

Le rôle de l'émotion dans les séries médicales coréennes

Marion POIRSON-DECHONNE*

Abstract: *The Role of Emotions in Korean Medical Series.* Nowadays, viewers are deserting cinemas in favor of television platforms, whose production and viewing conditions are significantly different, particularly when it comes to the reception of series and the emotions they generate. The emotions produced by images vary according to the device through which they are viewed, and the television format itself can become an emotional trigger, as shown by research on reality TV or game shows, which play on empathy and the spectacular. In Korean medical series, one can distinguish three types: emotions towards and aroused by the doctor's character, emotions felt for the patients, and finally attempts to give these emotions a theoretical framework, as can be seen in *The Good Doctor* and *Brain Works*, which use various devices to express or arouse them.

Keywords: emotions, medical Korean TV series, empathy, passion, cinematographic apparatus.

Aujourd'hui, les spectateurs désertent les salles de cinéma pour privilégier les plates-formes télévisuelles. La consommation de films laisse peu à peu la place à celle des séries, de format plus long, que l'on peut regarder chez soi au gré de ses envies, un phénomène que dénoncent des réalisateurs

* Université Paul Valéry, Montpellier, marion.poirson@gmail.com



comme Catherine Corsini¹. En effet, les conditions de production et de visionnement s'avèrent sensiblement différentes. Peut-on éprouver la même émotion en regardant une série qu'un film ? Et si c'est le cas, quel type d'émotion se trouve convoqué ? S'agit-il d'une émotion convoquant les affects, d'une émotion d'ordre esthétique, ou d'un réflexe mécanique comme celui induit par la publicité, nous incitant, tel le chien de Pavlov, à saliver devant un paquet de chips ?

Dans une première partie, on tentera de définir les différentes formes d'émotions et ce qui les induit, avant de s'interroger, dans la seconde, sur la relation entre émotion et image, et les dispositifs divergents du cinéma et des séries, et la manière dont ils peuvent intervenir sur les affects, susciter l'empathie, etc. La troisième partie, enfin, analysera la manière dont sont induites les émotions dans les séries médicales coréennes, et les procédés que les réalisateurs utilisent pour les provoquer.

Les émotions : une notion complexe

Définition du terme

Qu'est-ce qu'une émotion ? *Le dictionnaire étymologique de la langue française* de Bloch et Wartburg² considère comme un dérivé du verbe émouvoir. Le terme, daté de 1938, relève du registre politique et renvoie d'abord au mouvement d'une agitation populaire jusqu'au XVII^e siècle. Ce dérivé se calque sur le modèle de *motion*, « alors de sens analogue », qui signifie également « mettre en mouvement ».

Pour le *Littré*³, le mot émotion comporte quatre significations, classées par ordre d'apparition. La première désigne un « mouvement qui se passe dans une population », ou un « mouvement excité dans les humeurs », ce qui renvoie cette fois au champ de la médecine, ou de l'économie. En second, il s'agit d'une « agitation populaire qui précède la sédition », puis, dans une troisième

¹ Catherine Corsini, festival Confrontation, Perpignan, 6 mai 2022, à l'occasion de la projection de *La fracture*.

² Oscar Bloch, Walther Von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, sixième édition (Paris : Presses Universitaires de France, 1975), 219.

³ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, tome 2 (Paris : J.-J. Pauvert, 1956), 610.

acception, un « mouvement moral qui trouble et qui agite, et qui se produit sous l'empire d'une idée, d'un spectacle, d'une contradiction ou quelquefois spontanément sous l'influence d'une perturbation nerveuse. » Mais la définition la plus précise semble donnée par le *Robert historique de la langue française*⁴, qui recense également les diverses occurrences du terme. Dérivé d'émouvoir, le terme émotion en ancien et moyen français, a été emprunté au latin *motio*, dérivé de *movere*, et signifie « trouble, frisson (de fièvre) ». D'abord usité au sens de « trouble moral », émotion, selon le dictionnaire Robert, s'emploie au sens de mouvement (1512), et se spécialise dans celui de sédition, jusqu'à l'époque classique, car cette signification apparaît encore chez Furetière. Il désigne également, à cette époque, un « état de malaise physique » (1580) et un trouble provoqué par l'amour. Enfin, le *Dictionnaire historique de la langue française*⁵ constate qu'il désigne aujourd'hui une « sensation agréable ou désagréable, considérée au point de vue affectif » (1641).

On remarque donc qu'en premier lieu le terme émotion, d'origine récente, s'utilise plutôt dans un sens collectif. Sa première signification, selon les dictionnaires, désigne une agitation populaire, précédant la sédition ou se confondant avec elle. Mais on voit surgir plus tard une signification morale, soulignée par les sémanticiens, peut-être issue de l'acception médicale, la théorie des humeurs, longtemps prégnante en médecine, soulignant l'influence de ces dernières sur les caractères (sanguin, lymphatique, bilieux, atrabilaire). Les deux significations peuvent fusionner en une seule, dimension psychologique d'un côté, idée de mouvement de l'autre, passant de l'individuel au collectif.

Les émotions ont suscité l'intérêt de diverses disciplines, psychologie, neurosciences, anthropologie, sociologie, etc. L'origine de ces dernières, selon le Littré, peut être attribuée à une idée, mais aussi à l'art (émotion esthétique), ou au caractère (influence d'une perturbation nerveuse).

⁴ Alain Rey (éd.) *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 1 (Paris : Dictionnaires Le Robert, 1992), 681.

⁵ Alain Rey (éd.) *Dictionnaire historique de la langue française*.

