héraut, le « yuppie », créature-phare des années 80, se pare des attributs sociopathiques et psychopathiques qu'un Brett Easton Ellis, dans *American Psycho*, a contribué à imposer comme qualités premières.

Si le « méchant » dans *Profit* tire son attrait du fait qu'il exerce la recherche de son propre intérêt sans s'embarrasser de la moindre conscience et si, par extension, il cherche pareillement à « dévoiler le bonheur de la gratuité du mal » (Biet 37), nous procurant ce plaisir intense de jouir par procuration de son spectacle, il ne saurait pourtant se résumer qu'à cela. Les actes qui le constituent ne sont pas isolés du monde qui l'englobe, mais conditionnent ce dernier. Voilà peut-être la vraie subversion de la série et ce qui a envoyé au purgatoire ses concepteurs, plus encore que la séquence maintes fois commentée où le héros embrasse fougueusement une femme qui s'offre à lui avant de lui dire « Bonjour, maman » (même si Bobbi n'est que sa belle-mère, le lien mots-image appelle immédiatement l'inceste !) ou celle durant laquelle il achève son père qu'il a déjà atrocement brûlé : le personnage, en cela bien conforme à une certaine vision fétichique du méchant¹¹, n'est que la cristallisation d'un mal qui englobe le monde tout entier.

Ce mal est majoritairement condensé dans les bureaux de G&G, mais il se projette aussi, via des figures comme l'enquêteur du FBI, l'homme d'affaires russe ou les quartiers glauques dans lesquels vit la belle-mère du héros, dans une vision tout aussi close des alentours, puisque, tout, ici, paraît n'exister qu'en fonction du potentiel de corruptibilité émanant de sa configuration.

Le plus éloquent dans *Profit* est son absence complète d'arrière-monde, allant de paire avec celle de référence au religieux, ce qui lui interdit toute justification du mal au nom d'une harmonie préétablie programmant sa nécessité par souci d'un plus grand bien (Leibniz, première partie § 105). La souillure est, ici, inhérente à l'organisme décrit, et, si les deux adversaires de Profit ne sont jamais à sa hauteur, c'est que leur combat est impropre, puisque fondé sur l'idée que l'entreprise peut être purifiée au nom de principes extérieurs à sa constitution. Adrian Pasdar, en ce sens, propose une performance en tous points remarquable¹², car elle se refuse toute extravagance sardonique, préférant jouer une sobriété sentimentale et gestuelle passant par une retenue constante. Alliée à une apparence évoquant le stéréotype même du jeune cadre ambitieux (sa coiffure sculptée par le gel, ses costumes, ses rares sourires commerciaux), cette économie expressive finit par effrayer, car on y ressent la concentration maximale que requiert l'art de maintenir inchangée la surface des choses, en maîtrisant consciencieusement le grondement chaotique qu'elle recouvre. C'est en cela que si le refus du sacré existe, il n'implique pas qu'il n'y ait aucun élément transcendant dans *Profit*. Il y en a un et c'est le personnage qui en a la charge, en complète osmose avec le dispositif même.

Révéler les conditions de son existence

Le Méchant comme métaphore de l'auteur, ou, du moins, du responsable de l'univers filmique : la réflexion est commune à bon nombre d'essais tentant de figurer le mal dans

¹¹ « Sans ce statut iconique, la peur deviendrait envahissante ; c'est aussi pourquoi le méchant est un fétiche » (Delfour 11).

¹² Mais l'homme est coutumier du fait, et sa carrière atypique d'acteur (de *Top Gun*, 1986 à *Shanghai 1920*, 1991) et de réalisateur (*Cement*, 1999) le prouve.

l'exercice de la possession¹³. Mais, dans le cadre sériel, tel que nous l'avons posé au début de cet article, il nous paraît revêtir une singularité digne d'exposition : on pourra rétorquer que *Profit*, prototype d'une série qui n'a finalement existé qu'à l'état embryonnaire, est le précurseur de *Dexter* ou d'*Engrenages*, et que son amoralité n'est plus guère percutante aujourd'hui. Mais nous ne le pensons pas : si la série apparaît aussi fascinante, c'est parce qu'elle identifie son monde à une perpétuelle extension des pouvoirs de son protagoniste. Et cette extension est riche en termes de réflexivité sur la série télévisée – *Profit* est reflet et commentaire de ce qui le constitue, à savoir l'organisation raisonnée d'images engagées dans le temps – et, donc, sur le cinéma, qui en est la possible origine.

