



LA FOLIE DE LA COHÉSION – SUR LA SÉRIE DEXTER

*Jean-Marie Samocki**

« Nous perdons sans cesse nos idées. »

Gilles Deleuze et Félix Guattari

251

RAISON PUBLIQUE N° 11 • PUPS • 2009

POROSITÉ

Créée par James Manos Jr, la série télévisée américaine *Dexter* est diffusée sur la chaîne *Showtime* depuis le 1^{er} octobre 2006. À première vue, elle se fonde de façon très classique sur le principe de la double vie. Le jour : Dexter Morgan travaille pour la police de Miami ; il étudie dans son laboratoire jets et échantillons de sang ; finalement, il vit d'analyses et de déductions. La nuit : il s'adonne à sa passion inavouable qui est de tuer en série et lorsqu'il assassine, il le fait très proprement, selon des procédures très strictes qu'il a perfectionnées. Règle éthique : les victimes ne peuvent être que des criminels avérés dont la peine n'a pas été purgée ; règle pratique : les immobiliser sur une table dans une sorte de gigantesque cocon de plastique puis leur entailler la joue droite et les égorger. La nuit, le corps reprend ses droits et la précision intellectuelle s'efface devant le débordement pulsionnel, même encadré méthodiquement. Les deux espaces de vie sont faciles à rapprocher : l'espèce de cube lumineux qui fait office de commissariat s'oppose facilement à ces grandes pièces hermétiques, aux murs entièrement bâchés, où Dexter met en scène ses cérémonies funèbres.

Pourtant, même si le personnage est d'emblée présenté comme *bifrons*, le clivage ne cesse de s'embrumer : d'abord parce qu'en ne châtiant que des coupables, Dexter se détache d'une logique du Mal pour devenir l'instrument conscient d'une volonté d'assainissement moral. Surtout,

* Jean-Marie Samocki est doctorant à l'Université Paris III-Sorbonne nouvelle.



ce n'est pas tant l'opposition entre deux faces d'une même personnalité qui forme l'armature narrative de la série que les formes de porosité (proximités, recoupements, confusions) entre ces deux visages. La série égrène assez fréquemment des personnages de la culture populaire pour donner des modèles à Dexter : modèle presque mythologique de la fascination pour la bestialité et l'inhumanité de l'homme avec l'opposition Jekyll/Hyde ; modèle héroïque de la toute-puissance du Bien avec l'opposition Clark Kent/Superman ; modèle de l'anarchie et du non-sens contemporain avec le Patrick Bateman d'*American Psycho*. En voulant confronter les lumières de la vérité aux ténèbres du sang versé, Dexter s'intègre bien à cette galerie. Il se surnomme même au cours de la saison 2 « The Dark Avenger », façon encore d'insister sur la parenté entre la justice et l'ambivalence morale. Mais du Docteur Jekyll à Mister Hyde, il y a une transformation totale ainsi qu'une parfaite étanchéité psychologique, ce qui n'est pas le cas dans *Dexter* ; de Kent à Superman, on constate une parfaite distribution des rôles, le journaliste invisible contre le héros glorieux, et l'un n'empiète jamais sur l'autre – or Dexter, lorsqu'il tue, raisonne de la même façon que lorsqu'il travaille pour la police ; quant à Bateman, ses actes le mènent bien au-delà de la morale – au contraire, Dexter n'abandonne absolument jamais ses préoccupations éthiques. Finalement, la série ne joue jamais le jeu de la discontinuité : le Dexter nocturne hante continuellement les pensées du Dexter diurne et c'est le même impératif de justice qui le guide lorsqu'il analyse des prélèvements sanguins comme lorsqu'il démembrer un cadavre.