Des passions aux émotions

Selon Bernard Rimé, auteur de l'ouvrage *Le Partage social des émotions*, le terme d'émotion, d'origine récente en français, aurait à ses débuts concerné le comportement collectif, et renvoyé à un mouvement « de type *moral*-inquiétude, mécontentement », possédant « une contrepartie dans un mouvement de type *physique*-agitation populaire ». La signification affective et individuelle du terme n'apparaîtrait qu'au milieu du XVII^e siècle, en particulier dans les *Passions de l'âme* de Descartes. Le terme anglais bien qu'il intervienne plus tardivement dans la langue, revêt les mêmes significations qu'en français, en particulier chez Locke. Bernard Rimé s'interroge sur cette évolution linguistique qui met du temps à évoluer vers un « sens affectif individuel », puis à s'imposer comme sens premier, faisant totalement disparaître la « signification collective primitive » du mot. Il rapproche alors la signification actuelle du terme de celle du mot *passion*, ou *pathos*, dans la Grèce antique, un dérivé du verbe *pathein*, souffrir, qui présente la même racine que *pathema*, maladie, mais aussi « disposition physique et morale, passion, événement, accident ». Le *pathos* qui renvoie à la souffrance ou à l'état passif comporte, comme le précise le dictionnaire d'Alexandre, daté de 1886 et cité par Rimé, divers sens associés : « affection, modification quelconque, ce que l'on ressent, ce qu'on souffre, désastre, accident, affliction, malheur, maladie, maladie de l'âme, trouble, émotion vive ». Le terme que nous utilisons aujourd'hui s'avère porteur d'un certain nombre de ces nuances et connotations. « Les origines grecques du concept-parent de *passion* y ajoutent le sens de la passivité, avec les troubles physiques et moraux résultant de ce qui est subi, de ce qui arrive, de ce qui est souffert. » Rimé souligne aussi que *pathos* possède une signification rhétorique et renvoie au « mouvement pathétique excité dans l'auditoire par la véhémence du discours »⁶.

L'émotion peut être provoquée, fabriquée, elle intervient dans différents domaines, comme la politique, la publicité ou les arts du spectacle, qui usent volontiers de la rhétorique pour influencer les auditeurs ou les spectateurs. Les émotions politiques jouent un rôle prégnant dans les sociétés comme le

⁶ Bernard Rimé, *Le Partage social des émotions* (Paris : Presses universitaires de France, 2005), 44-45 (pour toutes les citations du paragraphe).

montrent des réactions émotionnelles de masse à certains événements, tel l'épisode tristement célèbre des caricatures de Mahomet, qui avait mis en ébullition le monde arabe, suscité des fatwas et provoqué indirectement la mort de Samuel Paty, jeté en pâture à la vindicte publique, ou, de façon moins tragique, les réactions de rejet en Tunisie de *Persépolis*, le film de Marjane Satrapi. Il peut donc être question de partage social des émotions. Mais qu'en est-il plus précisément du spectacle enregistré de masse, comme le cinéma et les séries télévisées ? Par quels facteurs et quels procédés créent-ils de l'émotion chez les spectateurs ?

Cinéma et séries : la mise en évidence des émotions

L'image vectrice d'émotion

L'image apparaît en effet vectrice d'émotions. Dans *Le Plaisir des images*, à partir de l'exemple de Wilson Fisk, un héros Marvel, réagissant de manière affective devant un monochrome blanc, le chercheur Maxime Coulombe montre comment image, mémoire et affect peuvent s'imbriquer. Il constate que l'émergence de ces émotions provient du fait que « les images nous plongent au cœur de notre vie intérieure, de notre vie affective avec plus d'abandon encore qu'une situation réelle. La nature représentative de l'image et son cadre fictionnel se font, là, une force... » C'est de cette force qu'elle tient de sa nature d'artifice que l'image tirerait son « pouvoir d'évocation », un paradoxe « qui fait d'elle un tel levier à désirs, à émotions... »⁷ Il analyse ensuite les « métaphores primitives »⁸ ayant pour fonction d'émouvoir le spectateur, et plus particulièrement celui du cinéma, qui y a recours de façon assumée et omniprésente, « que ce soit dans l'esthétique du film (l'utilisation des lentilles, les filtres, les cadrages, la photographie, les décors et la production) ou dans son scénario (l'histoire, les personnages et la structure narrative) »⁹. Puis, à l'aide d'exemples, il se focalise sur la manière de transmettre des émotions au spectateur par le cadrage ou la lumière, ainsi qu'à la construction ou la manière dont ces métaphores primitives « croisent

⁷ Maxime Coulombe, *Le Plaisir des images* (Paris : Presses Universitaires de France, 2019), 99.

⁸ Maxime Coulombe, *Le Plaisir des images*, 108.

⁹ Maxime Coulombe, *Le Plaisir des images*, 112.

les autres mécanismes sémantiques de l'image, sa signification, les désirs qu'elle soulève, les identifications qu'elle autorise »¹⁰. Il s'interroge également sur la question de l'émotion exprimée et de l'émotion perçue, pour évoquer des images qui semblent échapper à toute métaphorisation pour nous interpeller « presque malgré nous ». Il se réfère alors à l'expression physique des émotions théorisée par Darwin, pour montrer comment cette thèse « trouve un écho en histoire de l'art » et fonde « les notions de survivance (*Nachleben*) et de formule de pathos (*Pathosformel*) »¹¹ développées par Aby Warburg. Selon Warburg, des motifs et des formes survivantes traversent l'art, comme les gestes de désir ou de douleur que nous partageons, expressions émotives permettant d'organiser une histoire de l'art « non par périodes mais par motifs, par expressions, par gestes ». Ces hypothèses longtemps délaissées trouvent aujourd'hui « des prolongements dans le champ des neurosciences », en particulier avec la notion des neurones miroirs abordée par Damasio et reprise par Gallese et Goldman, qui jouent un rôle dans l'apprentissage. L'observation d'expressions faciales les stimulerait, et nous aiderait à « saisir les émotions et les intentions impliquées »¹².

Le dispositif cinématographique

Le dispositif du cinéma a suscité l'intérêt des chercheurs des années 1970-80, attachés à montrer la dimension idéologique de ce dernier. André Bazin, Edgar Morin, Jean-Louis Baudry¹³ ont vu dans l'invention du cinéma la résurgence du mythe de la caverne de Platon, identifiable à un désir archaïque de l'homme. Une salle obscure, un projecteur, des spectateurs rivés à leur siège : dans le mythe platonicien se trouve déjà en germe ce dispositif que réalise le cinéma. Il y est en effet question d'une caverne sombre, d'un feu, de personnages enchaînés qui voient passer des ombres qu'ils prennent

¹⁰ Maxime Coulombe, *Le Plaisir des images*, 113-114.

