

Littérature contemporaine

THE SOPRANOS (1999-2007):
L'ORDRE DE LA FAMILLE À L'AUBE DU XXI^e SIÈCLE

PETER FREI

EN BREF | C'est la mort ou la prison. Voilà la leçon de vie désabusée que tire, à la fin de l'épopée d'un parrain de la mafia du New Jersey, Tony Soprano, anti-héros éponyme d'une saga qui aura révolutionné non seulement ce qu'il est possible de dire et de faire sur le petit écran, mais également la forme même du récit de la série télévisée. À ce sujet, l'écran noir sur lequel s'arrête l'histoire est parlant dans son silence même. Il renvoie – voilà l'hypothèse de la présente réflexion – à la double crise qui informe la narration des *Soprano* et, au-delà de la fiction, à l'ordre du monde et des représentations qu'elle met en jeu. En cause : ce qu'on pourrait appeler le roman post-familial de notre modernité où la famille, comme structure sociale et ordre de sens, semble avoir cessé de fonctionner comme modèle, voire comme paradigme d'identification. Qui plus est, le modèle familial échouerait désormais à expliquer notre présent et l'avenir qu'il projette, à générer des récits susceptibles, tel le roman familial du passé, de rendre lisible le monde dans une promesse de sens. C'est cet échec que racontent les vies croisées des familles Soprano, de la déconstruction de l'*american dream* dans les *suburbs* du New Jersey à l'effondrement de l'idéal au cœur d'un autre grand récit de la culture américaine : les codes de l'autre famille, la *cosa nostra*, héritage du vieux continent européen.

PETER FREI

La tentation était grande de suivre à la lettre l'invitation à interroger les « relations de pouvoir dans les familles » en dialoguant avec Michel Foucault. Foucault qui a précisément défini le pouvoir comme relation ou, plutôt, comme réseau de relations imbriquées¹. L'histoire dont il sera question ici offrant une fable sur les luttes pour le pouvoir au sein d'une famille, la voie semblait toute tracée. Or, les pages qui vont suivre en proposeront une autre, tout en restant fidèle à Foucault ; à Foucault qui insistait sur la productivité du pouvoir et des relations qu'il constitue et qui le constituent. Un pouvoir qui n'est pas seulement l'exercice de la contrainte et de la violence, mais la mise en place de discours, de régimes de sens, d'un ordre du monde². Un *pouvoir* donc qui non seulement *interdit*, mais qui *permet de dire*. Un pouvoir à l'image de la « famille » comme ordre de représentations qui produit des identités, qui construit des relations d'appartenance et d'exclusion, qui à leur tour produisent du sens, rendent lisible le monde.

L'histoire qui formera la trame de cette interrogation est la saga des *Soprano*, une série diffusée entre 1999 et 2007 sur la chaîne américaine HBO. La série – que HBO voulait dans un premier temps intituler *Family Man*³ – raconte la vie d'une famille ou, plutôt, de deux familles dont les vies entrent en conflit. Ce que je voudrais interroger à partir de ce récit familial, c'est la double crise qu'il permet de diagnostiquer. D'abord, la crise de la famille comme fondement d'un ordre social, comme principe d'ordre : un ordre réinvesti, déconstruit dans des représentations qui en montrent l'effondrement dans la société dite postmoderne. Crise donc de la famille comme modèle, comme mode de vie et d'identification. Or, cette crise-là se double d'une autre : crise de la famille comme mode d'explication.

THE SOPRANOS: L'ORDRE DE LA FAMILLE

La prose du monde ne serait plus un roman familial, voilà le diagnostic des *Soprano*. Le sujet moderne ou postmoderne ne se reconnaîtrait plus dans son inscription dans une histoire familiale; comprendre sa trajectoire ainsi que sa construction identitaire et imaginaire nécessiterait d'autres paradigmes, d'autres récits explicatifs que celui de l'ordre familial.

Si cette double crise du récit familial est lue, dans le cas des *Soprano*, comme allégorie des crises que traverse la société américaine, la famille européenne n'en est pas absente. Elle fonctionne justement comme projection, ordre fantasmé et idéalisé d'un modèle du passé que le présent ne pourrait vivre que sur le mode de la nostalgie, de la déception. Un modèle venu d'un autre monde, d'un autre temps⁴.