L'originalité narrative de la série n'est donc pas de privilégier la résolution des énigmes policières (n'étant pas un enquêteur mais un analyste scientifique, Dexter reste même à l'écart voire en périphérie de son unité), ni d'insister sur ses crimes (présentés le plus souvent en tout début de saison, ils occupent finalement une place très marginale dans la conduite du récit). Chaque saison est alors centrée sur la façon dont les deux parties de sa personnalité se rejoignent : dans la première saison, Dexter s'intéresse à un *serial killer* qui utilise à peu près les mêmes techniques opératoires que lui ; dans la seconde, il fait tout pour que les policiers de son équipe ne découvrent pas qu'il est l'assassin sanguinaire tant recherché ; dans la troisième, en tant que policier comme en tant qu'assassin, il aide un procureur à réaliser sa conception folle de la justice, notamment en l'initiant au crime. Pour relier ces deux éléments *a priori* hétérogènes, la série recourt à un procédé formel qu'elle n'abandonnera jamais : l'utilisation de la voix *off*. Ce commentaire perpétuel de l'action et des sentiments, porté à la première personne du singulier par Dexter lui-même, semble présenter au spectateur le fonctionnement secret de



la conscience de Dexter en l'amenant comme au cœur de son intimité. Alors que la voix *off* d'une autre série à succès, *Desperate Housewives*, a pour fonction, conformément au schéma romanesque de la focalisation zéro, de relier arbitrairement le destin d'un petit groupe de personnages, celle de *Dexter* montre le personnage toujours en train de scénariser ses faits et gestes, d'inventer la marche à suivre dans les situations auxquelles il est confronté. Proche du fonctionnement d'une focalisation interne, la voix *off* permet de brouiller encore davantage les cartes : entre celui qui enquête et celui qui tue, y a-t-il un vrai Dexter ? Quelle est la doublure ? Où se réalise-t-il véritablement ? Le personnage insiste tellement sur la respectabilité sociale que donne une vie conjugale qu'il serait facile d'en faire un personnage-simulacre, entièrement défini par les illusions qu'il s'invente pour se donner la liberté et le plaisir d'exister. Plus globalement, le camouflage désigne la stratégie que Dexter s'efforce d'appliquer à longueur de temps : faire semblant d'être normal, porter un masque, apprendre à reconnaître le rôle à jouer en société. La perpétuation des valeurs éthiques devient un paravent derrière lequel il s'abrite. Derrière l'attachement au Bien, la répétition d'un Mal assourdi, asservi à une cause supérieure ; derrière le combat du justicier, l'indifférence du criminel en série ; mais dans tous les cas, il reste l'ivresse égotiste et sans profondeur de la simulation.

Par cette éthique de l'imposture, le Miami des années Bush ressemble soudain au Los Angeles des années Reagan décrit par Jean Baudrillard :

Ce pays est sans espoir. Les ordures mêmes y sont propres, le trafic lubrifié, la circulation pacifiée. Le latent, le laiteux, le légal – une telle liquidité de la vie, liquidité des signes et des messages, une telle fluidité des corps et des bagnoles, une telle blondeur des cheveux et une telle luxuriance des technologies douces y font rêver l'Européen de mort et de meurtre, de motels pour suicidaires, orgy and cannibalism, pour faire échec à cette perfection de l'océan, de la lumière, à cette facilité insensée de la vie, à l'hyperréalité de toutes choses ici¹.

Baudrillard paraît déjà diagnostiquer également les fondements existentiels de l'Amérique à laquelle appartient Dexter. Dans l'euphorie de cette « *propreté de l'ordure* », on pourrait presque voir Dexter emballer minutieusement les membres qu'il a découpés ; quelques plans, fugitifs mais saisissants, ressurgissent dans la mémoire : des paquets-cadeaux macabres échoués tout au fond de l'océan ou un hangar aseptisé qui abrite les cadavres repêchés ; on retrouve même ces écoulements que

1 Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986, p. 117.



