



HAL
open science

De la sérialité à la série télévisée fantastique : enjeux et réappropriation d'un genre

Mathieu Pierre

► **To cite this version:**

Mathieu Pierre. De la sérialité à la série télévisée fantastique : enjeux et réappropriation d'un genre. Art et histoire de l'art. Université Sorbonne Paris Cité, 2016. Français. NNT : 2016USPCA007 . tel-01538808

HAL Id: tel-01538808

<https://theses.hal.science/tel-01538808>

Submitted on 14 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 267 – Arts & Médias
EA 185-IRCAV

Thèse de doctorat en cinéma

Mathieu PIERRE

**DE LA SÉRIALITÉ À LA SÉRIE TÉLÉVISÉE
FANTASTIQUE**

Enjeux et réappropriation d'un genre

Thèse dirigée par
Madame Giusy PISANO

Soutenue le 29 janvier 2016

Jury

Marta Boni (Professeure-Adjointe, Université de Montréal) : examinatrice
Isabelle Casta (PR, Université D'Artois) : rapporteur
Réjane Hamus-Vallée (MCH-HDR, Université d'Evry Val d'Essonne) : rapporteur
François Jost (PR, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3) : examinateur
Giusy Pisano (PR, ENS Louis-Lumière) : directrice

Résumé

La recherche universitaire sur les séries télévisées en France est relativement récente. Depuis plusieurs années, on peut remarquer que les séries ont acquis peu à peu une certaine forme de légitimité qui tend à se manifester à travers la manière dont le public les aborde. Le postulat de base lorsque l'on aborde la série télévisée est qu'elle serait un sous-genre du cinéma. Elle s'en démarquerait par son format particulier, son aspect feuilletonnesque permettant au spectateur de suivre une histoire sur du long terme, tout en s'identifiant plus facilement aux personnages dont il va suivre les pérégrinations pendant des semaines, voire des années. Pourtant si elle possède les marques du cinéma, ses références ainsi qu'un mode semblable de création et de production, elle est également à rapprocher de tous les avatars de la sérialité qui l'ont précédé (roman-feuilleton, radio-drama, etc.).

Des budgets de plus en plus conséquents sont alloués à la création de séries aux États-Unis et l'on confie ces projets à des réalisateurs soucieux de se démarquer et de donner une profondeur à leur travail à travers des sujets les plus originaux possibles. On a pu voir alors depuis les années 90, la qualité de la série télévisée américaine s'imposer sur les autres et se développer à travers une myriade de thèmes différents. Comme pour les autres médias, nous désignons les séries à travers le prisme de la catégorie générique. La notion de genre, qu'elle soit littéraire, cinématographique ou autre, est très difficile à appréhender et à définir. C'est dans la continuité de ces recherches que j'envisage une étude approfondie du médium sériel dans laquelle il conviendrait de se demander si à travers cette notion du genre, la série télévisée américaine n'a fait que réemployer les outils qui étaient à sa disposition ou si, comme les autres arts, elle s'est construite à travers eux, se les appropriant et leur donnant de nouvelles formes. Il s'agit en réalité d'une défense de la série télévisée en tant que médium possédant ses propres codes esthétiques. Il faut alors pour cela choisir un genre connu pour ses formes, ses codes et ses mythes. En cela, le fantastique me semble parfaitement approprié à une étude de cette ampleur. En effet, le fantastique et plus précisément l'apparition du surnaturel est présent depuis toujours dans la culture populaire à travers la littérature, les arts plastiques et picturaux, la musique et le cinéma. Il est donc légitime que la série télévisée se soit appropriée ses thèmes et son imagerie. En partant de réflexions théoriques sur l'étude des formes narratives génériques comme celle de Todorov par exemple il sera possible de bâtir le point de départ de notre démarche. Afin de donner une profondeur au sujet et de pouvoir mener une étude concrète, il sera nécessaire de poursuivre cette réflexion sur le seul terrain de la série fictionnelle américaine contemporaine. Il conviendra alors d'étudier à travers des exemples relativement larges

(True Blood, Angel, American Horror Story, Buffy, Charmed, Pushing Daisies, Medium, Supernatural, Game of Thrones, The Walking Dead, Teen Wolf, etc.) la manière dont la série américaine traite des thèmes, des figures et des mythes propres au fantastique.

Mots clés : séries, télévision, fantastique, radio, cinéma, théâtre, intermédialité

Abstract

Serial studies in France are relatively recent. But for several years, we can see that the series have gradually acquired some form of legitimacy that tends to manifest itself through the way the public addresses to it. The basic premise when we approach the television series is that it would be a cinema subgenre. It would be different by its format, its “feuilletonnesque” appearance allowing the viewer to follow a story in the long term, while more easily identify himself with the characters he will follow the peregrinations for weeks or even years. Yet if it has the film marks, references and a similar mode of creation and production, it is also close to all the avatars of seriality that preceded (serial novel, radio drama, etc.).

More and more budget is allocated to the creation of series in the United States and we entrust these projects to directors eager to stand and give a depth to their work through the most original topics. Then we have seen since the 90's, the quality of the American television series win over others and develop through a myriad of different themes. As other medias, we mean the series through the prism of the generic category. The notion of genre, whether in literature, cinema or otherwise, is very difficult to understand and define. This is a continuation of this research I plan a thorough study of the serial medium in which it would be appropriate to wonder if through this notion of genre, the American television series has only re-employ the tools that were available or if, like the other arts, it has been built through them, appropriating them and giving them new forms.

This is actually a defense of the TV series as a medium with its own aesthetic codes. It is then necessary to choose a genre known for its shapes, its codes and myths. In this case, fantasy seems perfectly suitable for a study of this magnitude. Indeed, the fantastic and specifically the appearance of the supernatural is always present in popular culture through literature, visual and pictorial arts, music and film. It is therefore legitimate that the TV series will appropriate its themes and imagery. Starting from theoretical considerations of the study generic narrative forms like Todorov, for example, it will be possible to build the starting point of our thinking. To give depth to the subject and to take concrete study, it will be necessary to continue to reflect on the sole field of contemporary American fiction series. It should be studied through relatively broad examples (*True Blood, Angel, American Horror Story, Buffy, Charmed, Pushing Daisies, Medium, Supernatural, Game of Thrones, The Walking Dead, Teen Wolf*, etc.) of how the American series deals with themes, figures and myths to the fantastic.

Keywords : series, television, fantastic, radio, cinema, theatre, intermediality

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de thèse, Giusy Pisano, de m'avoir suivi pendant ces quelques années ainsi que pour ses précieux conseils. Je souhaite remercier également l'Université Paris 3 – La Sorbonne Nouvelle, ainsi que les membres de l'école doctorale Arts & Médias, tout comme chacun des membres du jury : Marta Boni, Isabelle Casta, Réjane Hamus-Vallée et François Jost.

Enfin, j'insiste sur le soutien et l'investissement que m'a accordé mon entourage : merci à ma famille, Ivan Berquiez, Nicolas Decherf, Marianne Delcourte, Dalila El Bouazzati, Jérôme Élias, Gabriel Gaudette, Alexis Gautier, Alexandre Haslin, Michel Jocaille, Amandine Laczewny, Hortense Lagrange, Laurent Mastorgio, Amaury Messelier, Vanessa Monsigny, Céline et Charlotte Pierre, Adélaïde Pitel et Marie Servien.

Introduction

« Il y a un avant et un après *Buffy*, la série constituant une étape majeure dans la diffusion d'une culture de l'imaginaire populaire auprès d'un public plus large, plus jeune, débordant un ghetto *nerd* ou *geek*¹ ». En réalité, c'est bien sur toute la période des années 1990 que la télévision américaine semble entamer sa lente mutation. Suite aux avancées technologiques, économiques et idéologiques des décennies précédentes, le paysage audiovisuel américain s'en retrouve profondément altéré. Les grandes chaînes principales (les *networks* : ABC, CBS et NBC) sont en concurrence face à la naissance de nouveaux réseaux tels que la Fox et les chaînes câblées. Pour faire face à des audiences en baisse, elles se doivent d'examiner des solutions viables permettant de conserver leur domination sur la télévision américaine. Leur salut viendra principalement de la production d'œuvres créées spécifiquement pour le format télévisuel : les séries. Fortement traitées par la recherche anglo-saxonne, les séries ont été « boudées » en France pendant plusieurs décennies. Pourtant, avec l'appui de plusieurs chercheurs, celles-ci commencent à être perçues comme des objets dignes de l'analyse universitaire. Les premières approches se sont tout d'abord faites par le biais de la sociologie et s'éloignent de beaucoup de ce qui peut être réalisé aux USA. David Buxton, sociologue spécialiste des médias et plus particulièrement de la série télévisée, se considère lui-même comme le premier chercheur français à traiter des séries².

Vingt ans après son premier ouvrage, il publie *Les séries télévisées. Formes, idéologies et mode de production*³ dans lequel il tente d'observer ce qui a changé dans le médium. Il constate l'émergence de la série feuilletonnante, forme hybride entre les séries et le *serial*. Il remarque également qu'à présent il n'est plus possible d'étudier les épisodes des séries indépendamment les uns des autres et qu'il est nécessaire de les envisager dans l'intégralité de l'œuvre. Ce qui, nous le précisons, reste problématique, tant la masse narrative peut être étendue. Pourtant, la réflexion que nous entendons établir ici tentera de démontrer que cela reste envisageable. Buxton affirme également qu'il n'y a pas de mise à distance temporelle entre la diffusion de l'œuvre et son analyse, c'est-à-dire qu'il préconise d'attendre quelque temps avant de parler d'une série. En effet, il apparaît difficile de parler d'une œuvre en cours de diffusion, mais l'analyse à chaud est pour nous justement

1 Anne Besson, « *Buffy*, carrefour dans l'évolution des genres et des pratiques », in Sylvie Allouche, Sandra Laugier, *Philoséries : Buffy, Tueuse de vampires*, Paris, Bragelonne, 2014, p. 45.

2 Il publie en anglais : *From « The Avengers » to « Miami Vice ». Form and Ideology in Television Series*, Manchester & New York, Manchester University Press, 1990 ; et l'année suivante sa traduction, *De « Bonanza » à « Miami Vice ». Forme et idéologie dans les séries télévisées*, Espace européen, 1991.