En premier lieu, elle nous apprend que le temps linéaire, chronologique de la série est un temps cyclique, et ce parce que la perception extérieure qu'elle nous en offre repasse par deux plans qui reprennent chaque fois une configuration identique. Le premier concerne le moment où Profit se couche nu au milieu de ses détritiques et autres reliefs de repas dans son carton G&G tandis que l'obscurité baigne la totalité de la pièce ; le second fait référence aux paroles qu'il adresse à la caméra et qui, de toute évidence, nous sont destinées. Situés respectivement à la fin et au début des épisodes (à l'exception de « Forgiveness » qui se clôture sur un grand moment de liesse familiale), ces deux plans témoignent de la boucle que trace le temps. La fiction ne cesse d'y repasser, se nourrissant des différences (les phrases proférées ne sont, bien sûr, jamais les mêmes) au sein de leur réitération. Revenons sur ces deux bornes.

On a beaucoup insisté sur la manière dont le personnage usait de l'apostrophe au spectateur : les regards caméra témoignent, certes, de la volonté de faire de nous un complice en nous impliquant au cœur même du dispositif d'émergence de Profit. De ce point de vue, ces moments, marqués par la rigidité posturale de l'acteur lorsqu'il nous intime de l'écouter, servent à indiquer qu'en permanence, nous ne voyons que ce que le personnage choisit de nous montrer. Il est vrai que, même lorsqu'il n'est pas présent¹⁴, l'organisation, dramatique et esthétique des séquences n'émane que de lui et nous vérifions, par là, combien ce point de vue est unique et omniscient. S'y joue une certaine déstabilisation de nos valeurs morales, puisque nous sommes vraiment amenés à jouir du mal en action, c'est-à-dire des conséquences des calculs du personnage, mais le plus important demeure surtout qu'à travers cette focalisation, un monde nous est dévoilé suivant un regard : celui d'un homme enfermé dans une pièce sombre qui ne le conçoit qu'à travers une ouverture d'où il peut le voir avant de le saisir. Certains y ont lu la critique acerbe d'une télévision équivalente, chez le héros, à la kryptonite pour Superman (métaphoriquement, la regarder représenterait un danger mortel pour lui). Mais, plus sérieusement, on peut penser que Profit déteste le mode de diffusion hertzien parce qu'il ne peut agir sur lui. Le fait, en ces fins d'épisode, de nous ramener à cette situation première, mais en ne conservant dans le carton où dort le héros que la découpe de cette lucarne renvoie bien à la situation première du cadre, désignant par là que la connaissance du monde se fait suivant une sélection qui en limite l'accès à ce qui peut se comprendre, donc s'utiliser. Le méchant, ici, est un spectateur originel qui a conservé de son statut premier la sur-perception et l'amour de l'obscurité, mais est devenu ensuite le propre concepteur de ses visions, sans en modifier le principe initial de la non-implication physique.

Revenir à cette situation, en n'en gardant que le positionnement et non le contenu, pourrait sembler purement fétichiste, s'il n'y avait tout près de cette tanière de l'iris, une autre source lumineuse : celle de l'ordinateur allumé sur le bureau de Profit dans lequel, nanti d'un

¹³ Gaëlle Lombard (Paris X, 2008), dans son travail sur Coppola (travail qui ne se cantonne nullement, d'ailleurs, à une hypothèse démonique) en a analysé quelques configurations essentielles.