Baudrillard mentionne à titre métaphorique. Très rares, ils ponctuent la série à des moments-clés et prennent littéralement en charge, dans cet univers irradié par une lumière blanche, la « *liquidité* » de la réalité. Il s'agit par exemple de la tache de sang qui clôt le dernier épisode de la troisième saison ou de la gouttelette de sueur qui glisse du bas vers le haut dans la première saison. Dans une interprétation qui suivrait Baudrillard, on pourrait affirmer que ce sont peut-être les seuls moments où le simulacre n'a pas entièrement absorbé la résistance de la réalité et où l'organique et le biologique n'ont pas été remplacés par une fadeur généralisée, une vacuité victorieuse. Derrière l'aveuglement de la lumière de Miami, la barbarie. Même plus : l'aveuglement du simulacre est le lieu par excellence de sa furie. On pourrait dès lors relier cette série télévisée à tout un pan du cinéma américain des années 1980, dont les modèles seraient *Manhunter* de Michael Mann² (1986) et certaines œuvres de David Lynch : son film *Blue Velvet* (1986) ou sa série télévisée *Twin Peaks* conçue à la toute fin de cette période, entre 1990 et 1991.

Mais justement cette voie du simulacre, la série ne l'emprunte pas tout à fait et en ceci elle est un bon exemple de ce que peut proposer une forme américaine dans cette décennie 2000 finissante. L'enjeu des récits des différentes saisons consiste moins à montrer comment Dexter dissimule ce qu'il considère comme son véritable Moi et fabrique de l'illusion qu'à sans cesse relier deux domaines qui correspondent à des fictions qu'il a construites à sa mesure : la fiction sociale (se marier, travailler, élever des enfants) et la fiction identitaire (la folie, la pulsion, le désir de sang). Il n'y a pas deux personnalités cloisonnées mais un va-et-vient, un flux qui relie l'enquêteur et l'assassin et enracine son identité dans le champ de la justice impitoyable et du Bien incarné. Les deux aspects cohabitent de façon parfaitement harmonieuse, sans conflit interne, ni même tension. C'est sans doute ici que se trouve la perversion majeure du récit : non dans le fait que l'enquêteur doit accepter ses propres pulsions au point de devenir presque un assassin en série pour pouvoir en arrêter un (ce qui est le schéma privilégié des récits de James Ellroy écrits précisément dans les années 1980) ; non plus dans cette proposition scandaleuse qui fait du policier un véritable *serial killer*. *Dexter* pose comme un théorème que le seul justicier possible pour l'Amérique des années Bush doit à la

2 D'ailleurs il est intéressant de constater que la lecture des films de Mann a pu être très explicitement nourrie par les thèses de Baudrillard : cf. Jean-Baptiste Thoret, « Le syndrome de l'aquarium », *Simulacres*, 2000, n° 3, p. 72-85. Ce monde entre vitre et mer qui est celui des professionnels filmés par Michael Mann, c'est aussi celui de Dexter Morgan.



fois être policier et meurtrier en série, du côté de l'ordre en même temps que du côté de la folie, sans décréter véritablement si l'exigence de l'ordre conduit à la folie ou si le délire généralisé est la seule condition pour désirer l'ordre.

C'est ce que condense l'ambiguïté du code que lui a légué son père adoptif et que Dexter brandit en permanence : sert-il à faire respecter la loi comme le voulait Harry en policier consciencieux qu'il était ou permet-il seulement à Dexter de canaliser ses pulsions et de les mettre, comme malgré elles, au service de la loi et du devoir ? Le code qui fait régner la loi est celui qui organise les crimes. Du coup, les questions traditionnelles qui régissent les séries policières d'investigation (qui a tué et selon quel mobile ?) n'opèrent plus et la vision de Miami a peu à voir avec celle de *Miami Vice* ou de *CSI : Miami*. Des stéréotypes concernant la drogue et le sexe, que reste-t-il ? La drogue apparaît bien mais comme par inadvertance : le sergent Doakes tombe par hasard sur des trafiquants dans la saison 2 et la description du trafic qui ouvre la saison 3 ne fait pas l'objet de longs développements. Quant au sexe, il est à la fois sublimé et transgressif, ce qui neutralise finalement la vision stéréotypée d'un Miami sulfureux : dans la saison 1, il est surtout relié à la question du fétichisme et de la mutilation ; dans la saison 2, la relation hétérosexuelle, montrée assez crûment, est marquée par une peur puritaine (femme vampirique et impuissance masculine) ; la question homosexuelle parcourt toutes les saisons mais de manière latente et presque refoulée (elle anime pourtant les rapports que Dexter entretient avec à peu près tous les personnages masculins importants). La seule question qui intéresse vraiment la série concerne la nature des affects qui relie Dexter aux autres.