3 David Buxton, *Les séries télévisées. Formes, idéologies et mode de production*, Paris, L'Harmattan, 2010.

utile car la « projection » d'une série resterait ainsi en adéquation avec le contexte dans lequel elle a été créée. C'est la critique et l'étude d'une œuvre qui lui permettent d'être encore connue et considérée parfois comme « culte » après avoir dévoilé sa fin. Nous envisageons également qu'une série serait réussie si elle se termine avant que le public ne s'en soit lassé, renvoyant ainsi directement à son mode de production qui cherche constamment à susciter un manque chez le téléspectateur. Buxton constate également qu'il y a à présent une dissociation entre la fiction sérialisée et la diffusion programmée des œuvres. Cela a eu pour effet de modifier la forme des œuvres puisqu'au départ la série était faite pour n'être diffusée qu'une fois, et effacée après diffusion dans le seul but d'attirer des annonceurs publicitaires. Pourtant, dans son ouvrage Buxton précise que le succès actuel des séries ne peut s'expliquer uniquement par le biais de leur innovation thématique et formelle, ou par leur capacité à refléter la vie réelle. On le voit, ici, il s'agit toujours d'étudier les séries du point de vue de la société.

C'est dans les années 2000 avec Geneviève Sellier et Pierre Beylot⁴ que les premiers spécialistes du cinéma commencent à s'intéresser aux séries. On remarque ainsi ce phénomène qui veut que la série puisse s'analyser à la fois comme œuvre d'art (à travers les études cinématographiques ou en littérature anglo-américaine) et comme objet social ou médiatique (sciences de l'information et de la communication, études sociologiques⁵). Dans sa thèse de doctorat en 2009⁶, Séverine Barthes précise que la recherche française s'est pendant longtemps très peu intéressée à la télévision et aux séries. Outre les ouvrages de Martin Winckler⁷ qui auront permis à certaines œuvres sérielles d'être abordées de la même manière que l'on parle d'un film de cinéma, c'est avec les recherches de Jean-Pierre Esquenazi que l'analyse sérielle va réellement s'imposer comme nécessaire. Il constate dans *Mythologie des séries télé*⁸ que le succès des séries est tardif en France en raison de plusieurs facteurs : c'est pour lui une conséquence d'une condescendance de la critique française pour toutes les formes de cinéma populaire et le fait qu'il n'y ait pas encore de culture télévisuelle propre et autonome. Dès lors, il est nécessaire, et nous tenterons de suivre cette idée, de s'inspirer des modèles américains, tant dans la production des œuvres que dans leur

4 Pierre Beylot, Geneviève Sellier, *Les séries policières*, Paris, L'Harmattan, 2004.

5 « Lorsqu'elle se penche sur les séries, la sociologie s'inscrit souvent dans une démarche de type internaliste (sémiologie, narratologie, etc.), interrogeant par exemple leur dimension représentationnelle, ou bien dans la tradition des théories de la réception, faisant de l'interprétation des œuvres la question nodale », Clément Combes, *La pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle*. Economies and finances. École Nationale Supérieure des Mines de Paris, thèse de doctorat sous la direction de Cécile Méadel, 2013,

6 Séverine Barthes, *Du « temps de cerveau disponible »? Rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de prime time diffusées entre 1990 et 2005*, thèse de doctorat sous la direction de G. Molinié, Université Paris Sorbonne.

7 Martin Winckler, Christophe Petit, *Guide Totem, les Séries télé*, Paris, Éditions Larousse, 1999 ; *Les Miroirs de la vie*, Paris, Le Passage, 2002 ; *Séries télé*, Paris, Librio, 2005a ; *Les Miroirs Obscurs*, Vauvert, Au Diable Vauvert, 2005b ; *Petit éloge des séries télé*, Paris, Gallimard, 2012.

8 Jean-Pierre Esquenazi, *Mythologie des séries télé*, Paris, Le Cavalier bleu, 2009.

réception, leur étude. Dans *Les Séries TV, l'avenir du cinéma*⁹ ?, il aborde ainsi la notion de *télespectature* qu'il emprunte à la recherche québécoise¹⁰, déjà bien en avance sur la France, et de *mediacy* qui regroupe les savoirs acquis concernant la télévision. De là, il tente de produire une introduction à l'univers sériel pour la recherche universitaire. Il interroge la question de la production, de la réception et des problèmes narratologiques inédits que soulèvent les séries. Ainsi, il dresse un catalogue d'approches méthodologiques précieux si l'on souhaite, comme nous allons le faire, aborder un genre considéré comme vaste et protéiforme. Esquenazi cherche avant tout à démontrer qu'il est possible d'examiner le phénomène sous différentes perspectives et qu'ainsi la recherche sur la série télévisée a encore de beaux jours devant elle. L'intérêt porté aux innovations et aux usages renouvelés d'anciens procédés cinématographiques tels que la narration permet ainsi aux chercheurs en cinéma de se pencher sérieusement sur elle et de l'approcher dans le but d'étudier ses conditions de diffusion, l'histoire de sa production et, ce qui nous intéressera particulièrement ici, son rapport avec le genre, sa construction originale et son lien à la réalité.

Après plusieurs publications sur la télévision¹¹, en 2011, François Jost, professeur des universités en sciences de l'information et de la communication, publie *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme*¹² ? où il remarque que tous les ouvrages sur le sujet font le même constat : il y a peu d'études sur les séries en France. Quelques années plus tard, cette affirmation est déjà à nuancer. Certes, elles sont assez minces compte tenu de la masse des recherches américaines, mais les colloques, journées d'études et ouvrages en France qui s'y consacrent sont de plus en plus présents. Pourtant, paradoxalement, la série télévisée n'est toujours pas vue unanimement comme une œuvre d'art à part entière : ce qui est réellement symptomatique du travail qu'il reste à effectuer. Pour François Jost, les séries sont moins télévisuelles que le journal, les jeux ou même la télé-réalité puisque de nos jours elles se regardent ailleurs, de manière répétée, pendant des périodes parfois très longues. Cela nous pousse alors à nous demander si la série télévisée est finalement encore « télévisée », ou si elle a donné naissance à un nouveau médium.

François Jost prétend que la sériephilie a remplacé la cinéphilie en cela qu'elle s'en distingue mais qu'elle en conserve certains traits (connaissance des intrigues, des épisodes, des saisons, des

9 Jean-Pierre Esquenazi, *Les Séries TV, l'avenir du cinéma* ?, Paris, Armand Colin, 2010.

10 Notamment à travers la mise en place de journées d'études telle celle organisée en mai 2014 à l'Université de Montréal « Télé en Séries. De la fascination populaire à l'observation critique » ou les réflexions instaurées par le Centre de Recherche sur l'Intermédialité.

11 *Penser la télévision*, Paris, Nathan, 1998 ; *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses, 1999 ; *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Bruxelles & Paris: de Boeck Université & INA, 2001 ; *Comprendre la télévision*, Paris, Armand Colin, coll. 128, 2005.

12 François Jost, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme* ?, Paris, CNRS Éditions, 2011.

acteurs, etc.). Tout en s'appuyant sur d'autres ouvrages français¹³, il en conclut alors qu'il n'est plus nécessaire de défendre la série puisque cela a déjà été fait. On ne peut nier cela, pourtant elle reste toujours considérée comme une forme inférieure du cinéma. De fait, il cherche à comprendre ce qui attache le téléspectateur à une fiction, ce qui suscite l'addiction, la passion et l'engouement pour les séries. Indirectement, nous tenterons nous aussi de prolonger ces réflexions en nous attachant à un genre en particulier. Tout comme François Jost, nous ne pourrions apporter de réponse universelle à ces questions tant il existe de formes sérielles. Ainsi, son hypothèse de départ est de dire que la réussite d'une série est moins dans les procédés qu'elle emploie que dans le bénéfice qu'elle apporte au spectateur : ce n'est pas, pour lui, le respect de certains codes qui produira une bonne série, ni qui fera que celle-ci rencontrera son public. Nous nuancions quelque peu cette idée car d'une certaine manière cela reviendrait à dire qu'une série ne fonctionne et ne rencontre son public que si elle lui apporte quelque chose en rapport à son quotidien, or la série est un médium construit sur les images, les sons, le montage ou encore la narration. Nous pouvons y voir une combinaison des deux, mais l'esthétique y reste très importante, peut-être même davantage. Et dans le cas qui nous intéresse, nous le verrons, cela est d'autant plus vrai. Sarah Sepulchre, avec son ouvrage *Décoder les séries télévisées*¹⁴, essaie, elle aussi, de briser un certain nombre de préjugés. Elle part de l'hypothèse que la série n'est pas un médium fondé sur une répétition formelle et narrative à travers des personnages stéréotypés, à la fois lobotomisant et appartenant à une sous-culture. Elle aborde ainsi une perspective d'étude très anglo-saxonne assez peu commune à la francophonie et sur laquelle nous nous appuyerons afin de poursuivre ses réflexions.

Les séries existent depuis l'apparition du médium télévisuel dans les années 1950, et ont déjà exploré maints territoires et domaines. Il est nécessaire ici de préciser que des chercheurs comme Stéphane Benassi utilisent le terme de *genre* en l'appliquant à la télévision selon la forme du programme et pas, comme nous le ferons ici, selon les thèmes et les représentations visuelles présentes au sein de la fiction. Dans *Séries et feuilletons TV*¹⁵, il cherche à apporter une méthodologie applicable à l'ensemble de la production télévisuelle qui permettrait de définir les différents types de fictions. Stéphane Benassi aborde les genres fictionnels de la télévision d'un point de vue sémiologique et narratologique, en oubliant qu'il est nécessaire également de questionner l'esthétique de la série télévisée et donc de la télévision elle-même.

Notre hypothèse est que la série télévisée cherche à se démarquer du cinéma et à affirmer sa spécificité, et il est par conséquent nécessaire à présent de l'analyser en tant que forme à part entière. Aujourd'hui les catégories typologiques sérielles ne suffisent plus et on tend vers un

13 Notamment ceux de David Buxton ou Jean-Pierre Esquenazi.

14 Sarah Sepulchre, *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

15 Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons T.V., Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, CEFAL, 2000.

compromis parfait entre la mise en série et la mise en feuilleton. Finalement, l'épisode de série télévisée ne possède pas vraiment de début, ni de fin en lui-même. Il fait partie d'un tout qui est noyé dans une grille de programmes. Ainsi, le principe de sérialité serait ce qui domine la production télévisuelle. Stéphane Benassi rappelle que tous les programmes télévisés fonctionnent sur ce que l'on pourrait nommer une « feuilletonnalisation » : les jeux télévisés suscitent le suspense, les journaux nous donnent rendez-vous tous les jours à la même heure, etc. Dès lors, il devient intéressant de s'interroger sur le phénomène d'adaptation de ce processus sériel dans un médium en flux constant. Notre recherche tend alors à illustrer et prolonger ce propos. La mise en sérialité télévisuelle d'un genre ferait partie d'un processus d'hybridation. Les catégories génériques des œuvres littéraires ou cinématographiques se sont développées dans les séries et on y retrouve alors bon nombre d'œuvres policières ou de science-fiction pour ne citer qu'elles. Une partie de ces productions dans les années 1950 et 1960 était réservée à l'exploration d'un genre particulier : le fantastique. Avec l'expansion de la série télévisée dans les années 1990, celui-ci va considérablement modifier la représentation du médium sériel pour en redéfinir les contours, tout en lui conférant une légitimité esthétique et artistique qui atteindra son apogée dans les années 2000. Évidemment, le fantastique reste présent dans les productions des années 1970 et 1980, mais à partir de la décennie suivante, des séries flirtant avec le surnaturel émergent et imposent leur domination sur les œuvres des *networks* diffusées en prime-time.