D'UNE FAMILLE L'AUTRE:
MONTAGES D'UNE FICTION

La famille Soprano qui forme le nœud narratif de l'histoire n'a, semble-t-il, rien d'extraordinaire. Elle vit une vie *a priori* paisible et conforme au rêve américain dans les *suburbs* (l'agglomération) du New Jersey. Père et mère, Tony et Carmella Soprano, et leurs deux enfants, Meadow et Anthony Junior dit AJ. Pour compléter le tableau: au début de la série, une famille de canards fait son nid dans la *piscine* des Soprano, achevant ainsi la peinture harmonieuse de la famille parfaite⁵. N'était justement l'autre famille du *pater familias* qui, une fois quitté le domicile familial, se transforme en parrain de la mafia du New Jersey.

La greffe narrative de ces ordres familiaux semble un lieu commun des récits mafieux depuis la célèbre trilogie du *Parrain* dont le réalisateur Francis Ford Coppola disait déjà qu'il s'agissait davantage d'un film sur la famille moderne que sur le crime organisé⁶. Or, *Les Soprano*, dont les

personnages n'ont de cesse de citer le *Parrain*, vont non seulement reprendre l'articulation des deux récits familiaux en l'actualisant dans le contexte d'une Amérique postmoderne, mais également, et ouvertement, la problématiser. Déjà le choix de New Jersey, parent pauvre de New York, fait de la série un récit critique, voire même un contre-récit en ce sens que c'est l'état voisin, New York, qui formait aux côtés de Chicago la scène du grand récit du crime organisé aux Etats-Unis.

À l'intérieur du récit, trois personnages en particulier vont fonctionner comme *problématisateurs* du lien entre familles biologique et mafieuse. Tout d'abord l'oncle de Tony, Corrado dit Junior Soprano, figure qui dit la survivance, qui est à la fois présence et absence, de la figure paternelle, père mort avant le début de l'histoire, dont l'oncle n'est que la pâle ombre. Survivance problématique qui informe non seulement l'histoire de la première saison de la série, marquée par la rivalité des deux Soprano, Corrado et Tony, pour le pouvoir au sein de leur autre famille. Survivance problématique du père et de ce qu'il représente aussi dans la mesure où elle donne le ton, informe le conflit qui travaille le personnage central de la série, Tony, qui dès la scène d'ouverture du premier épisode confesse :

Ces derniers temps, j'ai l'impression d'être au bout du rouleau, le meilleur est derrière moi. [...] Quand je pense à mon père, je me dis qu'il ne s'est jamais élevé dans la société comme je l'ai fait, mais, d'une certaine manière, il a eu plus que moi. Il avait les siens, ils avaient leur façon de vivre, ils avaient leur fierté. Aujourd'hui, qu'est-ce qu'on a, nous⁷?

Il est à noter qu'à la fin de la série, le seul survivant de ce passé glorieux, Corrado Soprano, atteint d'Alzheimer, sombre dans l'oubli de lui-même et de ce que représentait sa génération.

La figure à laquelle il reviendra pourtant d'exacerber ce conflit entre un passé idéalisé et les déceptions du présent n'est autre que la propre mère de Tony, Livia Soprano. Mère qui n'a rien de la *mamma* à l'italienne, dont il est en effet dit à plusieurs reprises qu'elle aurait fait un mafieux bien plus puissant que son défunt mari. Egocentrique, cruelle, elle n'hésitera pas à cautionner une tentative d'assassinat visant son propre fils. La figure maternelle qui n'a précisément rien de maternel incarne à elle seule l'expérience d'une crise de la famille au sens d'un modèle d'identification en train de s'effondrer. L'intérêt des *Soprano* en la matière tient au rapport ambigu qu'entretient le fils à sa mère. Un fils qui refuse de renoncer à une filiation que, cependant, sa mère ne cesse de mettre en échec au point d'attenter à la vie de son fils. Ce qui se donne ainsi à lire à travers les tribulations de Tony Soprano c'est l'impossible fidélité à un ordre qui ne se survit que sur le mode de la douloureuse illusion.