GÉMELLITÉ MAUDITE

À qui peut-il se lier et pourquoi ? Lorsque le délire de l'ordre possède la même forme que la justification du désordre, quelle est la place réservée au rapport à l'Autre ? En tout cas, elle est problématique. Dans un univers où folie et maîtrise de soi, transgression de la loi et respect de la loi sont siamois, le rapport à l'Autre devient nécessairement ambivalent et instable. Il est même doublement nié par Dexter : une première fois, au moment de la rencontre, parce qu'il ne peut accepter que des personnages qui lui renvoient sa partie sombre ; une seconde fois, à la fin de chaque saison, lorsqu'il décide d'éliminer ce double gênant, car s'il ne doit rester qu'un Dexter, il veut évidemment être celui-là.



Car avant d'être un problème pour les personnages, la rencontre avec le double est d'abord une solution : elle le rassure et le convainc qu'il n'est ni seul, ni anormal. La série décline différentes figures d'altérité : dans la saison 1, il s'agit de son frère Brian qui commet plusieurs crimes spectaculaires pour attirer son attention. Le rapport est complexe puisqu'il engage autant la séduction (le meurtre comme le centre d'une parade amoureuse) que la reconnaissance d'une fraternité disloquée mais réparable. L'existence du double permet à Dexter de conjurer sa solitude et d'accepter ses pulsions comme une preuve et non un déni d'humanité. Dans la saison 2, avec le personnage de Lila Tournay, une artiste peintre qui veut à tout prix devenir sa confidente attitrée, on passe d'une fraternité réelle à une gémellité symbolique. La différenciation sexuelle constitue ici l'innovation principale. Avec le sergent Doakes, qui dans la saison 2 passe son temps à le suivre et à le surveiller, l'Autre devient un regard inquisiteur et envahissant qui concentre toute la haine que Dexter n'ose pas ressentir à l'égard de ses actes meurtriers. Avec le procureur Prado, la situation se renverse : celui-ci représente au contraire l'élève subjugué devant lequel le maître Dexter peut briller. Mais dans chaque cas, la part de fascination masque une violence réelle qui réclame un rapport de forces. Le trouble érotique de la reconnaissance s'efface peu à peu devant la menace de la destitution. La peur de la monstruosité qu'argue si souvent Dexter agit comme un leurre et ses actes contestent ses pensées : l'acceptation de soi ne passe pas par la duplication de soi mais par une logique d'élimination de l'Autre.

À chaque fois, pour chaque saison, cette figure d'altérité représente une possibilité fictionnelle différente, traitée aux limites de la parodie : Brian incarne l'ambiguïté troublante du Mal filtrée à travers les conventions contemporaines des séries télévisées ; Lila est l'emblème des épisodes produits à la chaîne où les femmes ne sont que des potiches ; Doakes évoque même une réécriture agressive des rapports dans *Six Feet Under* entre Keith le policier et David l'inhibé (qu'interprétait déjà l'acteur de *Dexter*, Michael C. Hall) ; le fait que Miguel Prado soit joué par Jimmy Smits, connu pour son rôle de détective dans *New York Police Blues*, renforce cette impression constante de déjà-vu et de grossissement délibéré des traits. La figure d'altérité correspond finalement à un archétype télévisuel pastiché, évidé puis liquidé. Finalement, la série retrouve par là une esthétique à la fois intemporelle et actuelle, proche de certaines recherches narratives récentes comme celles de David Cronenberg dans *A History of Violence* (2005) où l'on retrouve, outre l'attraction vers la parodie et



la tentation du classicisme, les mêmes tensions entre secret individuel et vie familiale, respectabilité sociale et folie, amour du frère et meurtre du frère.