Un genre culturellement et historiquement déterminé

Il est constamment nécessaire à la télévision de renouveler son audience. La « femme au foyer », autrefois principale cible des annonceurs publicitaires, n'est plus de nos jours la seule à consommer de la télévision et donc à être soumise aux réclames. Les *networks* vont chercher à toucher de nouvelles niches susceptibles elles aussi de s'intéresser aux programmes télévisés. Ils se tournent alors vers ceux qui sont nés et ont grandi avec la télévision. Dans les années 1990, les jeunes adultes et principalement les adolescents deviennent ainsi le cœur de cible de toutes nouvelles œuvres. Des drames mettant en scène les affres de l'adolescence ou les problèmes des jeunes adultes sont créés (*Angela, 15 ans, Beverly Hills*), et très vite les *networks* tentent à nouveau l'expérience de la série de genre, toujours particulièrement appréciée par ce public depuis les débuts de la sérialité¹⁶. Deux séries semblent particulièrement responsables de ce nouvel engouement de la part des spectateurs : *The X-Files*¹⁷ en 1993 et *Buffy the Vampire Slayer* en 1997, toutes deux

16 « [...] science-fiction et *fantasy* constituent les genres les plus prisés par les cycles romanesques car les plus souples quant à leur chronologie et notamment à la durée de vie de leurs personnages (longévité, immortalité, résurrection...) [...] », Anne Besson, *op. cit.*, 2014, p. 41.

17 Dans le sens qui sera donné au genre fantastique dans notre étude, il nous apparaîtra que *The X-Files* est bien plus ancrée dans la science-fiction. C'est pourquoi nous ne développerons que peu les réflexions à son sujet.

apparues sur des *networks* concurrents des trois premiers. Celles-ci dévoilent alors la capacité qu'ont les œuvres télévisuelles à révéler quelque chose du monde et de la société à laquelle elles appartiennent tant au niveau de leur qualité scénaristique ou esthétique que dans la manière dont elles auront été abordées par la critique. C'est tout d'abord en tant que phénomènes de la culture populaire que ces séries sont envisagées et peu à peu, elles parviennent à intéresser les réflexions théoriques et universitaires¹⁸.

L'une des plus importantes est sans doute l'ouvrage *Telefantasy*¹⁹ de Catherine Johnson. Elle constate ainsi qu'il existe en effet beaucoup d'attention académique sur la série fantastique mais que celle-ci semble toujours mettre de côté le contexte de production. Ces séries sont, selon elle, abordées comme des œuvres cultes, donc en lien avec leurs fans, au risque de les séparer du reste de la production télévisuelle en les faisant passer pour exceptionnelles dans son histoire. Il faut cependant supposer que si elles le sont bien, cela peut être dû à d'autres raisons que la seule réception. Afin de tester son hypothèse, Johnson choisit une double approche : il est nécessaire de créer des liens entre les œuvres afin de constituer un vivier générique et, parallèlement, il est indispensable de se demander ce que ces programmes offrent d'exceptionnel aux producteurs. Nous ne nous intéresserons pas ici autant au contexte de production, mais nous nous appuyerons sur ses recherches. Finalement, Johnson cherche à problématiser le paradigme esthétique dominant dans les études sur la télévision. Pour cela, elle se réfère à Mark Siegel²⁰ qui prétend que la représentation du fantastique à la télévision soulève des difficultés pour une compréhension de l'esthétique télévisuelle : la télévision s'oppose au cinéma, elle possède un écran plus petit, et lui serait en cela inférieure. Nous souhaitons nuancer cette idée : la série fantastique soulève des problèmes particuliers pour l'étude des genres qui auraient tendance à la faire passer pour une catégorie générique singulière.

Le choix de traiter du fantastique n'a pas pour but d'en montrer une quelconque supériorité, simplement, il nous apparaît qu'il est symptomatique de la métamorphose et de l'émancipation de la série télévisée. Étudier le fantastique est un excellent moyen d'explorer les discours sur la valeur des productions télévisuelles, et de réexaminer les idées dominantes sur l'esthétique télévisuelle, une de nos hypothèses étant alors que c'est peut-être à cause du défi que ce genre pose à ces notions que ces séries tendent à être vues comme exceptionnelles dans l'histoire de la télévision. Nous souhaitons approcher la notion de genre à la suite de Johnson qui le considère comme un ensemble de conventions construites culturellement et historiquement plutôt que comme des catégories

18 Ces deux séries sont sans doute celles qui possèdent à ce jour le plus grand nombre d'ouvrages analytiques que l'on retrouvera pour la plupart dans notre bibliographie.

19 Catherine Johnson, *Telefantasy*, Londres, British Film Institute, 2005.

20 Mark Siegel, « Towards an Aesthetics of Science Fiction Television », *Extrapolation*, 25, 1984, pp. 60-75.

théoriquement prédéterminées. En effet, cela empêcherait d'explorer les idées dans lesquelles le genre est utilisé à l'intérieur d'un contexte historique.

Ainsi, il est nécessaire de s'appuyer sur la longue tradition de récits populaires issus de la littérature, puis de la radio et du cinéma. Face à l'immensité des travaux sur la culture « savante », cela fait relativement peu de temps que la recherche s'intéresse de près à ces « anciens » avatars de la sérialité, et on peut sûrement voir, dans l'engouement théorique qu'ils suscitent à présent, l'une des conséquences de la légitimation progressive de la série télévisée comme médium dominant. Comme cela était le cas sur ces formes anciennes de la sérialité, les différentes manifestations des séries qu'elles soient fantastiques ou non possèdent toutes des caractéristiques qui permettent plus ou moins facilement de les distinguer des programmes des autres chaînes, ou d'identifier leur cœur de cible. Dans le cas du fantastique, les deux œuvres que nous avons citées seront à l'origine d'une nouvelle approche du genre qui trouve encore des résonances plus de vingt ans plus tard. *The X-Files* est ainsi une œuvre singulière dans sa manière de confronter les genres, et d'en faire émerger l'hybridation à travers des scénarios sophistiqués, multipliant les arcs narratifs²¹ tout en essayant de se rattacher à une mise en scène cinématographique. De plus, la série explore les angoisses contemporaines des Américains envers les déviances de la science et les complots gouvernementaux. L'une des particularités majeures du show sera sans doute la capacité avec laquelle elle est parvenue à s'imposer comme une œuvre culte en répandant sa popularité à travers le bouche à oreille.

Ce faisant, elle alimente une *fan base* fidèle et loyale, assurant sa longévité puisque ce critère est à l'heure actuelle toujours celui qui prédomine à la télévision²². Le succès de *The X-Files* est ainsi maîtrisé de bout en bout par une stratégie qui consiste à exploiter l'attrait des genres de l'imaginaire tout en développant une œuvre originale horrifique dont la forme n'a encore jamais été exploitée sur un *network*. En outre, elle parvient à décliner ses histoires d'horreur sans avoir recours à certains stéréotypes du genre (la grande effusion d'hémoglobine des *slashers*) qui n'auraient pu être diffusés sur un *network*, offrant alors à la Fox, une série sans pareille dans laquelle l'image est particulièrement signifiante dans la manière de traiter le surnaturel et le paranormal. La série montre peu les monstres et autres entités qui peuplent ses épisodes et préfère jouer sur un style visuel que son créateur, Chris Carter, décrit comme « sombre, morne, mystérieux et parfois claustrophobe²³ ».

21 La série mêle les épisodes indépendants et pouvant être suivis par n'importe quel spectateur et ceux alimentant le fil rouge de la série qui ne peuvent intéresser que les spectateurs assidus tant il faut connaître les épisodes précédents pour être capable d'en comprendre les enjeux. C'est déjà ici, les prémisses des séries feuilletonnantes fantastiques.

22 L'apparition d'une solide *fan base* d'une série est particulièrement importante pour les *networks* puisqu'étant uniquement financés par la vente d'espaces publicitaires cela leur permet de commercialiser des produits dérivés (DVD et autres) que le public s'arrachera.

23 Chris Carter, cité par Chris Probst, « Darkness Descends on *The X-Files* », *American Cinematographer*, 76, 1995, p. 28, cité par Catherine Johnson, op. cit., p. 102 (je traduis).

Ainsi les épisodes sont tournés en sous-exposition renforçant l'idée d'un univers sombre²⁴ et caractéristique de la série. Elle explore ainsi la peur du noir et de l'inconnu que chaque spectateur aura un jour ressentie tout en économisant sur des effets spéciaux, encore très coûteux pour les budgets de l'époque. Mais surtout, la série se retrouve dès lors capable d'aborder des sujets subversifs (nécrophilie, pédophilie, etc.) sans avoir à craindre la censure que suggère une exposition frontale. Comme l'évoque Catherine Johnson dans *Telefantasy*, la séquence d'ouverture de l'épisode pilote²⁵ est symptomatique de la manière dont l'étrange sera représenté dans *The X-Files*. Nous y voyons une jeune fille en fuite dans une sombre forêt. Elle finit par chuter lorsque derrière elle une vive lueur envahit peu à peu le cadre. Une silhouette noire s'y découpe et les feuilles d'arbres autour d'elle s'envolent d'une manière surprenante et « non-naturelle » pendant que se fait entendre un bruit strident et non-identifiable. La lumière envahit alors réellement le cadre, le son s'atténue et une ellipse nous dévoile la découverte de son corps, le lendemain, en pleine journée :

Toutes les caractéristiques du style de *The X-Files* sont dans cette séquence. L'extrême obscurité voile l'image, pendant que l'ouverture au blanc marque une ellipse durant laquelle le potentiel événement fantastique a eu lieu. La narration de cette séquence est explicitée plus visuellement que par le recours au dialogue. Le style ne se soustrait pas au dialogue ici, mais il est utilisé pour présenter les thèmes de base de la série : l'éventualité de l'enlèvement par des extra-terrestres et les événements paranormaux, tout comme l'impossibilité de les représenter ou de témoigner de ceux-ci²⁶.