¹⁴ Évoquons la rencontre entre Pete et Sykes, destinée à faire exploser l'entreprise de l'intérieur, relatée par Bobbi (« Cupid », les moments d'intimité entre Bobbi et l'épouse de Chazz Gracen, entièrement coordonnés par lui (« Chinese Box »).

programme qu'il a lui-même créé¹⁵ pour modéliser Gracen and Gracen sous la forme de couloir menant à des portes ouvrant, chacune, sur des bureaux appartenant aux directeurs de la société, représentés à l'écran sous leurs traits physiques, le héros, soit par désir, soit par constat, se charge de faire exploser ces dirigeants (cette pulvérisation est un des leitmotifs de la série). On peut, certes, sourire de l'aspect rudimentaire de ce programme, marqué par le VRML (Virtual Reality Modeling Language), mais il permet par sa simplicité de rendre compte de l'extension même du mode de conception du personnage (forme et contenu sont au service d'une vision agressive du monde) et surtout de son passage de spectateur à metteur en images, c'est-à-dire de concepteur même d'un monde virtuel qui doit s'actualiser. C'est entre le moniteur et la découpe du carton que l'esprit et le geste se retrouvent en un éternel retour qui confirme que ce qui était éventualité est devenu nécessité et, en retour, vient affecter la pensée en la forçant à réaliser ce qui est advenu de sa transformation¹⁶. La série revient, ainsi, ponctuellement aux sources de son émergence : elle est une extension de ce programme qui n'est lui-même que le développement de la vision du gamin dans son carton. Reproduction distanciée du monde, la caméra (c'est-à-dire le point de vue) s'y déplace et interagit suivant la volonté de son utilisateur. Cet écran, comme celui proposé par le cadre découpé dans le carton, est l'univers dans lequel se réalise sans cesse la pensée suivant l'hypothèse qui est la sienne. En revenant à la situation initiale, la série nous dit que le méchant qui vient ainsi nous montrer l'exécution de ses desseins ne peut surgir qu'au moment de notre extrême solitude de spectateur. C'est là que se situe la collaboration profonde entre Profit, nous et le rapport au mal : si démon il y a, comme celui qui vient souffler au lecteur, chez Nietzsche, l'idée de ce « poids le plus lourd » qu'est la promesse de l'éternel retour (Nietzsche §341), il peut aussi sembler un dieu dans la mesure où ce qu'il annonce (que rien ne changera jamais dans la mesure où tout est créé par notre propre pensée et y revient sans cesse) est gage de notre suprême liberté, à condition, bien sûr, d'admettre ici que cette courbure même (revenir sur la situation quasi fœtale où tout s'ourdit) qui inscrit la fin dans le pur commencement interdit toute possibilité à l'imprévisible de se manifester. La question de l'origine des images, c'est-à-dire de la pensée, et la façon dont cette dernière demeure l'unique source des actes qui la génèrent, est centrale : Profit n'est plus spectateur et, s'il nous prend à partie, c'est qu'il veut nous dévoiler que ce que nous voyons concerne des images mues par son choix et qu'il nous engage à exercer la même forme de liberté. Le mal est donc un appel à nous affranchir du conditionnement pour nous expliquer les règles de cette reproduction du monde à laquelle nous sommes conviés.

Profit et les puissances élémentaires du cinéma

C'est aussi la maîtrise du temps qui est en cause, un temps qui n'est profondément qu'un cycle accompli puisque, sans cesse, il revient vers ce qui le fonde : la méchanceté de Profit est celle d'un démon qui clive sans cesse le sujet entre l'agir et la pensée, le retour vers cette dernière passant par son visage fermé comme une tombe auquel renvoie ce carton sombre. Mais ce clivage est un leurre : Profit n'est nullement schizophrène, ni d'ailleurs psychopathe, contrairement à ce qu'on peut lire ici ou là. Il apprend juste à infléchir l'univers suivant ses propres visées. En ce sens, le générique du pilote est éloquent. D'abord parce que le personnage y apparaît dans le reflet de la vitre d'un aquarium, soit comme une image réfléchie, ensuite parce qu'on le voit apparaître derrière un trompe-l'œil figuré (la bibliothèque qui s'avère être la porte d'accès à la caverne métaphorique, digne en cela des

¹⁵ Les touches de fonction de cet ordinateur servent également à introduire certains « épisodes » (notamment la touche « détail » qui y est actionnée).