Dernier personnage enfin qui a un rôle de *problématisateur* de la narration: la Dr Jennifer Melfi, psychiatre que Tony Soprano consulte pour trouver un remède à ses attaques de panique. Ces consultations qui jalonnent le récit de la série fonctionnent sur le modèle du chœur du théâtre antique chargé de commenter et d'analyser l'action. Tony insistera à plusieurs reprises sur le fait que s'il continue à souffrir psychologiquement, la cure lui est néanmoins utile pour gérer ses affaires familiales, au double sens du terme.

L'attention dont témoignent ces trois personnages clés à la construction d'un récit qui ne cesse de se questionner n'est pas qu'une figure de style à une époque qui cultive l'ironie. Elle renvoie plutôt à l'inscription problématique de la série dans le paysage médiatique et culturel de son époque. Autrement dit, elle renvoie au geste de problématisation que constitue la construction du récit des *Soprano*.

Comme l'a rappelé Kevin Reilly, ancien patron de la division «Entertainment» de la Fox, chaîne à laquelle le pilote des *Soprano* avait été proposé, ce qui posait problème, ce n'était pas le langage cru avec ses innombrables «Fuck you», mais la forme du récit lui-même⁸. Récit non cathartique d'un personnage trouble qui ne sera jamais racheté et qui, avant *Les Soprano*, n'avait jamais été admis dans l'intimité du foyer familial par le biais du petit écran⁹. Si raconter ne va pas de soi dans *Les Soprano*, c'est que l'histoire participe d'une reconfiguration – certains vont jusqu'à parler d'une révolution – de ce qu'il est possible de faire à la télévision. En jeu ce que Brett Martin appelle le «troisième âge d'or¹⁰» – et peut-être le dernier – de la télévision.

À la fin des années quatre-vingt-dix et dans la première décennie du XXI^e siècle, la série télévisée s'est imposée comme genre artistique majeur et aura notamment trouvé son autonomie esthétique par rapport au cinéma qu'elle finit par détrôner. Si pour de nombreux auteurs, dont le créateur des *Soprano* David Chase, le septième art reste le cadre de référence, la série devient pour beaucoup d'auteurs et acteurs la voie privilégiée. Moins lourde sur le plan financier et assurant une plus grande indépendance artistique grâce à des structures de production plus souples, la série permet d'expérimenter de nouveaux dispositifs narratifs et de développer une histoire et ses personnages sur toute une saison, souvent même sur plusieurs années.

Parmi les acteurs clés de cette reconfiguration du paysage culturel, une chaîne en particulier aura joué un rôle décisif. Il s'agit de HBO – abréviation de Home Box Office – qui présente une offre payante comprenant des films, des documentaires et, depuis les années 1990, des séries de référence. La chaîne offre ainsi un dispositif économique et artistique que *Les Soprano* auront permis de mettre en place et de consolider.

THE SOPRANOS: L'ORDRE DE LA FAMILLE

Parmi les éléments constitutifs de ce dispositif, je me contenterai ici d'insister sur deux points: la publicité et ce qu'on pourrait appeler l'identité narrative de la chaîne. Chaîne payante, HBO vit de ses abonnés et non pas de la publicité. Elle s'est donc pour ainsi dire libérée de la censure – autant économique qu'idéologique – qui résulte pour la plupart des chaînes d'une dépendance à l'égard des ressources publicitaires et du sponsoring. HBO aura donc créé un espace où non seulement les entraves à ce qui peut être représenté pouvaient être contestées, mais où étaient également à repenser les restrictions pesant sur les modes de représentation. En même temps, cette liberté d'expression, qui est aussi celle du spectateur qui peut ou non choisir de s'abonner, nécessitait de créer une image, une marque, une identité susceptible de se vendre. J'ai appelé cette identité « narrative » pour souligner qu'elle se construit essentiellement à travers des récits – le récit des séries qui, à la fois dans ce qu'elles racontent et dans la manière qu'elles ont de raconter, donnent à HBO une identité: celle d'une chaîne de création qui innove. Grâce aux dimensions du marché américain, cette identité ne doit pas obligatoirement être consensuelle, elle peut justement se construire à partir de ce qui, dans la société, pose problème. À l'image de Tony Soprano: figure de la réussite économique et de la force qui, pourtant, est minée par le doute, allégorie à peine voilée de la face cachée du rêve américain que Hollywood n'aura cessé de couvrir d'un voile de pudeur.