La question de l'interprétation de ces-dits événements est ici également remise en cause et sera le moteur même des intrigues fantastiques de *The X-Files*, oscillant toujours entre l'explication rationnelle et surnaturelle²⁷, renouant du même coup avec un certain pan de cette culture générique. Parallèlement à la popularisation de *The X-Files* et comme nous l'avons avancé plus tôt, les *networks* développent davantage les séries destinées principalement à un public adolescent, lui aussi grand consommateur de programmes télévisés. WB lance en mars 1997 une nouvelle série hybride mêlant le succès d'une série chorale adolescente comme *Beverly Hills* aux enquêtes sur le surnaturel de *The X-Files* : *Buffy the Vampire Slayer*.

Cette série se démarque pourtant sur de nombreux points de sa consœur fantastique. WB est un *network* familial et choisit de diffuser *Buffy* dans la continuité hebdomadaire d'une de ses séries phares, et extrêmement conservatrice, *Sept à la maison (7th Heaven)*. Dès lors, le traitement du

24 À l'exception des enlèvements par les extra-terrestres, qui eux, sont toujours filmés avec une surexposition de la lumière, et pourtant, leurs victimes semblent les oublier tels de mauvais rêves.

25 « Nous ne sommes pas seuls » (« *The X-Files* : pilot », saison 1, épisode 1).

26 Catherine Johnson, *op. cit.*, p. 104 (je traduis).

27 Dans le même épisode, un peu plus tard, la même scène semble se reproduire jusqu'à ce que le spectateur se rende compte que la lumière est due aux phares de la voiture du shérif. Le fantastique de la série semble dès lors lié à la fiabilité de l'image animée.

suraturel, tant au niveau du scénario, que de sa représentation visuelle et esthétique ne peut se faire sur le même mode que ce qui a pu être observé avec *The X-Files*. Pour autant, la métaphore surnaturelle permet à la série de parvenir à développer les problématiques adolescentes telles que les premiers émois amoureux et sexuels, les violences domestiques ou même l'homosexualité : « L'oeuvre de Whedon innove dans son exploration des tourments adolescents par le prisme du fantastique : en effet, *Buffy* n'est rien moins que la première série télévisée fantastique pour adolescents – peut-être un obscur précédent m'a-t-il échappé, mais il aurait en tout état de cause bien peu marqué l'histoire et les mémoires²⁸... ». En dépit des réactions de la chaîne quant à certains sujets, arcs narratifs ou dialogues jugés immoraux, la série trouve son public et amènera la WB à se consacrer en grande partie aux fictions pour adolescents.

Une des principales particularités de ce type d'oeuvres est sa propension à se référer expressément à une culture commune aux adolescents via le cinéma et la musique, ceci à la fois dans un but commercial (promouvoir des groupes musicaux existants) mais aussi pour forger de futurs consommateurs d'oeuvres passées. *Buffy* ne fait pas exception : « [elle] se présente explicitement comme une série hyperréférencée, hypergénérique, qui revendique sans cesse son inscription dans des codes multiples et puissants, ceux du *teen movie* à décor *high school*, ceux du fantastique à créatures, ceux du super-héros à identité cachée²⁹... » Tout comme ce fut déjà le cas pour *The X-Files*, le recours à une imagerie fantastique forte lui permet de produire un ensemble de produits dérivés satisfaisant le besoin consumériste de ses spectateurs, alimentant la viabilité du show. Sa représentation du surnaturel, nous l'avons dit, se démarque très fortement de celui présent au sein de *The X-Files*. *Buffy* présente un univers fictionnel dans lequel deux mondes distincts, celui des humains et celui des démons, sont imbriqués et inséparables. Cette dichotomie est ainsi visible à l'image par la franche opposition des couleurs rendant compte des événements se déroulant dans le lycée la journée, représentant ainsi le quotidien des adolescents, et ceux de la nuit, pendant laquelle les vampires et autres monstres prennent le dessus. Catherine Johnson note cependant, qu'à l'instar de *The X-Files*, « visuellement *Buffy the Vampire Slayer* est inhabituellement sombre pour une série américaine du milieu des années 1990 diffusée en prime-time³⁰ ». Ainsi, bien que l'on note de nombreuses séquences richement colorées, les passages de nuit ou se déroulant dans des intérieurs restent obscurs :

Toutefois, la série utilise une plus large palette de couleurs que *The X-Files*, usant beaucoup des ambres, marron, verts, rouges, violets et bleus dans son éclairage, ses costumes et ses décors. Cette utilisation des couleurs tient en partie au fait de devoir compenser le manque de profondeur

28 Anne Besson, *op. cit.*, 2014, p. 40.

29 Idem, p. 42.

30 Catherine Johnson, *op. cit.*, p. 109 (je traduis).

dû au 16mm, utilisé pour tourner les deux premières saisons de la série³¹.

C'est cette utilisation particulière des couleurs, de la lumière et du 16mm qui, pour Johnson, produit une « synergie visuelle³² » entre les deux univers représentés, leur conférant un aspect similaire alors qu'il semble que tout les oppose. *Buffy* adopte dans son esthétique visuelle le mixage des séries pour adolescents et des œuvres fantastiques, se distinguant des autres programmes par une signature unique représentant subtilement l'hybridation du genre. Bien évidemment, comme toute œuvre artistique, cette signature est la marque de fabrique du créateur de la série. Et même si, dans le cas de Chris Carter ou de Joss Whedon pour ne citer qu'eux, ils ne sont jamais seuls face à la production du programme, ils en sont considérés comme les principaux instigateurs et ce sont eux qui instaurent le code visuel du show et sa singularité. Le script du film dont est adapté *Buffy* en 1992 fut écrit par Joss Whedon mais il ne le réalisa pas lui-même. Il quitte même rapidement le tournage car il n'est pas satisfait de ce qui est en train d'advenir de son scénario. Lorsque quatre ans plus tard Gail Berman et Fran Kuzui décident d'en faire une série, ils souhaitent tout de même proposer à Joss Whedon d'en être le « créateur », c'est-à-dire qu'il supervisera le développement artistique et la production du show. Ce sera la présence de Whedon aux commandes, considéré comme un scénariste reconnu pour son travail sur *Alien Resurrection* et *Toy Story*, qui permettra à la série d'être achetée par un *network*, la notion d'auctorialité fonctionnant comme un argument de vente³³. Elle apparaît donc comme tout à fait importante dans la production sérielle télévisée, et particulièrement dans le cas d'une œuvre fantastique dont l'esthétique visuelle et narrative se devra d'être forte, originale et artistique.

De plus, *The X-Files* et *Buffy* amorcent d'une manière saisissante la mutation de la série bouclée et semi-bouclée vers la série ouverte et feuilletonnante. En effet, au début des années 1990, *The X-Files* présente des épisodes clos les uns par rapport aux autres. Peu de références sont faites aux autres enquêtes menées par Mulder et Scully et seuls des épisodes particuliers sont centrés autour du fil rouge principal. La série alterne alors entre épisodes fermés et épisodes ouverts. Apparue quelques années plus tard, *Buffy* fonctionnera davantage sur le principe de fidélité du spectateur tout en ne cherchant pas à frustrer le public occasionnel. Ainsi, les épisodes contiennent presque tous (en tous cas dans les premières saisons) un arc narratif naissant et se clôturant au sein du chapitre, tout en distillant des informations permettant aux autres fils rouges (réservés bien souvent aux personnages et à l'antagoniste de la saison) d'avancer. Dès lors, l'univers de *Buffy* et son esthétique fonctionnent sur le principe de la série semi-bouclée, qui continuera d'évoluer peu à peu

31 Catherine Johnson, *op. cit.*, p. 110 (je traduis).

32 Idem.

33 On remarque également que dans la suite offerte à la série sous forme de comic books, l'argument « from the creator of the series » fonctionne à plein et permet de donner une légitimité au produit comme étant « officiel ».

pour finir par offrir des séries dont les épisodes ne peuvent plus être visionnés les uns indépendamment des autres, et dans le cas d'oeuvres fantastiques mettant en scène des événements surnaturels, nous remarquerons que ces changements ne sont pas anodins dans l'avènement d'une télévision de qualité aux ambitions artistiques :

[Dans les années 1990,] la « télévision de qualité » est devenue elle-même un genre, possédant son propre ensemble de caractéristiques. Comme dans le cas de n'importe quel genre – le policier, le western, le médical – nous savons à quoi nous attendre. Tous les éléments innovants qui sont parvenus à définir la « télévision de qualité », même son imprévisibilité, sont devenus de plus en plus prévisibles. En 1992, on pouvait reconnaître un « programme de qualité » bien avant qu'on puisse dire s'il était bon. La télévision de qualité en vient à s'appliquer à des programmes avec un ensemble de caractéristiques particulières que l'on associe ordinairement au « bon », « artistique » et « chic³⁴ ».

En revanche, la représentation particulière offerte au fantastique dans ces séries et leur constant besoin de repousser la résolution de leurs mystères sans cesse relancés ont poussé certains auteurs à défendre l'idée que ces séries « démontrent l'infantilisme de la psyché américaine, où la perte de foi dans une vision politique a ouvert la voie dans la croyance naïve en n'importe quoi³⁵ ». En d'autres termes, on accuse ces œuvres de détourner l'attention des spectateurs des événements qui comptent :

Mulder et Scully ne veulent pas vous faire prendre conscience, et être responsables de, disons, l'implication de la CIA dans le renversement illégal de Président chilien Allende, ou même le déficit budgétaire. Ils veulent vous faire prendre conscience, et être responsables du monstre du Loch Ness, des mutants mangeurs de foies qui existent depuis des centaines d'années, de Bigfoot. Ce qui n'est pas responsable du tout... *The X-Files* favorise la grande impuissance qu'elle prétend défier³⁶.

Les éléments constituant la culture populaire ont toujours été vecteurs de critiques à la fois négatives et positives. En effet, il peut être difficile de considérer qu'une œuvre populaire, diffusée sur un *network* américain et donc profondément mercantile, puisse chercher à s'émanciper du capitalisme ambiant. Mais ceci reviendrait à remettre en cause toute la production télévisuelle du fait de son mode de production, et non selon son contexte de réception et de création. Les œuvres fantastiques ont cette particularité d'offrir tout un ensemble d'interprétations parfois contradictoires et opposées, générant toujours des débats et discussions amenant à les imposer comme objets cultes.

34 Robert J. Thomson, *Television 's Second Golden Age : From Hill Street Blues to ER*, New York, Syracuse University Press, 1997, p. 16, cité par Catherine Johnson, *op. cit.*, p. 118 (je traduis).