Dès lors, la prétendue monstruosité de Dexter vaut moins comme le prétexte à une exploration psychologique que comme un élément dynamique extrêmement structurant. Alors que la plupart des séries télévisées se développent grâce aux schémas de la névrose (pensons à *Desperate Housewives*, à *The Sopranos*, à *In Treatment* notamment), *Dexter* calque ici son rythme sur des structures psychotiques et obsessionnelles. Les scénaristes développent de façon systématique les possibilités de fiction qu'inspirent le ressassement, le retour du refoulé et la logique implacable du délire. C'est ainsi que les deux facettes de la personnalité de Dexter jouent le rôle de plaques tectoniques dont le glissement l'une sur l'autre créent des lignes de faille où s'engouffre la promesse du drame. Faille entre le passé et le présent : la saison 1 s'articule autour de deux séries de *flashes back*, l'une remontant à son enfance (il est découvert dans un lac de sang), l'autre à son adolescence (Harry lui apprend à gérer et à recycler ses impulsions meurtrières), l'événement présent n'a de sens que dans sa façon de réactiver ces images du passé et leur entrelacs fait avancer l'épisode. Faille entre l'intérieur et l'extérieur : plus le corps est traité comme une surface plane (de façon symptomatique la saison 1 présente des corps entièrement vidés de leur sang et des litres de sang sans aucun tissu organique ; la saison 3 a comme cœur la figure mystérieuse d'un écorcheur), plus la parole intérieure de Dexter se développe, prolifère, se ramifie autour des mêmes dilemmes et des mêmes doutes, de telle sorte qu'elle devient quasi autonome.

Un exemple emprunté à la saison 1 concentre ces trois failles : pour rechercher l'endroit secret où l'assassin a emprisonné un témoin, Dexter est persuadé que la solution se trouve dans ses souvenirs personnels. Premier coup de force : le spectateur doit trouver naturel que l'album de Dexter détienne la clé de la vérité ; deuxième coup de force : Dexter s'arrête sur une photographie précisément parce qu'elle est la seule où il voit l'ombre de son père ; troisième et dernier coup de force : cette photo désigne directement un hôpital désaffecté, où la victime a bel et bien été détenue. Le seul indice est l'ombre portée du père mais il ne renseigne que sur le psychisme de Dexter, pas sur le déroulement objectif de l'enquête. Cette anecdote révèle l'usage que *Dexter* fait de l'image elle-même (avec la photographie comme parfait emblème). L'image est le creuset de la tension : elle assure ce point d'équilibre entre l'ombre de la loi et l'exigence de la fiction, entre l'omniprésence du règlement et la liberté de l'interprétation.



S'il y a subversion narrative, ce n'est pas parce que le spectateur se retrouve nécessairement dans un rapport d'empathie ou d'identification avec un personnage principal décrit comme psychotique ; c'est que tous les éléments de dissociation et de dysharmonie que possède en plein cette structure psychotique sont mécaniquement rabotés, érodés, reliés de sorte qu'à la fin les incohérences soient absorbées par une cohésion supérieure mais factice. Les fréquentes allusions à *Psycho* via l'onomastique (par ses sonorités, Morgan évoque Norman ; Lila renvoie au prénom de la sœur de Marion Crane) sont particulièrement significatives. *Dexter* représente une subversion réussie du schéma narratif hitchcockien. La peur du spectateur de 1960 vient d'un récit en permanence interrompu, lacéré, schizé et le monologue final est le signe parfait que le délire de Norman Bates est incurable et surtout infini. *Dexter* reprend ces éléments en les banalisant : le dérèglement qui rendait Bates monstrueux et irrécupérable rend aujourd'hui le personnage proche du spectateur.

La voix *off*, en permettant au spectateur d'accéder directement aux pensées du personnage principal, crée un décalage fécond qui fait naître à la fois l'empathie et le suspense puisque celui-ci en sait toujours plus que la police et toujours moins que l'assassin à rechercher ou l'ennemi à combattre. Elle refuse par ailleurs tout débordement hallucinatoire ou sensible : Dexter ne cesse d'agencer et d'arranger encore et encore pour circonscrire sa peur d'être emporté par le chaos. Toutes ses explications suturent le réel, le justifient, le dessinent mais en même temps l'ingèrent, le désamorcent, le clôturent. Il s'agit d'un discours autophage qui ne vise que son propre recommencement, qui ne recherche que son infini. Allons plus loin encore : tous les éléments de déliaison narrative sont désormais systématisés au profit d'une série dont l'incohérence même est la validation d'une consolidation logique. La dissociation crée maintenant des mécanismes d'association délirants. Le dérèglement absolu est le dérèglement impossible.