¹⁶ Michel Guérin a développé cette très judicieuse interprétation de l'éternel retour nietzschéen, comme la « conversion de l'éventualité en nécessité qui restitue le geste d'une pensée modelant les choses de sorte qu'en retour elles plombent d'abord, pour ensuite les *pondérer*, les idées et les mots » (Guérin 125).

entrées prohibées vers les repaires des Fantômas ou des Vampires), puis nu, mais sans cesse dissimulé par des éléments du décor et enfin, devant un miroir en train d'affûter sa mise en costume strict¹⁷. En bref, Profit est directement une force qui s'extrait de son modèle (d'ailleurs, il a usurpé son nom et son identité à quelqu'un¹⁸) et se projette : que nous ne sachions pas qui est le modèle originel importe peu, puisque seule demeure l'idée qu'un double s'y est substitué et ce double, exprimé par ces compositions de plan inaugurales, est l'image même de ce qu'est profondément la série, un dispositif qui ne cesse de se replier sur lui-même pour nous montrer que sa source est la pensée capable d'engendrer le premier geste, celui qui, d'entre tous, porte la vie : la création.

On pourra alors chercher ce qui, ici, manifeste des signes de cette déclinaison omniscience et on les trouvera aisément dans et entre les images. Ainsi, on ne compte plus les exemples où Profit, découvre, dans le plan qu'il occupe, le détail apte à lui en donner la connaissance complète et grâce auquel il pourra dominer, par la suite, les éléments qui le composent : dans le pilote, lorsque Pete, le frère du PDG, dort, saoul, il voit à l'avant-plan les cachets qu'il prend contre son impuissance sexuelle ; dans « Healing », la caméra part du psychiatre véreux discutant avec Joane, puis lentement révèle Profit en amorce du plan qui a suivi toute la scène entre eux. Pareillement, il aime user de ses pouvoirs de simulacre lucrétien¹⁹, en pratiquant des apparitions/disparitions dignes d'un Méliès : à la fin de « Cupid », alors que la police pénètre dans la chambre du malfrat où il se trouvait quelques secondes auparavant pour lui proposer un odieux marché, il est déjà dehors, dissimulé dans un recoin du couloir ; à l'inverse, lorsque Joanne, dans le pilote, vient enquêter sur la cadre supérieure qu'il ne manquera pas, ensuite, de faire licencier, il surgit sur le pas de la porte de son bureau tel un deus ex machina, pour éviter des questions trop embarrassantes. Souvent, ses entrées et sorties du champ sont brutales et sans préalable ; de même, il aime être déjà installé dans un groupe ne se révélant visuellement qu'après coup²⁰. Au-delà de ces modalités, il possède plusieurs façons de contrôler ce pouvoir de visibilité : propension à se dissimuler dans un clair-obscur²¹, ou, plus globalement, suggestion de sa présence dans l'absence, qu'il survive par le biais de messages plus ou moins brouillés²², ou qu'il apparaisse comme l'instigateur principal d'un plan dans lequel il n'est pas présent²³. Par là, il accepte pleinement son statut d'image : dans un univers qui n'est composé que d'elles, il organise leur mouvement suivant ses propres visées. Moins spectaculaire, son goût du travestissement (le costume d'infirmier qu'il revêt quand il tue son père dans le pilote, la cagoule qu'il enlève après avoir joué au maniaque sexuel dans « Cupid ») participe du même souci. Certaines associations le montrent directement comme le pôle organisateur de leurs liens²⁴.

¹⁷ Dans « Sykes », ce sera une porte de douche qui, semblable aux effets anamorphiques produits par Man Ray dans *L'Etoile de mer*, le transformera en exquise esquisse.

¹⁸ La saison 2 devait explorer cette piste à peine évoquée au dernier épisode de la série (« Forgiveness »).

¹⁹ Simulacre semblable à la « figure étrange ou [l'] ombre de ceux qui ne jouissent plus de la lumière » (Lucrèce, 33/71).

²⁰ C'est le cas de la première assemblée générale chez G&G (pilote), ou lors de la réunion des alcooliques anonymes (« Hero »).