« MADE IN AMERICA »:
DÉMONTAGES D'UNE FICTION

Cette poétique de la mise en crise, si elle informe le récit de la série dans son ensemble, trouve son point d'orgue – ou plutôt son point de chute – dans la dernière scène de la saga qui débouche

sur le silence d'un écran noir. L'épisode qu'elle conclut, intitulé « Fabriqué en Amérique » (« Made in America ») et diffusé pour la première fois en juin 2007, a fait couler beaucoup d'encre. Je n'ai guère l'intention d'ajouter à la polémique sur une fin qui laisserait le spectateur sur sa faim et dans le doute. Je voudrais, au contraire, essayer de mieux comprendre la logique d'une fin qui, malgré les apparences, en est une dans sa non-conclusion même.

Dans la dernière scène des *Soprano*, Tony, qui vient de faire ses adieux à son oncle, se rend dans un *diner* – type de restaurant emblématique de la socialisation américaine – pour retrouver les siens, sa femme et ses enfants. Ce qui pourrait paraître un havre de paix risque de s'avérer un piège. Tony est en fait un homme doublement traqué. D'une part, par le FBI, qui vient de convaincre un des hommes de confiance des Soprano de témoigner, ce dont Tony va informer Carmella. D'autre part, il est traqué par la famille rivale de New York – rivalité qui a déjà coûté la vie à plusieurs de ses plus proches collaborateurs. Le défilé des hommes qui entrent dans le restaurant et dont chacun pourrait s'avérer un assassin s'arrête brusquement juste avant l'arrivée de Meadow, la fille de Tony. L'écran passe alors abruptement au noir.

Quel sens peut-on donner à cette fin ? Tony est-il abattu par ses rivaux ou le FBI ? Le noir signifierait alors la disparition du personnage à travers lequel se construit le récit. Autrement dit, la disparition du regard qui permet de voir et, partant, de raconter. La mise en scène va dans ce sens.

La fin de l'avant-dernière séquence, la dernière rencontre entre Tony et son oncle, joue en effet déjà sur le regard. Un regard – celui de Tony – qui se détourne du face-à-face avec son ancien rival pour ne laisser que le regard vide de l'oncle qui sombre dans la démence. L'entrée dans le *diner*

commence ensuite par un gros plan sur Tony, qui regarde la salle, avant de passer sans transition à un plan où le spectateur prend la place qui était auparavant celle de Tony: le regardant devient le regardé. Regard qui devient de plus en plus inquiet vu les menaces qui planent sur le personnage.

Ces éléments formels dénaturent, déstabilisent dans leurs mises en abyme d'un jeu sur le point de vue, la narration de la scène. Visiblement, le récit ne va plus de soi, il est travaillé par une tension. La musique, dans le contraste qu'elle crée, en souligne la dynamique. Le morceau que Tony choisit d'écouter («Don't stop believing» – «N'arrête pas d'y croire») est un des grands succès du groupe Journey du début des années 1980, époque marquée par un optimisme excessif dans le rêve américain. «Remember the good times» – «Souviens-toi des bons moments», ajoute Anthony Soprano Junior dans cette scène placée sous le signe de la fin. Tension que le récit ne va pas résoudre, mais faire imploser dans un dernier moment qui s'arrête sur un «Don't stop» – «N'arrête pas» qui, coupant brutalement, marque l'arrêt de la scène et de la série.

Si j'ai utilisé la métaphore de l'*implosion* pour désigner cette fin qui est une non-résolution, un discours qui ne se termine pas à proprement parler, mais qui devient impossible, implose, c'est notamment en pensant à une autre fin – celle de la thérapie psychanalytique – qui annonce la fin de la série.