35 John O'Reilly, « Arts : A Jump-Cut above the Rest », *Independant*, 6 Septembre 1996, pp. 6, cité par Catherine Johnson, *op. cit.*, p. 119 (je traduis).

36 John Lyttle, « Do We Need *The X-Files* ? : The TV Phenomenon about Strange Phenomena Has Taken International Hold of Paranoid Minds. It Could Be a Conspiracy », *Independant*, 6 Mai 1996, p. 17, cité par Catherine Johnson, *op. cit.*, p. 119 (je traduis).

La série fantastique des années 1990 semble donc bien faire partie intégrante de la mutation de la production télévisuelle sérielle. La représentation du surnaturel offrait à la télévision la possibilité de combler les attentes des spectateurs tout en développant ses stratégies commerciales. Le perfectionnement des effets spéciaux, permettant à la télévision d'utiliser peu à peu les trucages numériques, y a également facilité l'expansion du surnaturel, tout en offrant aux différents programmes la possibilité d'être sensiblement différents les uns des autres. C'est de cette hypothèse de départ que partent Amandine Prié et Joël Bassaget dans *Créatures*³⁷ !. Ils notent ainsi une expansion de la présence de monstres dans la série en la liant aux effets spéciaux de meilleure qualité, et à l'apparition croissante de chaînes spécialisées. Si cela est sans doute vrai, cela ne peut tout expliquer. Il ne faut pas oublier que les chaînes offrent des programmes, mais que le téléspectateur produit également une demande. Dans cet ouvrage, les auteurs établissent des réflexions pour appréhender l'évolution télévisuelle du monstre et la place qu'il occupe dans l'imaginaire collectif. Nous chercherons à approfondir ces idées tout en les construisant autour d'une hypothèse précise : le monstre de série télévisée ne serait pas celui des autres médiums, de fait elle rechercherait, par la création de « nouvelles » figures, de tisser de nouvelles narrations et représentations, qui demanderont alors de repenser la mise en scène.

La télévision n'a pas inventé la plupart des monstres qu'elle déploie, mais puisque la série télévisée est devenue la source de divertissement la plus populaire, il est nécessaire de s'y intéresser : qu'est-ce que la série apporte aux monstres ? Fatalement, ils y sont refaçonnés pour convenir à l'image du média (contexte de production, condition de réception, format) et cela les distingue encore plus du cinéma. La télévision n'a pas pu suivre tout de suite le cinéma de grand spectacle et a donc dû effectuer des choix dans la sélection des créatures qui allaient s'y déployer. En partant de ces figures il est possible de les interroger : quelles sont-elles ? À présent, sont-elles toujours les mêmes ? Sont-elles si différentes des autres ? De même, est-ce bien, selon Prié et Bassaget, car les monstres sont entrés dans les foyers par la télévision qu'ils ont entamé un processus d'humanisation les rendant bien moins menaçants ? Dans les années 1980 la télévision acquiert peu à peu les moyens techniques du cinéma au moment du nouvel essor du fantastique, ceci conjugué à la compétition entre les nouvelles chaînes serait ce qui éclaire l'engouement constant et grandissant pour le genre fantastique. Il existe probablement d'autres raisons qui expliquent cela (et nous tenterons de le démontrer) comme par exemple la manière de raconter les histoires et le fait que les conditions de réception ont changé : téléchargement en masse, immersion totale dans la diégèse via le *binge watching*, la sériephilie, l'impression d'appartenir à un groupe social, etc.

37 Amandine Prié, Joël, Bassaget, *Créatures !*, Lyon, Les Moutons électriques, 2012.

Le genre fantastique sériel

La notion de genre se présente alors « comme un ensemble de conventions culturellement et historiquement construite, plutôt que comme des catégories théoriquement prédéterminées, rendant alors possible l'étude de la façon dont le genre est utilisé face à des contextes historiques spécifiques³⁸ ». Ainsi, les différents avatars de la série fantastique contemporaine américaine permettent de relancer et de modifier les pratiques narratives, de développer des techniques, voire même d'expérimenter de nouvelles hybridations génériques dont le but est de représenter l'étrange. Pourtant, avant de commencer sérieusement à traiter de la série fantastique américaine contemporaine, il convient impérativement de revenir sur un certain nombre de choses. En premier lieu, ce que l'on entend à travers le terme de « fantastique ». S'il existe un « genre fantastique » cela revient à admettre qu'il y a quelque part une unité entre un certain type d'oeuvres : « un « genre » désigne ici le rapprochement de plusieurs objets culturels qui partagent suffisamment de points communs pour être identifiés par la réception en tant qu'ensemble cohérent, dans lequel de nouvelles œuvres pourront s'inscrire en respectant les codes tout en les renouvelant³⁹ ». Raphaëlle Moine dans *Les genres du cinéma*⁴⁰ part ainsi de l'hypothèse que

même si les genres du cinéma ne peuvent se limiter aux cinémas de genre, la prédominance des genres dans les cinémas populaires et commerciaux ainsi que leur fort ancrage, économique et idéologique, dans la culture de masse les rejettent hors du champ artistique. [...] Enfin, pour éviter l'aporie dans laquelle se trouve assez vite toute théorie des genres qui vise à identifier des caractéristiques fixes et distinctives et pour sortir des limites inhérentes aux études de cas particuliers, il convient de décentrer la question générique : il est possible de considérer le genre cinématographique autrement que selon une logique catégorielle, celle-ci faisant du genre le produit résultant de convergences d'une ensemble de textes filmiques ou le canon auxquelles ceux-ci se conformeraient⁴¹.

En ce qui concerne notre étude, le prétexte du fantastique ne tend pas uniquement à dire ce qu'est une série fantastique. Il s'agit plus de vérifier nos hypothèses : la série n'est pas un sous-cinéma, c'est en réalité un paradoxe puisqu'elle s'est inspirée de médiums antérieurs à elle pour à présent se jouer de tout cela et créer ses propres caractéristiques esthétiques, narratives, culturelles, génériques et de réception. Raphaëlle Moine arrive à la conclusion que les genres au cinéma doivent davantage être considérés comme des « lieux cinématographiques⁴² ». Aurons-nous la même

38 Catherine Johnson, *op. cit.*, p. 146 (je traduis).

39 Anne Besson, *op. cit.*, 2014, p. 40.

40 Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.

41 Raphaëlle Moine, *op. cit.*, pp. 6-7.

42 Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 172.

impression avec la série télévisée ? De même si l'on cherche à définir cette unité qui lie les œuvres, nous serons rapidement confrontés à un certain nombre d'impasses tant la masse de celles estampillées du sceau du fantastique est importante. Et finalement, puisque nous cherchons à établir un système, on ne peut que constater l'aporie qu'entraîne une telle démarche. Il existe beaucoup d'a priori et de présupposés sur le fantastique. On retrouve le terme affilié à différents médiums sans nécessairement voir le lien qui existe entre les œuvres. En partant de ces idées de départ, on pourrait se demander si une œuvre est fantastique uniquement à partir du moment où elle traite du surnaturel. Mais dans ce cas, une œuvre qui mettrait en scène le rêve, espace rationnel finalement car existant, et ses associations incongrues, ne le serait pas. Le problème de la définition se pose dès lors et semble un frein à toute réflexion sérieuse.

Ce problème existe depuis le début du XIXe siècle, quand ont débuté les théories sur ce genre. On donne à Hoffmann la paternité du mot lorsqu'on parle de ses contes⁴³. En réalité, le terme utilisé est un terme allemand : *Fantasiestücke*. Une mauvaise traduction à l'époque le fait devenir « fantastique » alors qu'il faudrait davantage y voir le mot « fantaisie ». De même, Walter Scott dans un article⁴⁴, utilise le terme « supernatural », qui sera d'abord traduit par « merveilleux » puis par « fantastique ». Les romantiques au XIXe siècle veulent combattre les règles de la littérature classique et voient un outil dans le roman mettant en scène le surnaturel, ce qui échappe au réel normatif. Ils refusent d'abord le mot « fantaisie » déjà trop connoté par la peinture et la musique où il désigne des pièces dans lesquelles on ne suit pas les règles. Les erreurs de traduction nous ont donc fait adopter, en France, le terme de « fantastique ». Issu du latin « fantasticus » signifiant l'irréel, l'imaginaire, il possède deux sens au XVIIIe siècle : un sens neutre mettant en avant l'imaginaire, l'apparence et un sens péjoratif où il représente ce qui est bizarre et hors de la réalité. Le mot a perdu de son sens au cours du temps. Les romantiques s'en saisissent alors pour lui en insuffler un nouveau. Dès lors, il ne renvoie à aucune catégorie littéraire ou artistique connue et est donc apte à s'appliquer à n'importe quelle acception en lien avec l'imaginaire. Pendant un long moment on parlera de « fantastique » sans jamais le définir réellement. Très vite le romantisme et le fantastique se séparent mais des traces de cette rencontre subsistent. Les romantiques n'ont jamais su le définir et lui substituaient fréquemment les termes de « merveilleux » ou de « surnaturel » de manière interchangeable. Le fantastique ne sortira jamais de cette situation confuse et de nos jours personne n'entend la même chose quand il en est question car les romantiques en ont fait un genre avant que le genre ne se soit défini lui-même.

Le terme « fantastique » n'existerait donc qu'en France et n'aurait rien à voir avec le mot

43 Entre autres : *L'Homme au sable* ou *Les Élixirs du diable*.

44 « On the supernatural in fictitious composition ; and particularly on the works of Ernest William Hoffmann », 1827.

« fantasy » anglo-saxon. Ce mot engloberait toute production de l'imaginaire pur dont le but est de distraire ou illustrer un message. Pourtant Gary Westfahl, dans *The Encyclopedia of Fantasy*⁴⁵, met en avant l'existence d'une équivalence anglophone du terme. Il y explique tout d'abord que le terme de *fantastic* est logiquement utilisé en tant qu'adjectif du mot « fantasy », mais que cette occurrence reste relativement rare. Il note une première apparition du mot autour des années 1940 et 1950 pour définir de manière générale à la fois les œuvres de science-fiction et de « fantasy » :

Dans un esprit similaire mais davantage général, le « fantastic » a été récemment adopté par la critique comme un terme générique pour toutes les formes de l'expression humaine qui ne sont pas réalistes, incluant la « fantasy » et la SF, le réalisme magique, la fabulation, le surréalisme, etc. Ainsi, il existe la Conférence Internationale du « Fantastic » dans les Arts et sa publication associée, *The Journal of the Fantastic in the Arts*⁴⁶.