FICTIONS EN SÉRIE

L'ironie constante dont la voix *off* fait preuve possède cette fonction : non pas désigner l'hypocrisie sociale, la permanence des faux-semblants, le néant qui s'infiltré partout par un double langage qui dénoncerait la faillite du sens ; mais installer la parole de Dexter comme une instance de contrôle rigide, qui affirme et verrouille l'interprétation. Le vide est précisément la terreur profonde de la série tout autant que son objet de fascination et, comme tout programme télévisuel, elle s'emploie



à le combattre et à le conjurer. La saturation des codes (*soap opera*, thriller, y compris le code auquel Dexter se soumet) participe de cet effort de remplissage. La série réussit à combiner l'exigence de l'analyse (propre aux récits d'investigation) à la tension qui caractérise les récits de *serial killer* sans que la première annule ou détricote la seconde. Elles se renforcent même et s'excitent. Pourquoi ? Sans doute parce qu'elles assurent finalement le même rôle programmatique au sein de la structure sérielle et que seul le versant envisagé diffère : versant de la loi contre versant du crime. Dans le premier cas, une logique de la déduction : isoler – reconnaître – inférer ; dans le second, une logique de la prédation : sélectionner – filer – capturer – mettre à mort. *Dexter* arrive à réunir deux programmes *a priori* contradictoires et à les varier sans jamais réellement les mettre en crise. Sa force est justement de les conserver presque intacts et de les mettre en boucle. En un sens, c'est la série idéale. C'est pour cela que Dexter ne peut pas être un assassin occasionnel mais un compulsif et un obsessionnel. Il rejoint le professionnel de l'ordre en devenant ce qu'est devenu un policier dans une série télévisée : l'automate impersonnel d'un geste devenu industriel. Scientifique et *serial killer* : deux paradigmes, deux programmes.

Jean-François Rauger a très bien montré comment peu à peu la notion de programme est devenue centrale dans la construction du récit hollywoodien. « À partir du milieu des années Soixante, Hollywood devient une grande entreprise de révision et de recyclage. Le remake et la parodie deviennent les formes essentielles des récits, expression d'une crise profonde à la fois économique, esthétique et morale. [...] Le remake fait exploser ses contraintes tout en tirant parti du concept de répétition qui le détermine³ ». Il prend acte du fait qu'il est devenu impossible de regarder « innocemment » une image, c'est-à-dire sans la connecter immédiatement à d'autres images, à d'autres codes. Ce terme d'innocence est ambigu mais il pose bien à quel point la mémoire du spectateur est un enjeu majeur pour les scénaristes américains. Ils ne peuvent désormais n'écrire que pour un spectateur hypermnésique. La question de la programmation s'est déplacée naturellement vers ce médium parce que celui-ci donne la possibilité de combiner sur un nombre infini de séquences un nombre fini de matrices narratives. Dans ce contexte, *Dexter* apparaît moins comme un produit exclusivement

3 Jean-François Rauger, « Remakes américains », dans Jacques Aumont (dir.), *Pour un cinéma comparé – influences et répétitions*, Paris, Cinémathèque française, 1996, p. 239-250.



télévisuel mais plutôt comme l'accaparement du temps et de l'addiction télévisuelle par un dispositif cinématographique.