²¹ Dans le pilote, quand il explique à sa belle-mère que l'endroit qu'il lui a choisi est entièrement insonorisé et se recroqueville dans la pénombre ; dans « Security », quand il surgit du fond de la nuit pour expliquer qu'il est responsable du chantage qui réduit à néant les velléités dénonciatrices de la journaliste.

²² Les messages qu'il transmet à Joanne, via l'ordinateur à travers lequel il maquille sa voix (« Forgiveness »).

²³ Le suicide du mari, à la fin de « Cupid », la découverte par Karpov, l'affairiste véreux, que Profit a déjà, avec les gardiens de prison, pris des dispositions pour qu'il ne cherche pas à se venger (« Sykes »).

²⁴ Par exemple, dans le pilote, le montage alterné entre les trois protagonistes (Pete, Nora, sa femme, Chaz, son frère) se retrouvant dans le même hôtel, sans le savoir, et lui, au téléphone, derrière la vitre qui les surveille, ou, mieux encore, les légers travellings décrivant les dirigeants de l'entreprise dont il commente en off les statuts.

Toutes ces configurations, qui puisent profondément dans la tradition populaire de Méliès, mais aussi du « serial » en ce qu'elles requièrent la combinaison des vertus magiques du cinéma et de sa fascination pour les démiurges diaboliques, composent l'intégralité de la série et, puisque même les panoramiques verticaux sur les buildings finissent toujours par descendre sur Profit, on peut dire que le héros est le conditionnement même du système qui coordonne le monde ainsi représenté. Que, chaque fois, l'orientation du mal triomphe, c'est-à-dire que cette possession ne se manifeste que pour pouvoir, à loisir, tromper les uns et les autres n'est que logique puisqu'en vrai démon, le personnage exprime le pouvoir de jouir de sa complète liberté, au détriment de tous.

Le méchant et l'ordre social

Profit est toujours au-delà, comme l'image cinématographique, puis télévisuelle, elle-même. Il a toujours une longueur d'avance sur le plan, sur la séquence, voire sur l'épisode parce qu'il a eu le temps d'en observer le canevas ou qu'il lui en a substitué un autre, fruit de son cerveau devenu ensuite celui de sa perception puis de la nôtre. Pour autant, cette propension est éminemment tragique et, même si cet aspect peut sembler quelque peu secondaire, on ne peut que constater combien l'impossibilité au bonheur est comprise dans la série en tant que ligne directrice : l'écharpe rouge qu'il porte à sa bouche, comme un doudou, à la fin de « Security » (elle a appartenu à la journaliste que, malgré sa forte attirance, il a dû sacrifier) montre bien que la possibilité d'un détail qui ne participe pas d'une stratégie globale existe et que le personnage en a conscience. Le plan savoureux, merveille de jeu qui devrait convaincre les derniers réfractaires au talent de Pasdar, où, après avoir assassiné son père, il sent une larme envahir son iris, la saisit, la porte à sa bouche puis, stupéfait d'une telle marque d'humanité, la contemple, dubitatif, témoigne de cette nécessité de la métamorphose qui s'interdit toute émotion.

En définitive, d'ailleurs, le personnage ne jouit pas du mal qu'il fait ; c'est sans doute cela le plus troublant. Si Profit est un méchant, il ne l'est que pour servir la machine dans laquelle il dort et vit. La glorification de la famille, c'est-à-dire du lien élémentaire de tout ordre, est le nerf de la série, si (comme le protagoniste le dit dans « Forgiveness ») l'on entend par famille celle formée par les dirigeants de Grace and Gracen qui prolonge le carton qui l'englobe, afin de le consolider. La « méchanceté » de Profit, sa vilenie ne sont que des nécessités pour que tourne l'ordre du monde. Un monde fait de murs cloisonnés et de destins brisés que seuls les forts sont à même de diriger pour les amener à produire du ... profit.