Dans la suite de son article encyclopédique, il définira le « fantastic » en se fondant sur les remarques de Tzvetan Todorov⁴⁷. Ainsi, il n'est pas interdit d'utiliser le terme français de fantastique pour définir les œuvres sérielles qui nous intéresseront puisque lorsqu'il s'agit de définir précisément ce qu'est la « fantasy » John Clute prend la peine de préciser :

La « fantasy » - certainement quand elle est considérée en tant qu'opposée du Réalisme – est un terme plus qu'extrêmement poreux, et a été utilisée dans le but d'englober un vaste ensemble d'histoires que la culture ou une époque donnée ont estimé irréaliste. À la fin du vingtième siècle, pourtant, le terme « fantastic » a de plus en plus été fréquemment substitué à « fantasy » quand les modes sont mis en question. En temps que terme définitionnel, la « fantasy », bien qu'étant un terme qui continue d'omettre la spécificité de la science-fiction, désigne une structure. La « fantasy » n'est pas une forme – comme l'horreur – nommée uniquement après l'effet qu'elle est supposée produire⁴⁸.

Nous préciserons tout de même que si Westfahl se réfère à Todorov pour expliquer ce qu'est le « fantastic », alors il est tout de même nécessaire de l'éloigner de la science-fiction. Dès lors et puisque cela est avéré, nous prenons le parti d'utiliser le terme « fantastique » en englobant le « fantasy » anglais, et une partie de cette étude aura pour projet de tenter de donner une nouvelle définition d'une notion préalablement française floue et ambiguë qui pourrait permettre d'ouvrir la voie à tout un nouveau pan de l'esthétique du genre.

Il est difficile de définir structurellement le fantastique puisqu'au vu des œuvres qu'il embrasse, il ne possède pas véritablement de règles au sens strict. Il est des œuvres classées fantastiques qui n'ont rien à voir les unes avec les autres. Le fantastique prend son matériau partout (contes, légendes, actualités, rêve, science). Et il est vrai qu'il est difficile de voir un lien formel ou

45 John Clute, John Grant (ed.), *The Encyclopedia of Fantasy*, Londres, Orbit, 1997.

46 Gary Westfahl, in John Clute, John Grant (ed.), « Fantastic », *op. cit.*, p. 335 (je traduis).

47 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

48 John Clute, « Fantasy », in John Clute, John Grant (ed.), *op. cit.*, p. 337 (je traduis).

thématique entre par exemple *Lost Highway* de David Lynch, thriller psychologique empreint de surnaturel, le *Dracula* de Francis Ford Coppola et *Le Seigneur des Anneaux* de Peter Jackson. Il semble donc au premier abord illégitime de tenter de le définir par ses thèmes.

Le fantastique est-il donc un genre ou simplement un mode de représentation du monde ? Malgré toutes ces interrogations et problèmes, les romantiques ont mis le doigt sur un conflit réel : donner à un mot ancien des contenus nouveaux correspondait à une nécessité profonde et reflétait l'apparition de réalités nouvelles plus présentes en France avec la Révolution, les recherches sur les maladies mentales et les phénomènes paranormaux, le développement de la biologie et fatalement le rejet de tout surnaturel. En dépit des problèmes théoriques nombreux que présente le terme, il est nécessaire d'admettre, si l'on cherche à l'interroger, qu'il est au départ indispensable de regrouper sous cette dénomination un certain nombre d'oeuvres d'origines très diverses, mais qui expriment toutes, à travers une structure récurrente, des préoccupations similaires.

Chaque médium (littérature, cinéma, radio, bande-dessinée, etc.) s'est gorgé du fantastique et en a redéfini peu à peu les contours, pour finalement le complexifier totalement. Ainsi, pour Todorov, en littérature, le fantastique désigne ce moment pendant lequel dans une œuvre, nous sommes dans l'hésitation. Si nous ne pouvons décider si les événements auxquels les personnages sont confrontés sont surnaturels ou pas, alors nous sommes en présence du fantastique pur. Dès lors qu'une réponse peut être apportée on migre soit dans le merveilleux, soit dans un récit de l'étrange. En tant que médium de l'image et du son, le cinéma montre les choses, il lui est plus difficile de jouer sur les ambiguïtés car peu à peu l'oeil désire voir ce qui était autrefois caché dans l'ombre. Le fantastique au cinéma est donc davantage fondé sur une opposition entre le réel et le surnaturel : un élément surnaturel va s'immiscer dans le réel et le contaminer. Nous montrerons que le fantastique dans la série télévisée, même si celle-ci s'inspire bien évidemment de toutes ces considérations, les redouble et les dépasse.

Périmètre historique et corpus

Avec cette étude, nous souhaiterons lancer des pistes de réflexions sur la manière dont le genre fantastique se développe dans un médium qui, s'il n'est pas récent, n'a en tous cas pas encore été étudié dans son ensemble. Des études sur le genre à la télévision existent déjà mais se bornent souvent à analyser des cas d'oeuvres isolées les unes des autres et font fi de définir clairement le genre auquel elles appartiennent. Beaucoup d'ouvrages, comme le très récent *American Horror Séries*⁴⁹ de Cosimo Campa, bien que très documentés et riches d'analyses, ne redéfinissent pas clairement ce qui lie les œuvres sérielles qu'ils entendent traiter et qu'ils regroupent pourtant sous la

49 Cosimo Campa, *American Horror Series*, Clamecy, Bréal, 2014.

même dénomination de séries fantastiques. Ce dernier, tout particulièrement, témoigne simplement d'une volonté d'écrire sur l'engouement suscité par les séries d'horreur en France. Ce choix est totalement arbitraire : Campa justifie son étude par la profusion de ce type d'oeuvres et ne cherche jamais à prouver ou tenter d'expliquer les raisons de cet engouement qu'il met si souvent en avant. Bien souvent, le lecteur se retrouve ainsi face à un catalogue d'oeuvres que l'on accepte comme tel sans réellement en comprendre les enjeux. Dès lors, il nous apparaît nécessaire de tenter une nouvelle approche afin de préciser clairement, non pas ce qu'est le fantastique en général (les études sur son acception littéraire ou cinématographique sont légions), mais la manière dont il se déploie dans la série télévisée. Si les œuvres dites fantastiques sont déjà plus que nombreuses en littérature et au cinéma, il en est de même à la télévision. Ainsi, afin d'éviter que notre propos puisse s'égarer dans un trop-plein de paradigmes il est nécessaire de réduire le cadre spatio-temporel dans lequel s'inscrira notre démarche par des choix.

Nous ne traiterons ainsi que de séries nord-américaines (même si nous évoquerons tout de même ses avatars européens) à la fois car la qualité scénaristique et esthétique de telles œuvres n'est plus à démontrer au premier abord et qu'il nous apparaît plus qu'évident que ce territoire possède encore pour le moment un vivier d'oeuvres sensiblement importantes. De plus, même si comme nous le verrons, les œuvres dites fantastiques s'y sont déclinées dès l'apparition de la télévision, nous n'étudierons que celles apparues après la révolution symbolique initiée par *Twin Peaks* de David Lynch, soit les séries contemporaines des années 1990 à nos jours. L'apparition de la première série fantastique pour adolescents *Buffy the Vampire Slayer* en 1997 et qui fait suite au succès de *The X-Files* fonctionne alors comme un nouveau jalon dans l'expansion du genre aux États-Unis. *Buffy* sera étudiée plus en profondeur que les autres séries fantastiques mais l'ensemble de nos analyses comparatives seront faites à partir d'autres œuvres (*True Blood, Angel, American Horror Story, Charmed, Pushing Daisies, Medium, Supernatural, Game of Thrones, The Walking Dead, Teen Wolf, Carnivàle, Penny Dreadful, The Vampire Diaries*). Cette longue liste d'oeuvres montre déjà une des limites de ce sujet d'étude. Notre corpus est très important et il est donc impossible, compte tenu du nombre d'épisodes dont certaines séries font état, d'avoir une réelle vision d'ensemble. De plus, la difficulté de lecture d'une telle analyse renvoie aux caractéristiques intrinsèques du médium-série (nombre important de personnages, d'épisodes, de saisons, de séries, etc.).

Pour tenter de s'y retrouver, dans son étude sur les apparitions du genre à la télévision, Catherine Johnson met en avant deux périodes phares : les années 1950 et 1960, puis de 1990 à nos jours. Elle précise dès son introduction :

[qu']en Octobre 1995, le magazine américain de l'industrie *Broadcasting and Cable* faisait état de l'avènement de séries télévisées et de feuilletons traitant des « autopsies d'aliens, des faits étranges, de forces malveillantes, de goules, fantômes et « autres choses difformes » à la télévision⁵⁰ ». Des programmes comme *The X-Files*, *Space : Above and Beyond*, *Star Trek : Voyager*, *American Gothic*, *Xena : Warrior Princess* et *Babylon 5* saturaient le réseau de télévision principal et les chaînes syndiqués avec une ampleur que Tony Jonas (président de Warner Bros. Television) revendiqua comme jamais vue depuis les années 1960 (cité par Coe, 1995)⁵¹.

S'ensuivront de nombreuses nouvelles séries, tout d'abord essentiellement destinées à un public jeune (*Charmed*), qui peu à peu permettront lors de la déferlante du nouvel âge d'or des séries télévisées des années 2000 d'offrir au genre une nouvelle esthétique lui permettant de toucher un plus large public. Ce sera l'apparition de séries pour adultes telles que *Carnivàle*, *Lost*, *Game of Thrones*, *The Walking Dead* ou encore *American Horror Story*. Ce cadre spatio-temporel nous semble ainsi cristalliser la réflexion que nous souhaitons mener. Il permettra à la fois de réfléchir sur les modes, les représentations et l'évolution esthétique des œuvres mais également de poser les bases d'une définition concrète de ce qu'est le fantastique contemporain. Et puisque les œuvres sérielles dont nous traiterons ont rencontré le succès critique et populaire en France, alors nous considérons qu'il est tout à fait légitime de les voir comme le mètre-étalon du genre.

Ainsi précisé, il est nécessaire d'offrir une orientation à notre corpus. Il n'est pas question ici de simplement établir une liste comparative et diachronique des œuvres, mais réellement de les étudier en profondeur afin d'en dévoiler la puissance révélatrice d'une époque mais surtout d'un médium. Danielle Aubry, dans son formidable essai *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*⁵², interrogeait l'évolution des pratiques populaires qui ont traversé les siècles pour parvenir aux séries actuelles. Pourtant dans son compte-rendu de l'ouvrage, Nicolas Dulac⁵³ déplore que finalement le travail d'Aubry n'approfondisse pas plus le lien établi entre la sérialité et le genre. C'est tout à fait ce que nous entendons tenter de faire ici :

Les deux phénomènes sont appréhendés comme les composantes indissociables d'une même stratégie d'ensemble et semblent parfois se confondre, perdre de leur singularité. L'occasion apparaissait pourtant idéale pour tenter de repenser la notion de genre à la lumière de la sérialité, pour interroger l'influence mutuelle que l'un peut avoir sur l'autre, ainsi que les rôles distincts qu'ils jouent dans la standardisation des formes et des modes de production du texte⁵⁴.