¹¹ Maxime Coulombe, *Le Plaisir des images*, 120.

¹² Vittorio Gallese, Alvin Goldman, "Mirror Neurons and the Simulation Theory of Mind Reading", cité par Maxime Coulombe, *Le Plaisir des images*, 123.

¹³ Jean-Louis Baudry, « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », *Communications* [numéro thématique *Psychanalyse et Cinéma*], n° 23 (1975) : 56-72 ; *L'effet-cinéma* (Albatros, 1978).

pour la réalité. Ce dispositif confronte des spectateurs à des images qui ne sont en fait qu'une illusion. Pour Bazin il coïnciderait avec la croyance que l'on peut restituer intégralement la réalité, par l'illusion parfaite du monde extérieur. Pour Morin, le cinéma ressuscite un lien avec la magie, expérience du double et de la métamorphose. Baudry enfin voit dans ce dispositif un simulacre de l'appareil psychique. Jean-Paul Simon s'interroge également sur lui dans *Le filmique et le comique*, en analysant la place du peintre, des personnages royaux et du spectateur dans *Les Ménines* de Velasquez, ce tableau auparavant analysé par Michel Foucault dans *Les Mots et Les Choses*, qui préfigure selon lui la manière dont se construit le dispositif du cinéma¹⁴.

Ce dispositif rend le spectateur vulnérable et le confronte à ses propres émotions. Mais l'esthétique cinématographique, comme le soulignait Maxime Coulombe, joue aussi un rôle clé, car le cinéma met en place une série d'identifications primaires et secondaires que Christian Metz, s'inspirant des théories lacaniennes, analyse dans *Le signifiant imaginaire*¹⁵. Un des éléments qui contribuent de manière évidente à susciter l'émotion est le montage, dont les cinéastes soviétiques ont montré les capacités expressives et l'influence sur le spectateur, et le rôle du gros plan qui met l'accent sur le visage au cinéma et ses micro-expressions, dont Pascal Bonitzer¹⁶ et Jacques Aumont¹⁷ ont montré la puissance. Mais trouve-t-on les mêmes procédés et les mêmes mécanismes dans le champ de la fiction sérielle, un genre qui présente un lien très fort avec la télévision ?

La télévision et le déclenchement des émotions

La télévision n'est pas la même chose que le cinéma. Godard lui reprochait, avec un certain mépris, dans son film *Histoire(s) du cinéma*, d'avoir apporté « les spectacles du monde entier dans la plus misérable des chambres à coucher », en « réduisant le ciel géant des bergers à la hauteur du Petit Poucet »,

¹⁴ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses* (Paris : Gallimard, 1966).

¹⁵ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* (Paris : Christian Bourgois, 2002).

¹⁶ Pascal Bonitzer, *Peinture et cinéma. Décadrages* (Paris : Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, 1985).

¹⁷ Jacques Aumont, *Du visage au Cinéma* (Paris : Éd. Cahiers du cinéma, 1992).

à savoir cette lucarne de la télévision, moins propice, semblerait-il, à générer l'émotion. Pour sa part Fellini, dans *Ginger et Fred*, met en scène un exaspérant cirque télévisuel, qui épuise le spectateur par une sursaturation de signaux visuels et sonores, un vacarme incessant, pour faire enfin surgir l'émotion quand tout le déploiement excessif de lumières et de sons s'éteint, permettant aux deux protagonistes de se retrouver dans une séquence pleine de tendresse et d'humanité.

Doit-on considérer pour autant que le format des genres télévisuels et leur dispositif de réception exclut toute forme d'émotion ? La réponse n'est pas aussi simple. Comme le précisait Bernard Rimé, l'émotion constitue aussi un phénomène social. On peut la générer, la fabriquer. C'est ce que fait la publicité qui influence le goût des consommateurs par la création d'émotions. C'est aussi le rôle des politiques, qui se sont servi des médias au vingtième siècle pour créer des émotions de masse. Aujourd'hui, si l'on examine le cas de la télé réalité, on constate que ce genre reposant sur la mise en scène et les procédés a été généré par la télévision, qui a inventé un nouveau produit culturel reposant sur l'individualisme exacerbé et la compétitivité. Les chercheurs¹⁸ ont montré comment la télé réalité propose des épisodes à suivre comme les feuilletons ou les séries, et fictionnalise la vie des participants à l'émission que le public est invité à suivre. Elle s'inspire d'autres genres télévisuels comme les jeux et les variétés. Depuis la première émission de télé réalité, tournée en 1971 aux USA, et intitulée *The Family*, qui montrait les conséquences d'un divorce, ce type de produit a essaimé sur les chaînes, d'autant qu'elle met en scènes des anonymes, avides d'un quart d'heure de célébrité, dont le cachet n'est pas très élevé. Son but consiste à mettre ces personnes dans des situations particulières, destinées à susciter des émotions, peur, dégoût, panique, colère, etc., tant des participants, amenés à craquer nerveusement, que du public. François Jost¹⁹ a analysé la manière dont le banal, et non l'exceptionnel, jouait un rôle essentiel dans ce type d'émissions.

¹⁸ Christine Détrez, Kevin Diter, Sylvie Octobre (éd.), *Culture & émotions, la dimension affective des goûts* (Paris : Ministère de la Culture, 2024).

¹⁹ François Jost, *Le Culte du banal, de Duchamp à la télé réalité* (Paris : CNRS éditions, 2007).

Certaines de ces émotions se fondent sur le désir d'éliminer les autres candidats, puisqu'il s'agit de gagner. L'*hybris* se manifeste dans ces séries par des moments forts, pour susciter l'émotion et l'empathie du public, qui se manifestent par des crises de larmes, des accès de colère ou des disputes entre candidats, qu'on place parfois dans des conditions difficiles pour déclencher la crise. L'accent y est mis sur l'exagération de la sexualité. On a souvent reproché à ces émissions leur absence d'éthique et leur propension au spectaculaire souvent destructrice (notamment dans le cas du suicide d'anciens participants). Nathalie Nadaud-Albertini²⁰, spécialiste des médias, explique comment la télé-réalité s'est construite en rompant avec les normes et les codes audiovisuels et en s'appuyant sur les critiques pour concevoir les programmes qui ont succédé au *Loft*.