Se portant au-delà des configurations dans lesquelles il se reflète, Profit transfigure aussi les valeurs morales, mais au nom des siennes propres : si nous ne pouvons l'admirer, c'est que ce qui le meut depuis son antre jusqu'aux tours de verre n'est en définitive que ce qui mène notre monde à la ruine (morale et matérielle). Pour autant, il est salutaire de bâtir une fiction sur un arc aussi puissant que celui qui montre combien ce que les dirigeants des pays qui nous englobent nous exhortent à cor et à cri d'être, à savoir rentable, ne peut engendrer qu'un mal conçu patiemment par un cerveau machiavélique. Profit, en ce sens, est le héros d'une épopée putride, mais ô combien d'actualité et le plan récurrent le montrant, débarrassé de son gel coiffant et nu devant son ordinateur ou dans son carton, est là pour le prouver (impression renforcée par la vue rapprochée où il mastique un os de gigot, dans lequel le rapprochement avec l'homme des cavernes est implicite). Le cinéma voit là matière à s'exprimer : être au-delà, c'est admettre le monde filmique comme celui de la copie façonnée en fonction des désirs de son concepteur. S'il s'en trouvera toujours pour déplorer qu'à travers la série télévisée, le cinéma trouve ainsi son penchant pour le muthos surexploité, au détriment de sa dimension proprement sensible (comme l'écrivait déjà Epstein, 1921 : 27), il faut les laisser ainsi regretter une impossibilité ontologique : de même que le cinéma est figuratif, il est narratif. Que l'histoire à raconter, ici, soit celle d'un mal social, sans qu'il y ait

la moindre action capable de le combattre tout simplement parce qu'il exprime l'essence de l'ordre qui le développe, voilà sans doute ce que les téléspectateurs, comme les dirigeants de la Fox, ne sont pas parvenus à accepter. Nous ne sommes pas sûrs qu'à l'heure actuelle, où, jusque dans nos universités, on cherche à nous persuader des bienfaits de la loi du marché, cette démonstration brillante toucherait un plus large public...Mais nous sommes certains que, puisque l'heure est aux études de séries, celle-ci démontre, plus que toute autre, que l'art cinématographique n'est jamais aussi porteur de subversion que lorsqu'il nous parle de lui-même...

Profit est une série produite par Stephen J. Cannell, David Greenwalt et John McNamara, créée par David Greenwalt et John McNamara, avec Adrian Pasdar (Jim Profit), Lisa Zane (Joanne Meltzer), Lisa Blount (Bobbi Stokowski), Sherman Augustus (Sykes), diffusée aux États-Unis sur la chaîne Fox en avril 1996 et en France sur Canal Jimmy en septembre 1997. Elle comporte 8 épisodes : 1. Pilot (réal. Robert Iscove), 2. "Hero" (réal. Robert Iscove), 3. "Sykes" (réal. Jim Charleston), 4. "Healing" (réal. Robert Iscove), 5. "Cupid" (réal. Scott Paulin), 6. "Chinese Box" (réal. David Greenwalt) 7. "Security" (réal. Michael Engler), 8. "Forgiveness" (réal. Robert Iscove).

« *Profit* la série qui a choqué l'Amérique », URL : <http://www.espritcritik.fr/article-jim-profit-la-serie-qui-a-choque-l-amerique-43186868.html>, 2010.

AKASS, Kim, MC CABE, Janet. *Reading the L Word*, Londres, New-York : I. B. Tauris (Reading Contemporary Television), 2006.

AYFRE, Amédée. « Conversion aux images », *Un cinéma spiritualiste* (René PREDAL dir.) (1959). Paris/Condé sur Noireau : Cerf-Corlet (7^{ème} Art), 2004.

BAUTET, Marjolaine. « Profit », dans WINKLER, Martin (dir.), *Le meilleur des séries*. Paris : Hors collection Editions, 2007.

BAZIN, André. « A propos de Jean Painlevé », *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1947) Paris : Cerf, 1958, volume.

BIET, Christian. « HATE and LOVE : le méchant et le sacré », dans *Les bons et les méchants*, colloque de la Sercia, F. Bordat et S. Chauvin (dir.). Université Paris 10 (septembre 2001), Publidix, 2005, pp. 13-38.

BUXTON, David. *Les séries télévisées : forme, idéologie et mode de production*. Paris : L'Harmattan (Champs visuels), 2010.