Ainsi nous arrivons naturellement à nous demander ce qu'est une série fantastique

50 Steve Coe, « Networks Take a Walk on the Weird Side », *Broadcasting and Cable*, 125(43), 1995, p. 56 (je traduis), cité par Catherine Johnson, *op. cit.*, p. 1.

51 Catherine Johnson, *op. cit.*, p. 1 (je traduis).

52 Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle*, Berne, Peter Lang, 2006.

53 Nicolas Dulac, *Cinéma : revue d'études cinématographiques*, vol. 18, n° 1, 2007, p. 153-167, consultable en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/017851ar> (site consulté le 13 décembre 2011).

54 Nicolas Dulac, *op. cit.*, p. 166.

contemporaine américaine et plus particulièrement ce qui en fait ses spécificités à la lumière du médium. Johnson utilise le fantastique pour 'analyser le style visuel de la télévision, en lieu et place de l'habituelle étude des thèmes. Elle met ainsi en avant le rôle de l'image dans ce type d'oeuvres puisque ce qui est montré (et doit donc être crédible) établit le style visuel et esthétique de la série. Nous ne pourrions pourtant pas dissocier une étude de l'esthétique de ces séries de la manière dont y sont traités les thèmes puisque nous cherchons, entre autres, à montrer les spécificités du médium dans la manière dont il renouvelle sa forme et son fond.

Fatalement, nous serons confrontés à un certain nombre de paradoxes puisque le fantastique est souvent considéré, à tort, comme un genre facile et peu courageux. Ainsi, il est tantôt considéré comme un genre bas, commercial et conventionnel, et tantôt comme haut puisqu'il est à la fois original, subversif et expérimental. Des auteurs comme Siegel⁵⁵, prétendent que la représentation des œuvres de l'imaginaire⁵⁶ est mal adaptée à la télévision et à ses écrans. Pourtant, visuellement et technologiquement, nous le verrons, la télévision s'est alignée sur le cinéma, alors qu'elle n'en est ni une copie ni une version inférieure. Ainsi, pour compléter les réflexions de Johnson, il nous semble plus qu'utile pour la recherche scientifique d'analyser les séries contemporaines dans ce sens où elles formeraient une unité subissant une mutation dont on ne connaît pas encore la finalité. Le principe de sérialité permet-il ainsi au genre fantastique de se renouveler dans de nouvelles formes, de nouvelles réflexions ou bien au contraire, cela le dégrade et l'appauvrit ? La question inverse semble également possible : le développement d'un genre séculaire tel que le fantastique apporte-t-il une plus-value à la série télévisée, renouvelant ses formes et son esthétique ou bien en montre-t-il les limites ? Nicolas Dulac propose une réflexion à laquelle nous entendons répondre et que nous pouvons reprendre telle quelle : « la sérialité ne prend-elle pas une place de plus en plus importante dans l'environnement médiatique contemporain, n'est-elle pas en train de s'imposer comme agent de régulation principale de l'industrie culturelle, au point de subsumer le genre ou, du moins, d'en transformer les propriétés et les usages⁵⁷ ? ».

Finalement, répondre à tout cela c'est en même temps établir une défense du médium et du genre, c'est tenter de démontrer qu'il n'est pas qu'un moyen populaire de divertir un public consumériste, c'est chercher à imposer la série télévisée comme un médium légitime au même titre que la littérature et le cinéma : « la télé n'était pas simplement un ersatz du cinéma. La télé, ce fut défendu, proposait ses propres caractéristiques, distinctes de celles du cinéma, qui, au moins en principe, ouvraient la voie à la possibilité d'un art autonome à la télévision⁵⁸ ». Sous le prétexte du

55 Mark Siegel, *op. cit.*

56 Il utilise l'exemple de la science-fiction.

57 Nicolas Dulac, *op. cit.*, p. 166.

58 Noël Carroll, *Engaging the Moving Image*, New Haven, CT et Londres, Yale University Press, 2003, p. 266 (je traduis).

genre, nous tenons à en montrer ces différences, à l'émanciper de ses prédécesseurs à laquelle on la compare trop souvent. La difficulté de saisir les enjeux de la notion de fantastique rendrait alors ces séries fertiles dans l'analyse des valeurs des productions télévisuelles mais également de son esthétique : « C'est peut-être à cause de ce défi que les programmes fantastiques lancent aux notions dominantes de l'esthétique de la télévision qu'ils peuvent être considérés comme exceptionnels dans son histoire⁵⁹ ». Nous souhaitons voir si la série télévisée contemporaine se borne à réemployer de la même manière ce qui a été établi par les « anciens » médiums ou si, bien au contraire, elle leur apporte un souffle nouveau, une conception inédite qui permettrait alors de mettre au jour la singularité et l'importance de la sérialité télévisée dans notre univers contemporain, et surtout une réinterprétation de l'esthétique télévisuelle. Dès lors de nouvelles questions apparaissent : est-ce que le fantastique s'y présente de la même manière qu'au cinéma ? Ou au contraire, à son tour, exploite-t-il les capacités du médium sériel télévisuel dans le but de se renouveler ? Le fantastique dans la série télévisée américaine est-il alors différent de celui qu'on voit au cinéma ou en littérature ? Cette différence réside-t-elle dans le médium ? Comment le fantastique développe-t-il ses thèmes et ses mythes sur ce support ? Le recours au fantastique apporte-t-il quelque chose au médium ?

Un médium qui questionne l'intermédialité

Du point de vue méthodologique, une approche intermédiaire semblerait inévitable pour toute étude la série télévisée. Cependant, nous avançons l'idée que cette forme a tendance à s'émanciper des dynamiques intermédiaires desquelles elle a pourtant émergé.

En effet, si les notions de *coprésence* (« ce qui se joue entre les différents médias qui constituent cette forme singulière⁶⁰ », c'est-à-dire la diachronie), de *transfert* (« la manière dont une forme singulière est liée à d'autres formes qui lui sont contemporaines ou antérieures⁶¹ », synchronie) et *d'émergence* (« comprendre ces dynamiques de distinctions entre médias⁶² ») sont applicables à l'analyse de la série télévisée, nous ne pouvons pourtant affirmer qu'elle est par essence *intermédiaire*, un fourre-tout sans forme ni contenu précis. En revanche, l'approche intermédiaire reste envisageable pour l'étudier dans ses interactions avec les autres médias, puisque comme le souligne Jürgen E. Müller : « Le fait que les médias ne peuvent plus être conçus comme

59 Catherine Johnson, *op. cit.*, p. 12 (je traduis).

60 Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité », Cinémadoc, <http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2014/04/29/prolegomenes/>, 29 Avril 2014, en ligne, page consultée le 12 Juillet 2015.

61 Idem.

62 Idem.

des monades isolées est aujourd'hui admis⁶³ ». En tant que coprésence intermédiaire, il s'agirait de voir la manière qu'a la série de mettre en fiction les autres médiums⁶⁴ : « L'hypothèse centrale pour une telle analyse est que les représentations que chaque média donne des autres (par ex. comment le cinéma met-il la télévision en fiction, inversement que devient le cinéma à la télévision ?) sont porteuses d'une valeur heuristique à expliciter⁶⁵ ». La notion de transfert retient également notre attention pour deux choses : il s'agit en premier lieu de ce qui se rapproche le plus du processus d'adaptation. Mais plus loin, on peut y voir d'avantage le « transport de matériaux ou de technologies d'une culture à une autre, d'un média à un autre. Les matériaux et la technologie transférés se transforment dans le processus puisque leur identité et leur sens sont fonction d'une relation à un contexte⁶⁶ », c'est-à-dire comment finalement le genre fantastique présent dans les médiums antérieurs à la série télévisée s'y réinvente et/ou réexploite les inventions formelles et esthétiques de ses anciens avatars. Enfin en ce qui concerne la notion d'émergence, cela nous permettra d'étudier les différentes interactions qui ont existé (et qui peut-être existent toujours) entre les médias. Ainsi considérée, la série télévisée apparaîtra peut-être comme un médium dont l'essence même semble liée à l'intermédialité :

Un média émergent⁶⁷ est donc une forme hétérogène qui fait un temps partie de plusieurs séries culturelles dont il s'autonomise progressivement. Il acquiert alors un degré de *stabilité*, de *spécificité*, et de *légitimité* suffisant pour être désigné comme étant un média [...]. La notion d'intermédialité est ici utilisée afin de maintenir – le plus longtemps possible – un certain degré d'hétérogénéité entre les éléments qui composent un média en devenir⁶⁸.

L'autonomie de la série télévisée en tant que médium indépendant interroge l'intermédialité comme un moment charnière dans l'histoire du média. Selon Rick Altman « l'intermédialité devrait désigner [...] une étape historique, un état transitoire au cours duquel une *forme* en voie de devenir un média à part entière se trouve encore partagée entre plusieurs médias existants à un point tel que sa propre identité reste en suspens⁶⁹ ». La série télévisée proviendrait alors, outre les inventions techniques qui ont rendu possible l'avènement de la télévision (depuis les créations imaginaires en

63 Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n°2-3, 2000, p. 105.

64 La référence aux penny dreadfuls dans le titre de la série du même nom, la représentation de la radio dans *Carnivale* participent par exemple de cela.

65 Texte de présentation de la conférence, « Une heuristique de l'intermédialité ? Quelques éléments de méthode », Montréal, octobre 2003, en ligne sur le site du CRI, http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/surg_activite_desc.asp?id=875.

66 Silvestra Mariniello, « L'intermédialité : un concept polymorphe », dans Isabel Rio Novo, Célia Vieira, *Inter Média*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 11.

67 Nous partons du principe où s'il est vrai que la série télévisée existe maintenant depuis sept décennies, elle n'a pas encore totalement acquis toute sa légitimité en tant que médium à part entière.