La sociologue anglaise Helen Wood s'est intéressée à la façon dont les émotions et leur mise en forme par la télé-réalité était liée à la sphère sociopolitique. Elle montre la manière dont leur mise en scène est valorisée et obéit à un impératif de performance inhérent au paysage politique actuel. « Nous consommons des scènes dramatiques remplies d'excès émotionnels »²¹, dit-elle. Elle explique les différents types d'émotions suscités chez les participants pour provoquer l'intérêt et l'empathie du public, et la place de la mise en scène de ces émotions dans la culture occidentale contemporaine, grâce à sa capacité à susciter la tension ou le plaisir et à provoquer des effets inattendus, mais aussi par le mélange d'intimité et d'immédiateté générateur d'affects. Les tensions émotionnelles qui s'exercent dans le cadre de ces émissions renvoient au genre théâtral du mélodrame. Il s'agit de toucher les spectateurs, pour provoquer empathie et compassion, comme le préconisait autrefois Aristote dans sa *Poétique*, pour le théâtre, qui par sa dimension cathartique devait susciter terreur et pitié. Plus qu'une simple représentation, la télé-réalité constitue aussi une intervention dans la vie des gens, ce qui la renforce et contribue à son impact sur le public. Sa couverture médiatique se trouve aujourd'hui démultipliée par les réseaux sociaux, ce qui relève du

²⁰ Nathalie Nadaud-Albertini, *12 ans de télé-réalité : au-delà des critiques morales* (Paris : INA Éditions, 2013).

²¹ Helen Wood, « La Production culturelle des émotions : soins et compassion dans la télé-réalité », in *Culture & émotions, la dimension affective des goûts*, 85.

journalisme de divertissement. L'émotion qu'elle produit vient également, selon Helen Wood, du fait qu'elle touche un public déjà conditionné (ou habitué) à « la mise en scène émotionnelle de soi par les réseaux sociaux et la culture du selfie ». Les participants adhèrent pour les mêmes raisons à cette façon d'exprimer leurs émotions de façon excessive et spectaculaire, et se plient facilement aux exigences de la production « excès émotionnel, modelage extrême de l'apparence, et exagération de l'acte sexuel bien au-delà du vraisemblable »²². Elle souligne que cette « politique de l'hyperbole » repose aussi sur les agents du casting, tant dans le recrutement que la formation des participants, destinés à endosser des rôles prédéterminés, pour s'adapter aux fins de la télé réalité.

Mais si la télé réalité constitue un exemple efficace de création d'émotions chez les spectateurs, peut-on en dire autant de la fiction ? Quel rôle joue-t-elle dans ce domaine ? on s'intéressera donc à la création de situations et de procédés spécifiquement porteurs d'émotions dans un format inventé pour la télévision, ou plutôt repris par elle, calqué sur le modèle du feuilleton du XIX^{ème} siècle, qui suscitait l'attente du spectateur avec la mention « à suivre », aussi frustrante qu'alléchante, la série télévisée. On prendra l'exemple des séries médicales coréennes. La Corée est aujourd'hui un grand producteur de séries, dont le succès ne se dément pas, tant en Occident qu'auprès des publics arabes ou asiatiques. Le gouvernement sud-coréen a misé sur les arts du spectacle, K-pop, films et séries pour redresser l'économie, et gagné avec succès son pari. Aujourd'hui, les œuvres créées dans ces trois domaines ont fait connaître la culture coréenne à l'ensemble de la planète, et les séries coréennes constituent un produit extrêmement efficace, destiné à un public international, qui joue sur différents registres, humour, suspense, et plus particulièrement sur l'émotion, et dont les acteurs ont parfois tendance à surjouer, prendre des poses, etc. On se demandera donc comment se manifeste le traitement de l'émotion dans quelques-unes d'entre elles, dont le sujet s'avère particulièrement propice, à savoir les séries médicales.

²² Helen Wood, « La Production culturelle des émotions », 93.

Le traitement de l'émotion dans les séries médicales coréennes

Si l'on s'attache à questionner les émotions dans les séries coréennes, on tentera d'en dresser une typologie rapide. On peut en effet distinguer trois types essentiels parmi les émotions éprouvées par le spectateur : émotions envers le personnage du médecin, et suscitées par lui, émotions ressenties pour les patients, et, enfin, tentatives pour donner à ces émotions un cadre théorique. On choisira pour leur complexité deux séries très révélatrices, *The Good Doctor* (*Gut Dakteo*) réalisée par Kim min-soo et Kim Jin-woo, avec pour vedettes Joo Won, Moon Chae-won et Joo Sang-wook, série de 20 épisodes de 70 minutes diffusée du 5 août au 8 octobre 2013 sur KBS2, et *Brain Works* ou *Brain Cooperation* (*Dunoegongjo*), série de 16 épisodes d'environ 67 minutes, diffusée du 2 janvier au 28 février 2023 par KBS2, dirigée par Lee Jin-seo, et Gu Seong-jun, qui a pour vedettes Jung Yong-hwa, Cha Tae-hyun, Kwak Sun-young et Ye Ji-won.

Émotion envers le médecin: The Good Doctor

The Good Doctor, une série emblématique adaptée aux Etats-Unis raconte l'histoire d'un jeune médecin autiste, Park Si On, victime d'un père violent, sauvé par un docteur qui découvre ses extraordinaires capacités. La série s'attache à permettre au spectateur de mesurer les capacités hors normes du jeune autiste, non seulement pour des raisons pédagogiques (expliquer au public la complexité d'une intervention et sa visée), mais aussi pour susciter l'empathie envers un médecin confronté à de nombreuses difficultés en raison de son handicap. Ainsi, au moment de l'intervention de Park Si On à la gare de Séoul, des moments de focalisation interne alternent avec ceux en focalisation zéro pour nous transmettre les réflexions du protagoniste, et nous faire accéder à son raisonnement. En voix off, le spectateur est informé de ce qu'il pense, en voix in de ce qu'il dit. C'est l'un des procédés d'énonciation commun aux séries médicales, destinées à transmettre un savoir. Dans ce procédé, la visualisation joue un rôle essentiel. Le montage très rapide d'images anatomiques, souvent de synthèse, et d'extraits d'ouvrages médicaux, auxquelles s'ajoutent les paroles du premier intervenant, permet de faire comprendre l'accélération du raisonnement du médecin autiste et le protocole suivi aux spectateurs de

la série comme aux spectateurs intra-diégétiques. A cela s'ajoutent les ordres médicaux et les questions habituelles dans ce contexte. Tous ces procédés relèvent de la pédagogie de la série médicale, qui vise à l'éducation des profanes et permet au spectateur de comprendre, avec les risques encourus par le patient, la performance du chirurgien. La visualisation des organes ou du cerveau humain, grâce à l'imagerie de synthèse, constitue un type particulier d'énonciation propre à cette forme télévisuelle.