Dans l'avant-dernier épisode, la docteure Melfi décide en effet de mettre un terme au traitement de Tony. Non pas qu'elle juge le patient guéri, mais en raison d'une désillusion, l'effondrement ou, justement, l'implosion du discours psychanalytique qui, tout au long de la narration, avait la fonction de commentaire, d'analyse, même de mise en abyme de l'action de la série. S'inquiétant de plus en plus du risque qu'elle court en soignant un criminel notoire, des collègues psychiatres conseillent

à Jennifer Melfi la lecture de l'étude que Samuel Yochelson et Stanton Samenow ont consacrée à la « personnalité criminelle ». Il s'agit là, non pas d'une fiction, mais d'un travail effectivement publié à la fin des années 1970¹¹. Après avoir constaté que son patient correspond presque trop parfaitement au portrait que brossent les auteurs du criminel, Melfi tombe sur la conclusion sans appel de l'étude :

Le criminel fait preuve de discernement pour justifier l'atrocité de ses actes. La thérapie s'avère prometteuse pour les non criminels ; pour les criminels, elle constitue une activité criminelle de plus¹².

Elle finit par comprendre que le comportement de Tony Soprano n'a fait que confirmer cette intuition. Il s'était en effet servi des acquis de la thérapie pour mieux se contrôler, et mieux contrôler les autres, donc comme arme dans l'entreprise criminelle. On peut ainsi dire que le discours psychanalytique implose dans la mesure où il est démasqué et, détourné, privé de sens, il devient à proprement parler vide. C'est en ce sens que je propose de comprendre la fin de la série. Ce qui fonde la narration se vide de son sens et rend la continuation du récit impossible. Autrement dit : le récit se vide, débouchant précisément sur l'écran noir. Ce fondement n'est autre que le double ordre familial qui structurait l'histoire des *Soprano*.

D'une part, la famille mafieuse qui, d'emblée menacée par les aspirations de la nouvelle génération, s'effondre à la fin dans un bain de sang et les trahisons d'anciens membres de la famille qui cherchent à sauver leur peau en témoignant devant la justice. Trahisons donc de la famille et de l'ordre idéalisé dont cette dernière était censée être l'incarnation, la réalisation.

La famille, d'autre part, au sens plus familial. La figure maternelle disait déjà une crise de la filiation. La famille que Tony construit sur les ruines

de celle dont il vient n'en est pas moins tenue en échec. Le fils, Anthony Jr., n'a hérité de son père que les attaques de panique. La vraie héritière du parrain, dans une inversion de l'ordre traditionnel, serait la fille qui, pourtant, se tourne vers des études de droit – autre inversion de l'héritage criminel du père. L'épouse de Tony, si elle accepte de rejoindre son mari aux infidélités multiples et répétées après une longue période de séparation, consacre néanmoins dans sa trajectoire l'échec d'un ordre et d'un idéal familial. En l'occurrence, la famille idéalisée et érigée en modèle par le catholicisme – que Carmella Soprano ne cesse d'invoquer non sans une bonne dose d'hypocrisie – et la tradition italienne relue par l'expérience des émigrés vivant aux États-Unis. La famille qui se retrouve à la fin de la série a vécu cet idéal sur le mode de l'échec. Échec que l'histoire de l'autre famille de Tony donne à lire dans sa brutalité. Tony finit par tuer celui qu'il avait choisi pour lui succéder comme parrain, son neveu qui ne l'était pas vraiment, après la désillusion, la déception de trop.

La série ne propose pas d'alternative à cet échec, pas de modèle pour penser l'être-ensemble post-familial à l'aube du XXI^e siècle. Son geste est de nature critique: elle montre le montage, la fiction, d'un ordre qu'elle s'affaire à (dé)monter. Ce qu'elle suggère, c'est que pour penser le monde d'aujourd'hui, la famille comme ordre sociétal et, plus généralement, comme ordre de sens serait à prendre non plus comme fait, mais comme construction, comme fiction structurant ce qui est finalement une fable identitaire. Et cela à une époque où la télévision continue à promouvoir le mariage et la constitution d'une famille comme l'horizon indépassable d'une vie. Scénario d'un *american dream* dont le *diner* est une des scènes emblématiques. Scène que *Les Soprano* réinvestissent une dernière fois avant de tirer, brutalement, le rideau.