Généralement, dans la plupart des séries contemporaines, cette volonté de maîtrise du programme se manifeste par un goût pour la prolifération narrative : par exemple, *Lost* orchestre autour de son cortège de personnages des développements temporels incessants, dirigés vers le passé comme vers le futur ; *The Shield* rend compte de la corruption morale par des montées de tension très brutales et sèches ; *24*, évidemment, fait de la représentation du temps son fétiche formel par un dispositif rythmique complexe qui alterne ellipses et hyperstimulations, anticipations et ralentissements⁴. Mais, chacune à sa façon, ces séries accomplissent le programme contemporain qui est d'emporter le spectateur vers l'insensé, l'incroyable, vers l'extase infinie. Or, dans ce paysage, *Dexter* paraît assez isolé : face à la surenchère de violences, de péripéties ou de mouvements, cette série répond par un ralentissement du rythme, la répétition des événements et des séquences, une sorte de surplace. Dans la saison 3, pendant sept épisodes, apparaît le même personnage d'inspectrice des affaires internes ; elle pose à la sœur de Dexter les mêmes questions d'un épisode à l'autre ; seul le lieu est différent. Rien n'avance véritablement : répétition du programme pour lui-même. Ce qui frappe ici n'est pas sa fréquence, ni même sa présence, mais son évidence. Alors que dans la plupart des séries les scénaristes se seraient efforcés de justifier l'existence du personnage, ici cette inspectrice disparaît aussi arbitrairement qu'elle est apparue, sans même remplir sa fonction puisque jamais le spectateur ne verra ce personnage enquêter. De même, les intrigues parallèles centrées sur des personnages qui ne sont pas Dexter Morgan sont le plus souvent ennuyeuses. À quoi servent-ils alors ? Certes à combler le vide et à quadriller méthodiquement l'espace narratif ; mais leur point commun est d'être tous, même à des degrés divers des obsédés : dans la saison 3, Angel Battista est obsédé par la vengeance ; Doakes est obsédé par Dexter ; le médecin légiste Vince Masuka est un obsédé sexuel notoire, hilarant du reste. L'obsession est leur mode de programmation. Ce sont tous des programmeurs programmés. Dexter est évidemment le personnage le plus intéressant de la série, puisque chez lui seul l'humanité et la programmation se confondent, tant et si bien que son questionnement identitaire est le comble de la programmation scénaristique.

Aussi le moment le plus intéressant formellement de chaque épisode est-il le résumé qui suit le générique. Là, des plans des épisodes précédents

4 Cf. Elie During, « 24 ou l'art du contrôle », *Trafic*, 2008, n° 68, p. 97-106.

sont repris, réagencés. Il ne s'agit pas seulement de réveiller la mémoire du spectateur mais de recomposer une continuité narrative, elle-même justifiée par des extraits de la voix off. Les personnages reviennent, à peine plus désincarnés qu'à l'ordinaire, réduits à la nécessité de leur programme. Le résumé se soumet à la logique globale de la répétition mais en même temps, à chaque reprise, il invente une façon imparable de toujours retrouver du récit à partir de quelques plans pris de manière presque aléatoire. Chaque proposition de montage, chaque jonction de plans fournit un scénario possible qui se tient dramatiquement. Du coup, le résumé donne l'illusion qu'on aurait pu prélever n'importe quel plan pour reconstruire une histoire et à la fois que celle-ci se tient, cohérente, qu'aucun plan ne manque, ils sont tous là. Tout est réglé et même si un autre montage est toujours possible, rien n'aurait été vraiment dérégulé. Autojustification de la cohésion par elle-même. Le résumé n'annonce rien. Il affirme encore la maîtrise de la série sur elle-même.

À la fin de chaque saison, Dexter exprime sa victoire. Dans la première saison, il s'imagine accepté par la société, comme s'il avait été reconnu d'utilité publique. Dans la troisième, il épouse Rita enceinte de lui et prend sa place au sein des chromos conservateurs qui glorifient le mariage comme la seule possibilité d'intégration efficace et légitime. Ivresse de la lumière avant qu'une goutte de sang ne macule la robe de la mariée. Ce sont des fins allégoriques. De plus en plus, Dexter s'enfonce dans la quiétude de l'image mentale, adoubé comme image par d'autres images, image essentielle d'une communauté d'images pour un instant pacifiée. Il se noie dans le regard bienveillant que les autres ont de lui et qu'il a réussi à leur imposer. Image seule, univoque, jetable, ni vraie ni fausse, mais euphorique en raison précisément de sa platitude. C'est la victoire du stéréotype, juste avant qu'il ne se dissolve.