Ainsi, dans *The Good Doctor*, figure plutôt problématique en raison de son handicap, qui nuit à son intégration dans le milieu hospitalier, la figure de Park Si On est marquée par un douloureux apprentissage, destiné à lui conférer une apparence de normalité. Les nombreux flash-backs de la série offrent un contraste entre les maltraitements endurés de la part de son père et les manifestations d'une intelligence prodigieuse. Affecté par le « syndrome du savant », il surprend le docteur Choi en assimilant dès l'âge de sept ans des livres de médecine, dont la pile posée devant lui augmente en accéléré, et en mémorisant tous les organes du corps humain. Mais plus que l'intelligence hors normes, c'est l'empathie envers les êtres vulnérables qui le caractérise. Son lapin de compagnie, première victime de la violence du père, intervient tout au long de la série. Il s'y réfère, le dessine, en fait un élément constitutif du récit et de sa relation avec les autres. Lui-même conserve l'attitude d'un lapin effrayé jusqu'à ce qu'un patient (fantôme du frère ou réincarnation ?) lui dise de se comporter comme tel, car ce sont les longues pattes arrière de l'animal qui lui permettent de courir et non sa lâcheté. De même, il se sent proche de la petite fille sauvage qui aboie comme un chien, communique d'abord avec elle à la façon d'un animal, puis la sociabilise et lui apprend à parler.

Son intégration à l'hôpital est jalonnée d'épreuves, comme un parcours initiatique ; d'abord sûr de lui quand il opère un enfant en urgence, il se voit déstabiliser par l'équipe médicale qui ne supporte ni son handicap ni son attitude. Après de multiples épreuves, il retrouve sa confiance en soi, parvient à se faire accepter et se trouve sommé de devenir meilleur que Do An, son chef. L'apprentissage brutal évoque ceux des films d'arts martiaux où le disciple est constamment mis à l'épreuve pour arriver au niveau du maître. On ne le verra plus comme un robot ou un phénomène de foire aux capacités exceptionnelles, totalement inadapté à la société, mais comme un excellent médecin. Le phénomène s'avère encore plus visible dans série américaine

construite sur 8 saisons, donc dans la durée, où il se marie, devient chirurgien titulaire et père de famille. Le comportement du personnel à son égard, en revanche, tout comme celui des enfants, apparaît beaucoup moins brutal que celui de la série d'origine, très violente. On le refoule brutalement quand il veut s'expliquer. Perçu d'abord comme un robot, il manifeste une sensibilité hors normes qui le rapproche des enfants et des animaux. Peu à peu, le public, comme ses condisciples, se trouve ému par lui.

L'originalité se reflète dans les différences entre la série d'origine et son remake, dès les génériques. La série américaine joue sur les dessins anatomiques à la façon de David Cronenberg, alors que la série coréenne met l'accent sur les personnages, autour desquels voltigent des papillons et lucioles virtuels qui rappellent les dessins de papillon d'un petit patient (proche aussi de Si On qui aime dessiner). L'humain apparaît ainsi plus présent dans le générique coréen, alors que celui de la série américaine privilégie le corps et la dimension organique. Cette opposition se retrouve dans le traitement du protagoniste. Dans la série coréenne, Park Si On reste un enfant battu, dont il adopte l'attitude corporelle (tête rentrée, épaules voûtées, regard triste) et le caractère craintif. Il comprend le désir de vivre d'un bébé d'après un geste de sa main (le même qu'il avait eu après l'éboulement) et privilégie les relations en miroir, notamment avec Do An. Dans la série américaine, en revanche, il se traduit par une manière étrange de parler. Contrairement à Si On, Shaun Murphy ne comprend rien aux interactions sociales et se montre arrogant, voire suffisant. Plus que son don exceptionnel, c'est l'humanité de Park Si On qui touche dans la série d'origine. C'est sur le personnage que repose la problématique essentielle de la série, reformulée dans presque chaque épisode : qu'est-ce qui fait un bon médecin ? Certains d'entre eux affichent des conceptions opposées de l'éthique, concernant le tri ou le renvoi des patients dans un autre hôpital, la pratique ou non d'une opération risquée, le fait de choisir entre la mère et l'enfant dans un accouchement dangereux, etc. Park Si On fait montre d'une foi profonde, axée sur le paradis, aussi naïve qu'enfantine, en opposition au scepticisme de ses confrères. Pour lui, le médecin est le dernier espoir, et le patient un ami dont il doit se séparer. Le mot de la fin revient à Kim Do An, à qui Park Si On repose la question : « c'est un

médecin qui se demande ce qui fait un bon médecin ». Cette préoccupation éthique rend le personnage, aux antipodes d'un Docteur House, qui plaît pour d'autres raisons, mais ne suscite pas l'émotion, profondément empathique.

Émotions envers les patients : The Good Doctor

The Good Doctor présente un certain nombre d'éléments que l'on retrouve dans les autres séries médicales, et les stéréotypes de l'écriture sérielle, associés à une thématique bien précise, celle de l'univers hospitalier qui se manifeste par la prédilection de scènes récurrentes omniprésentes dans les séries médicales: arrivée de l'ambulance, précipitation des médecins, chute des constantes du patient, massage cardiaque, acharnement thérapeutique vain, et autres moments d'angoisse rythmés par une musique intense. Les séries préfèrent plutôt dramatiser les faits que présenter le quotidien des hôpitaux, marqué par des opérations banales. Pour des raisons de spectaculaire, les actes médicaux doivent s'avérer difficiles ou surprenants. Dans le cas de *The Good Doctor*, le fait qu'il s'agisse d'un service pédiatrique mobilise encore plus l'empathie du spectateur, même si la plupart des séries privilégient les cas émouvants, voire mélodramatiques, touchant ses affects.