NOTES

1. Voir à titre d'exemple M. FOUCAULT, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 122 : «La condition de possibilité du pouvoir, [...] il ne faut pas la chercher dans l'existence première d'un point central, dans un foyer unique de souveraineté d'où rayonneraient des formes dérivées et descendantes ; c'est le socle mouvant des rapports de force qui induisent sans cesse, par leur inégalité, des états de pouvoir, mais toujours locaux et instables. Omniprésence du pouvoir : non point parce qu'il aurait le privilège de tout regrouper sous son invincible unité, mais parce qu'il se produit à chaque instant, en tout point, ou plutôt dans toute relation d'un point à un autre. »
2. Citons ici le passage suivant de M. FOUCAULT (« La vie des hommes infâmes », *Dits et écrits*, II, Paris, Gallimard, « Quarto », p. 237-253, ici p. 251) : «Comme le pouvoir serait léger et facile, sans doute, à démanteler, s'il ne faisait que surveiller, épier, surprendre, interdire et punir ; mais il incite, suscite, produit ; il n'est pas simplement œil et oreille ; il fait agir et parler. »
3. B. MARTIN, *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, New York, Penguin Books, 2014, p. 92. Cette étude a entre-temps été traduite en français : *Des hommes tourmentés. Le nouvel âge d'or des séries*, Paris, Editions de la Martinière, 2014.
4. Ces projections seront explicitement mises à l'épreuve lorsque Tony et ses hommes de confiance «rentrent» dans un pays, l'Italie, qui n'a jamais été le leur (quatrième épisode – intitulé justement «Retour aux sources» («Commendatori») – de la deuxième saison).
5. La valeur allégorique de cette famille de canards sera soulignée lorsque son départ précipitera la

NOTES

crise psychologique de Tony qui, inconsciemment, l'interprète comme mauvais présage du sort réservé à sa propre famille.

6. Voir à ce sujet les remarques de Robert Towne, *script doctor* qui a contribué au scénario du *Parrain*, citées dans *Francis Ford Coppola: Interviews*, G. D. PHILLIPS, R. HILL (éds), Jackson, University Press of Mississippi, 2002, p. 181-182 : « In the seventies, when we felt families were disintegrating, and our national family, led by the family in the White House, was full of backstabbing, here was this role model of a family who stuck together, who'd die for one another. The real appeal of the movie was showing family ties in a setting of power. It was really kind of reactionary in that sense – a perverse expression of a desirable and lost cultural tradition [...]. »
7. *Les Soprano*, HBO, 1999, saison 1, épisode 1 (4:09-4:33), ma transcription. Voici l'original anglais : « Lately, I'm getting the feeling that I came in at the end, that the best is over. [...] I think about my father. He never reached the heights like me, but in a lot of ways he had it better. He had his people, they had their standards, they had pride. Today, what do we got? »
8. Voir ses propos cités dans B. MARIN, *Difficult Men*, *op. cit.*, p. 64 : « Strangely, I'd say the challenge of the show working on broadcast TV had more to do with narrative than with language [...]. Granted, you wouldn't have had as authentic an experience if you couldn't say 'Fuck you'. But the real problem was the story. »
9. *Ibid.*, p. 85 : « Tony was [...] precisely the kind of character that conventional wisdom had long held viewers might embrace in the safety of a movie theater, or in the pages of a book, but would reject if he appeared on-screen in their own homes. »
10. Cette « Creative Revolution » dont est emblématique l'entreprise des *Soprano* est au cœur de son ouvrage *Difficult Men* auquel je suis redevable dans ce qui suit.
11. S. YOCHELSON, S. SAMENOW, *The Criminal Personality*, New York, Aronson, 3 vol., 1976-1986.

THE SOPRANOS: L'ORDRE DE LA FAMILLE

12. *Les Soprano*, HBO, 2007, saison 6, 2^e partie, épisode 8 (17:06-17:20): « The criminal uses insight to justify heinous acts. Therapy has potential for noncriminals ; for criminals it becomes one more criminal operation. »