D'AGONSSA, Emma. « Aux origines d'Engrenages : Jim Profit », URL : http://www.huffingtonpost.fr/emma-dagonssa/engrenages-jim-profit_b_1894207.html, 2012.

DELFOUR, Jean-Jacques. « Les "Méchants" : un essaim de signes sans unité ? ». *La voix du regard* n°13, Automne 2000, pp. 8-12.

EDGERTON, Roy. *Mad Men : Dream come true*. London, New-York : I. B. Tauris (Reading Contemporary Television), 2011.

EPSTEIN, Jean. « Bonjour cinéma ». *Ecrits sur le cinéma*, tome I. Paris : Seghers (Cinéma/Club), 1974 (1921).

———. « Cinéma du diable ». *Ecrits sur le cinéma*, tome I. Paris : Seghers (Cinéma/Club), 1974 (1947).

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?* Paris : Armand Colin (Cinéma/Arts visuels), 2010.

———. *Mythologie des séries télévisées*. Paris : Cavalier Bleu (Mytho), 2009.

GUERIN, Michel. *Philosophie du geste*. Arles : Actes Sud, 2011 (1995).

HATCHUEL, Sarah. *Lost : Fiction vitale*. Paris : PUF, 2013.

HEIDEGGER, Martin. « Ce qui fait l'être-essentiel d'un fondement ou "raison" », dans *Questions I*, trad. par Henri Corbin, Roger Munier, Alphonse De Waelhens, Walter Biemel, Gérard Granel, André Préau, Paris : Gallimard (Classiques de la philosophie), 1990 (1929).

JULLIER, Laurent, LABORDE, Julie. *Grey's Anatomy : Du cœur au care*. Paris : PUF, 2012.

KAVENNEZ, Roy, STOY, Jennifer. *Nip/Tuck, Nip/Tuck : Television that gets under your Skin*. London, New-York : I. B. Tauris (Reading Contemporary Television) 2011.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*. Paris : GF-Flammarion, 2001 (1710).

LOMBARD, Gaëlle. *Les figures de la transgression et du châtement dans l'œuvre de Francis Ford Coppola*. Thèse soutenue à l'Université Paris-Ouest-Nanterre-la Défense, 2008.

LUCRÈCE. *De la nature*, trad. Henry Clouard. Paris : Garnier-Flammarion, 1964.

NIETZSCHE, Friedrich. *Le gai savoir*, trad. Pierre Klossowski. Paris : Club français du livre (« 10/18 »), 1993 (1887).

ORTOLI, Philippe. *Le musée imaginaire de Quentin Tarantino*. Condé-sur-Noireau /Paris : Corlet/Cerf (7^{ème} Art), 2012.

PARENTE, André. *Cinéma et narrativité*. Paris : L'Harmattan (Champs visuels), 2006 (2000).

SAHALI, Abdessamed. *Séries cultes : l'autre Hollywood*. Boulogne : Timée Editions (Arts et Culture), 2007.

SAINT-MAURICE, Thibault. *Philosophie en séries, saison 2*. Paris : Ellipses (Culture Pop), 2010.

———. *Philosophie en séries*. Paris : Ellipses (Culture Pop), 2009.

SCHLERET, Jean-Jacques. « Profit : une série shakespearienne ». *Génération séries* n°23, janvier 1998, pp. 28-30.

VIVIANI, Christian, TOULZA, Paul-Olivier (dir.). « Les séries télévisées américaines : un héritage en cinéma ». *Positif* sept. 2011, n°607.

WAHL, Jean. *Existence humaine et transcendance*. Neufchâtel : la Baconnière, 1944.

WINKLER, Martin (dir.). *Les miroirs obscurs : grandes séries américaines d'aujourd'hui*. Vauvert : Au diable Vauvert, 2005

Filmographie

FEUILLADE, Louis. *Fantômas*, 1913-1914.

———. *Les Vampires*, 1915.

LEONG, Po-Chih. *Shangai* 1920, 1991.

MARKS, Jay. *Greed Kills*, 2005.

PASDAR, Adrian. *Cement*, 1999.

RAY, Man. *L'Etoile de mer*, 1928.

SCOTT, Tony. *Top Gun*, 1986.