Dès 1^{er} épisode de *The Good Doctor*, nous assistons à deux interventions médicales, l'une au bénéfice de Park Si On, avec les principaux ingrédients du motif : ambulance, enfants blessés, secours, massage cardiaque, etc., la seconde destinée à sauver un petit garçon blessé. Park Si On, devenu médecin, intervient sur le lieu de l'accident, *in medias res*. L'intervention d'urgence constitue un grand classique des séries médicales et s'attache à installer d'emblée spectateur au cœur de l'action, dans une situation paroxystique. Dans *Urgences*, une série américaine pionnière, l'épisode pilote commençait par la tentative de suicide de l'infirmière Carol Hathaway, qui joue un rôle essentiel dans les multiples saisons de la série. Dans *The Good Doctor*, pour impliquer davantage le spectateur, en lui montrant l'action sous divers angles, l'utilisation du *split screen* est préférée au montage alterné. Il y a aussi un jeu de surimpressions, de superpositions et de voix off. D'autres séquences privilégient cette forme d'écriture, parfois associée aux mouvements d'une caméra descriptive qui tourne autour du bloc opératoire. L'aspect dramatique est renforcé par le fait qu'il s'agit d'un enfant et que le lieu de l'intervention

apparaît inapproprié. L'épisode montre les choix offerts au chirurgien et ses différentes options, en cas d'impossibilité la plus évidente. Le *split screen* et le débit précipité de la voix off dynamisent la scène en portant à son comble l'émotion des spectateurs. Le filmage joue sur les différents types de cadrage au sein du *split screen*, où des gros plans côtoient des plans de demi ensemble. Le téléphone qui filme l'opération, visible par nous sur son écran, met l'accent sur un dispositif spectatorial renforcé par son extension virtuelle, qui en accroît la dimension spectaculaire. Dans la série américaine éponyme on ne trouve jamais d'opérations ordinaires mais toujours des cas d'école : la saison 8 présente un homme coupé en deux, une décapitation interne, des maladies rares difficiles à identifier (comme dans *Docteur House*) ou des diagnostics erronés qui mettent en avant la dimension exceptionnelle du héros et de son équipe.

Dans *The Good Doctor*, la pédagogie se conjugue à l'émotion, suscitant empathie et implication du spectateur grâce au suspense, qui renforce le côté spectaculaire de la fiction médicale. Il intervient quand deux opérations sont pratiquées simultanément par le même chirurgien, le seul disponible, sur deux enfants, ou quand il s'agit d'une course contre la montre. La mise en place du chronomètre renforce l'angoisse des personnages et du spectateur qui saisit vite les enjeux : ils peuvent être vitaux, économiques, sociétaux, éthiques, familiaux, individuels. La série médicale fonctionne sur les conflits. Ainsi, dans la plupart de ces séries, les interventions se déroulent sur fond de stratégies et de manipulations au sein de l'hôpital, mais aussi de menaces de procès intentés par les patients, comme aux Etats-Unis. Mais en dépit de l'omniprésence de ces stéréotypes, on constate que les séries médicales coréennes se singularisent par leur originalité.

La plupart des séries médicales reposent sur l'émotion, il est souvent question de vie ou de mort, et certains patients se révèlent très attachants. Mais plus particulièrement ce sont les opérations des enfants qui suscitent le plus d'émotion, et *Ghost Doctor*, qui présente un hôpital pédiatrique, se révèle à cet égard exemplaire, en particulier quand il s'agit d'opérations à risque. Le cas de l'adolescente orpheline (ses parents ont été tués dans un accident de voiture) qui doit sa survie à l'abnégation de sa sœur, assumant plusieurs emplois, y compris celui d'hôtesse de bar pour subvenir à leurs besoins, et se

portant volontaire pour un don d'intestin susceptible de sauver sa cadette, relève du mélodrame, un genre qui repose sur le déclenchement d'émotions, le plus souvent larmoyantes. La vision des parents, anxieux ou éplorés, leur chagrin quand une opération échoue, s'avèrent des ressorts efficaces. L'émotion des spectateurs est aussi à la mesure de l'attachement qui s'opère à l'enfant si ce dernier apparaît dans plusieurs épisodes, créant une forme de fidélisation. Mais le procédé fonctionne aussi s'il n'intervient que dans un seul car la série met en place des stratégies pour susciter empathie et émotion.

Brain Works ou l'émotion théorisée

Une autre série coréenne, *Brain Works*, fait intervenir le docteur Shin, un brillant neurochirurgien que rien ne semble toucher. Distant, arrogant, ironique, il se montre très différent de l'inspecteur Geum, un policier chaleureux, père de famille divorcé et un peu dépassé par le comportement de sa fille adolescente. Ce médecin ambitionne d'analyser le cerveau d'un tueur en série, le docteur Hwang, condamné à mort pour avoir tué plusieurs de ses patients, et tente de le convaincre de le léguer au centre du cerveau pour lequel il travaillait précédemment, pour faire avancer la recherche sur le cerveau des psychopathes. Le tueur accepte, mais à une condition, une série d'entretiens avec son confrère, qui lui permettra de se livrer à un jeu de manipulation particulièrement pervers. Le docteur Shin ignore que le docteur Hwang a aussi tué ses parents. Il a cru au récit d'un accident de voiture, jusqu'à ce qu'il découvre peu à peu la vérité. La série est cataloguée sur les plates-formes comme série policière, mais les séries coréennes, comme les films de Bollywood, reposent sur plusieurs catégories génériques, si bien que le rôle du médical dans *Brain Works* permet aussi de la classer dans les séries médicales.

La question de l'émotion se trouve donc diégétisée dans tous les épisodes de la série de façon très pertinente. Son absence est évoquée lorsque le docteur Shin se voit confronté à un tueur psychopathe. Lui-même révèle qu'il est doté d'un cerveau à tendances psychopathiques, ce qui le rend fascinant aux yeux du docteur Hwang, décidé à le transformer en criminel, puisqu'il ne possède pas d'émotions. C'est l'enjeu général de *Brain Works*, qui explique, tout au long

des épisodes, à partir de cas ciblés nourrissant l'action, le fonctionnement et les dysfonctionnements du cerveau, à chaque épisode. C'est le docteur Shin, surnommé Docteur Cortex, qui se livre à ces démonstrations pédagogiques, aidé par des figurines virtuelles, sortes d'interfaces entre lui et le spectateur, qui apparaissent à l'écran pour étayer ses propos. Des images de synthèse de cerveaux contribuent également aux démonstrations.

La série montre la connexion entre les souvenirs et les émotions, notamment dans la séquence d'hypnose à laquelle se prête le docteur Shin pour faire refluer le souvenir du meurtre de ses parents dont il a été témoin. Sa seule image consciente est celle d'un frappement sur une vitre de voiture et une voix l'interpellant. La représentation de la séquence du meurtre, qu'on revoit plusieurs fois, de plus en plus précise, ravivée par l'hypnose, suscite chez le spectateur empathie et émotion, à la vision de la traque de l'enfant qui tente d'échapper à la folie meurtrière du psychopathe. Alors que le docteur Shin paraissait jusque-là antipathique, il émeut le spectateur qui voit en lui non plus l'adulte mais l'enfant blessé. Le danger pour l'homme hypnotisé apparaît aussi manifeste dans la séquence. L'émotion, pour celui qui la mettait à distance, atteint son paroxysme alors qu'il se montre vulnérable et sans défense. Une larme roule sur sa joue, et l'angoisse monte lorsqu'il ne parvient pas à se réveiller, happé par la vision lumineuse de ses parents morts. Le suspense repose aussi sur des effets moratoires.

À partir de la séquence 14, la série va crescendo dans le traitement des émotions et de l'angoisse, notamment avec l'épisode où la fille de l'inspecteur, Geum Yi-Na, se trouve accusée de meurtre. L'adolescente hagarde, que son père retrouve aux côtés d'un ami blessé, tête baignant dans une flaque de sang, constitue l'un des passages les plus dramatiques mettant en scène des émotions. Grâce aux questions du docteur Cortex, et à certaines séquences, le spectateur comprend qu'elle a été victime d'un coup monté mêlant prise d'alcool forcé, harcèlement, chantage, menaces, et renverse la situation. L'émotion est ici suscitée par l'injustice dont elle est victime, et la sensation de piège inextricable, jusqu'au retournement de situation, qui permet de mettre en évidence une série d'observations sur le fonctionnement du cerveau adolescent. Pour innocenter Yi-Na, sans aucun souci d'éthique, le

médecin retient prisonnier l'un des auteurs du harcèlement à l'encontre de Yi-Na et le soumet à une séance mêlant torture physique et psychologique, sans jamais le toucher, pour le faire avouer. L'efficacité de sa méthode de manipulation se lit sur le visage de l'adolescent, oscillant entre terreur et réelle souffrance physique. Le docteur Shin prolonge le bras du jeune homme par un faux bras, auquel il inflige divers traitements qui le font hurler de douleur, avant d'expliquer le fonctionnement neurologique du cerveau. Le spectateur adhère à l'expérience, d'une grande intensité émotionnelle, aidé en cela par la musique stridente, qui distille l'angoisse, le jeu des champs contrechamps qui renforcent l'impact des plans rapprochés et les gros plans des visages des deux adversaires, et l'haleine s'échappant de leurs lèvres, qui accentue la dimension sensorielle de la scène. Même si le dispositif n'est pas le même que celui du cinéma, et l'écran reste plus petit, l'épisode n'en joue pas moins sur une écriture spécifique pour susciter l'émotion. La plongée sur le garçon enchaîné et terrifié le fait passer du statut de bourreau à celui de victime. L'accent est mis sur l'ambiguïté des réactions du spectateur, partagé entre la dénonciation de la cruauté de la méthode et la justification de sa nécessité, en raison du traitement subi par Geum Yi-Na et de la situation de Eun-Ho, le garçon qui l'a défendue, victime collatérale plongée dans le coma. Une alternance avec des plans de sa chambre d'hôpital le rappelle au souvenir du spectateur, creusant le dilemme éthique, et interrogeant le mélange d'émotions qui l'habite. Les deux victimes ont beaucoup souffert, le harceleur ne fait montre d'aucun remords. Mais la série, qui précise mêler fiction et commentaires scientifiques, permet au docteur Cortex de donner au jeune torturé l'explication de sa souffrance et de ses réactions émotionnelles :

« Quand j'ai pris le pinceau pour caresser votre main et celle en caoutchouc votre cortex prémoteur a synchronisé ce que vous avez senti et enregistré, la fausse main, comme un membre de votre corps. »

Il joue sur la peur du garçon en lui expliquant que son propre cerveau de psychopathe lui permet de franchir la limite, et qu'il peut contrôler celui d'autrui sans même le toucher. Il fait montre d'une forme de sadisme « Ce ne serait pas drôle de revivre la même douleur » et propose d'autres options, comme celle d'un poignet scié, ou d'ongles arrachés, etc... L'éclairage fuligineux

dramatise l'échange. La vision du docteur Shin brandissant une hache éveille dans l'esprit du spectateur, comme dans celui de l'adolescent, des connotations tout droit issues des films d'horreur. La torture constitue le prélude au chantage qui va permettre de prouver l'innocence de Yi-Na.

Un autre sentiment à forte portée émotionnelle est le désir de vengeance, qui habite Yi-Na lorsque, face aux excuses insincères de son harceleur, elle lui décoche un violent coup de poing. Interrogée par le médecin, elle avoue y avoir pris un grand plaisir, qui depuis s'est estompé. Le docteur Shin lui explique alors que son noyau accumbens a été activé, mais que cet effet ne dure pas, c'est pourquoi la vengeance peut rapidement devenir addictive. Il se trouve à son tour soumis à la même émotion, après avoir fait licencier Geum pour se venger. Sa tante médecin, qui lui fait subir un scanner, lui montre que l'amitié qu'il éprouve pour le policier l'a peut-être rendu sensible aux émotions à son tour. Dans le discours de la tante, on retrouve le même langage médical, étayé par des termes scientifiques (cortex cingulaire, insulaire et préfrontal, lobe insulaire, etc...), et le même caractère pédagogique, à l'intention du spectateur, que dans celui du neveu. Au cours de l'épisode, le discours pédagogique à l'intention de Yi-Na est illustré par une petite interface, d'apparence féminine, qui rappelle les petits personnages incarnant les émotions dans *Vice-Versa 1* (2015) et *Vice-versa 2* (2024), de Pete Docter.

Dans les dernières séquences un autre piège se referme sur le docteur Shin. Déjouant ses précautions, le docteur Hwang s'est évadé et a élu domicile dans l'ancienne maison des Shin, qu'il a achetée. Les deux derniers épisodes montrent l'inspecteur Geum et Shin prisonniers de Hwang et enchaînés à une machine infernale. Un système vidéo les confronte à la vision de l'ex-femme et de Yi-Na, ainsi que la tante de Shin, dans une piscine vide qu'un homme à la solde de Hwang remplit en actionnant une vanne. Si les deux hommes gagnent au jeu proposé, la piscine arrêtera de se remplir. La série pratique aussi le montage alterné de l'eau qui monte avec les risques de noyade, les trois femmes enchaînées suffoquant tour à tour, et de la responsabilité assignée à Shin, obligé de manifester une sincère empathie pour les sauver, procédé hitchcockien au service du suspense, que l'on trouvait déjà dans la course-poursuite de *Naissance d'une Nation* de Griffith (1915). Un système de connexion de leurs cerveaux doit, pour qu'ils soient libérés, mettre les deux prisonniers au même niveau d'empathie, en

permettant d'aligner les ondes émises. Mission quasi impossible pour Shin, qui n'en éprouve aucune, mais qui en comprend le fonctionnement. Le suspense s'articule autour de la question des émotions, et tout se joue autour du remplissage de la piscine. Le jeu initié par le docteur Hwang est un jeu mortel. La situation se complique avec l'irruption de la supérieure de Geum, faite à son tour prisonnière. Les deux dernières séquences s'attachent à manipuler le spectateur, partagé entre espoir et crainte, en ménageant des rebondissements et en jouant sur le facteur temporel.

Ainsi, contrairement aux idées reçues, les séries télévisées ont développé des formes d'écriture leur permettant de rivaliser avec le cinéma en déclenchant aussi des émotions de nature variée. Cette création d'émotions diverses constitue peut-être un des éléments qui contribuent à fidéliser les spectateurs, attentifs au destin des personnages. Les séries médicales permettent de jouer sur les ressorts émotionnels, mais d'autres genres sériels répondent également à ce besoin des spectateurs, séries culinaires, séries policières, etc., d'autant plus que le caractère hybride des séries favorise la diversité des registres, comiques, tragiques ou angoissants.

REFERENCES

- Aumont, Jacques. *Du visage au Cinéma*. Paris : Éd. Cahiers du cinéma, 1992.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Cerf, 1976.
- Baudry, Jean-Louis. « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité ». *Communications* [numéro thématique *Psychanalyse et Cinéma*], n° 23 (1975) : 56-72.
- . *L'effet-cinéma*. Albatros, 1978.
- Bloch, Oscar et Walther Von Wartburg. *Dictionnaire étymologique de la langue française*, sixième édition. Paris : Presses Universitaires de France, 1975.
- Bonitzer, Pascal. *Peinture et cinéma. Décadrages*. Paris : Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, 1985.
- Coulombe, Maxime. *Le Plaisir des images*. Paris : Presses Universitaires de France, 2019.
- Detrez, Christine, Kevin Diter et Sylvie Octobre (éd.). *Culture & émotions, la dimension affective des goûts*. Paris : Ministère de la Culture, 2024.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les Choses*, Paris : Gallimard, 1966.
- Jost, François. *Le Culte du banal, de Duchamp à la télé-réalité*. Paris : CNRS éditions, 2007.

- Littré, Emile. *Dictionnaire de la langue française*, Tome 2. Paris : J.-J. Pauvert, 1956.
- Metz, Christian. *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris : Christian Bourgois, 2002.
- Moïsi, Dominique. *La Géopolitique de l'émotion. Comment les cultures de peur, d'humiliation et d'espoir façonnent le monde*. Paris : Flammarion, 2008.
- . *La Géopolitique des séries ou Le triomphe de la peur*. Paris : Stock, 2016.
- . *Le Triomphe des émotions. La géopolitique entre peur, colère et espoirs*. Traduit par François Boisivon. Paris : Robert Laffont, 2024.
- Morin, Edgar. *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, Paris : Éditions de Minuit, 1956.
- Nadaud-Albertini, Nathalie. *12 ans de télé réalité : au-delà des critiques morales*. Paris : INA Éditions, 2013.
- Rey, Alain (éd.). *Dictionnaire historique de la langue française*, Tome 1. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1992.
- Rimé, Bernard. *Le Partage social des émotions*. Paris : PUF, 2015.
- Simon, Jean-Paul. *Le Filmique et le Comique, essai sur le film comique*. Albatros, 1978.
- Waquet, Françoise. *Une histoire émotionnelle du savoir, XVII^e-XXI^e siècle*. Paris : CNRD Éditions, 2019.

MARION POIRSON-DECHONNE is an Emeritus Associate Professor in film studies at Paul Valéry University, Montpellier. She defended a thesis in arts and art sciences at Paris I under the supervision of Dominique Chateau, entitled *Le théâtre dans le cinéma*. She has published over 80 articles and coordinated 4 issues of *Cinémaction*, *Portraits de famille*, *Le cinéma russe, de la perestroïka à nos jours*, *L'écran poétique* and *Jeu vidéo et cinéma, une création interactive*, as well as the proceedings of the *Cinéma et poésie symposium* with Catherine Soulier. She is the author of *Le cinéma est-il iconoclaste? Entre spiritualité et laïcité, la tentation iconoclaste du cinéma, Le Mystère Starewitch and Ladislas Starewitch, le magicien des marionnettes*, and has published novels and two artist's books with visual artist Carine Fourment-Hullo.