68 Rémy Besson, *op. cit.*

69 Rick Altman, « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son », *Cinémas*, vol.10, n. 1, automne 1999, p. 38.

littérature⁷⁰), de la somme des évolutions esthétiques et formelles de ses ancêtres sérialisés : « Le présumé à la base de cette interprétation est qu'un nouveau média est toujours issu d'un média antérieur, dont il modifie certains aspects et usages⁷¹ ». De plus, il est plus qu'important de constater à quel point la série, si elle est apparue d'abord en littérature et au cinéma, les influence à son tour : les sagas littéraires sont légion (*Journal d'un vampire, Le Trône de fer, La Communauté du Sud, Harry Potter, Le Labyrinthe, Hunger Games*, etc.) quand elles ne sont pas directement cinématographiques (*Star Wars, Jurassic Park, Terminator*, etc⁷²). Distinguons tout de même les adaptations cinématographiques de ces sagas littéraires de celles qui (sans doute pour une question de temps) reviennent au format télévisuel. Ainsi se côtoient encore aujourd'hui différents supports de la sérialité. Et loin de dire que la télévision règne en maîtresse sur elle, il peut être intéressant de s'interroger sur les influences que les différents supports de la sérialité opèrent entre eux : la sérialité télévisuelle a-t-elle remis au goût du jour la sérialité littéraire et cinématographique de par ses principes de fonctionnement originaux et mieux adaptés au marché et à un support médiatique, ou cela n'est-il pas peut-être dû qu'à une problématique liée à la consommation ? On peut la regarder de chez soi, gratuitement via le téléchargement, dans la pièce que l'on veut, à plusieurs ou seul, sur l'écran que l'on souhaite, dans la quantité désirée, sans effort et puisque l'offre et la demande y sont en adéquation, en interrompant son visionnement pour passer à une autre. Finalement, le mixage contemporain des différents médias « va de pair avec un éventail d'avancées théoriques et méthodologiques⁷³ » tandis que « la fusion conceptuelle de différents médias est utilisée comme potentiel esthétique et permet des expériences esthétiques intenses⁷⁴ ».

Nous supposons ainsi l'idée que la série télévisée a évolué. Elle fut d'abord un médium hybride, reprenant des caractéristiques de la littérature, du cinéma et de la radio. Or, il nous semble que paradoxalement, même s'il s'agit d'un médium protéiforme et intermédial, elle s'émancipe dorénavant de tout cela pour redéfinir la sérialité. Elle reprend, certes, des caractéristiques anciennes, mais les prolonge, les renouvelle et se les approprie : « Le concept d'intermédialité est donc nécessaire et complémentaire dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques⁷⁵ ». Ainsi, elle devient autonome : c'est un art à part entière. De même, avec les nouvelles techniques de réception, la série télévisée ne semble plus être

70 Voir à ce propos Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *op. cit.*, p. 105-134.

71 Rémy Besson, *op. cit.*

72 Remarquons que tous ces exemples sont révélateurs du fait que les genres de l'imaginaire tels que le fantastique et la science-fiction sont bien plus fédérateurs de récits à suite.

73 Jürgen E. Müller, *op. cit.*, p. 106.

74 Jürgen E. Müller, *op. cit.*, p. 110.

75 Jürgen E. Müller, *op. cit.*, p. 106.

télévisée⁷⁶ : en France, les regarde-t-on encore à la télévision ? Suit-on encore le rythme de diffusion imposé par les chaînes⁷⁷ ? Mais alors se rapproche-t-on d'une réception cinématographique ou est-ce un autre type de réception qui n'est ni cinématographique, ni littéraire, ni radiophonique, ni télévisuel ? Rappelons que « les chances spécifiques du média télévision se trouvent dans une *combinaison dynamique et intermédiatique* de médias et de genres traditionnels qui constituent le nouveau média⁷⁸ ». C'est en passant par l'étude d'un type de série que nous chercherons à montrer que la série s'est appuyée sur des médiums "anciens" et qu'elle est parvenue à définir une nouvelle esthétique de la télévision (ou de la sérialité).

Structure de la thèse

Pour répondre à ces interrogations, nous allons devoir évoluer dans différentes directions. Jürgen E. Müller affirme que « dans l'histoire de la culture occidentale, il est convenu depuis des siècles de regarder les œuvres d'art et les textes médiatiques comme des phénomènes isolés, qui doivent être analysés séparément⁷⁹ », ainsi si l'on veut montrer les spécificités et les principes d'un genre sur un médium particulier, il convient de remonter dans le temps, et d'en montrer l'évolution. En un sens, il va nous falloir tout d'abord étudier dans notre première partie « Du fantastique dans la sérialité » comment s'est développé le fantastique dans les médiums sériels, à savoir le roman-feuilleton et ses avatars, le serial cinématographique et le radio-drama. Nous utiliserons une méthode diachronique et intermédiaire afin de montrer où et comment se place le fantastique au sein de la production sérielle. C'est-à-dire que nous aurons besoin d'aborder d'autres œuvres qui ne font pas partie du genre. Ainsi, nous pourrons ensuite dresser une histoire de la série télévisée américaine dans laquelle nous pourrons inscrire le fantastique et nous appuyer sur son évolution depuis deux siècles. Nous aborderons tout d'abord la sérialité littéraire, en fondant nos remarques sur les travaux de Danielle Aubry. Nous en rappellerons les principes, l'apparition et ses modes de diffusion en France, au Royaume-Uni et aux États-Unis. Il sera ainsi possible d'en montrer les influences extérieures et ce qui a contribué à rendre ce type de littérature populaire en mêlant habilement les principes du mélodrame à ceux du roman gothique du XIXe siècle. Nous aborderons également la place du surnaturel dans ces « romans-feuilletons » afin d'en montrer la portée

76 Dans sa thèse, Clément Combe évoque ce phénomène en lien avec les évolutions techniques de la télévision : apparition de la télécommande, du magnétoscope, de la VHS, du DVD, de la télévision payante, d'internet, du téléchargement, etc. La série mute alors du « programme télévisuel » au « contenu audiovisuel », la série s'autonomisant de la télévision. Clément Combes, *op. cit.*, p. 30.

77 La fuite des quatre premiers épisodes de la cinquième saison de *Game of Thrones* en avril 2015 montre déjà que non, tout comme le *Binge Watching* qui consiste à regarder un grand nombre d'épisodes à la suite, parfois pour avaler une saison en entier une fois tous les épisodes diffusés, d'autres pour s'immerger totalement dans la diégèse.

78 Jürgen E. Müller, *op. cit.*, p. 129.

79 Jürgen E. Müller, *op. cit.*, p. 109.

philosophique et sociétale pour parvenir jusqu'à sa métamorphose au XXe siècle aux États-Unis avec les *pulp fictions* qui ont fait la part belle aux plus grands auteurs fantastiques américains. Le deuxième chapitre de cette étude historique générale présentera la sérialité cinématographique qui, si elle n'a pas laissé beaucoup de place à l'expression de la surnature, permettra tout de même de préciser les liens qui existent entre le principe sériel et le fantastique. Nous en rappellerons nécessairement l'histoire, ses productions et sa réception, pour montrer comment s'y est inscrit le genre qui nous intéresse dans la masse des œuvres de science-fiction et d'aventure qui s'y sont développées. Ce sera ensuite avec l'étude des radio-dramas américains que nous nous rapprocherons davantage de notre sujet⁸⁰. Les spécificités d'un médium « aveugle », nous le montrerons, sont ce qui a permis de populariser le feuilleton radiophonique de genre fantastique et d'horreur aux États-Unis, la série télévisée contemporaine utilisant encore bon nombre des trouvailles narratives et esthétiques imaginées à l'époque. Et pour finir, nous détaillerons le développement de la télévision aux États-Unis et ses fonctionnements à travers un rappel historique dans lequel nous tâcherons de préciser la place qu'ont occupée les séries fantastiques : « toutes ces notions indiquent les origines intermédiaires d'un processus où le média télévision a dû trouver et établir sa place et ses structures médiatiques entre les médias établis⁸¹ ». Il sera ici nécessaire, puisque nous insistons sur le fait que ces séries connaissent le succès dans nos contrées, d'évoquer également l'évolution de la télévision française à travers la diffusion des programmes américains⁸². Une fois ces « préparatifs » terminés il sera plus aisé de comprendre et d'envisager une étude du fantastique sériel contemporain puisque nous serons à même d'envisager l'intermédialité dans le sens entendu par Jürgen E. Müller :

Si nous entendons par intermédialité qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias et que leur fonction naît, entre autres, de l'évolution historique de ces relations ; si nous entendons par intermédialité le fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités qui ne lui appartiennent pas exclusivement, cela implique que la conception des médias en tant que « monades », de « sortes isolées » de médias est inappropriée. Ce qui ne signifie pas pour autant que les médias se plagient mutuellement, mais qu'au contraire, ils intègrent à leur propre contexte des questions, des concepts, des principes qui se sont développés au cours de l'histoire sociale des médias et de l'art figuratif occidental⁸³.

Dans la deuxième partie de cette recherche « Le fantastique : inscription d'un genre séculaire dans le médium-série », nous verrons la manière dont les spécificités du support télévisuel se sont appropriées le fantastique, et inversement afin de répondre quelque peu à cette interrogation :

Cette conception de l'intermédialité ne néglige pas la question de la différence entre médias, qui

80 Lewis Coe, *Wireless Radio : A Brief History*, Jefferson MacFarland, 1996.

81 Jürgen E. Müller, *op. cit.*, p. 128.

82 Marjolaine Boutet, *Les Séries télé*, Paris, Éditions First, 2009.

83 Jürgen E. Müller, *op. cit.*, p. 113.

forme à la fois un des présupposés et des paradoxes des théories de l'intermédialité. Une telle différence entre les médias – autrement dit, une telle spécificité des médias -, quel statut peut-elle avoir si chaque produit médiatique est perçu, plus ou moins, comme étant intermédiatique⁸⁴ ?

Pour cela, nous tenterons de définir à travers une méthode mêlant des études esthétiques, narratologiques et intermédiaires, tout en partant des réflexions théoriques sur le genre d'un grand nombre d'auteurs, ce qu'est une série fantastique contemporaine en tentant de dépasser les problèmes consécutifs à toute analyse du genre aux États-Unis :

Les limites entre le fantastique, la science-fiction et l'horreur ont constamment rendu problématiques les études de ces genres⁸⁵. De plus, des représentations du fantastique sont fréquemment convoquées dans une grande partie d'autres genres. *Ally McBeal* et *The X-Files* mettent toutes deux en scènes des événements fantastiques, mais cela veut-il dire qu'elles peuvent être réellement considérées comme occupant la même catégorie générique ? Au-delà de ça, la tendance à l'hybridation des genres au sein des programmes télévisés s'est révélée problématique en ce qui concerne l'étude du genre à la télévision. Par exemple, *The X-Files* peut être classée comme une série de science-fiction (ses termes englobent une invasion extra-terrestre et les dangers de la science, à travers une iconographie faite de vaisseaux spatiaux et d'aliens) et policière (en suivant ses protagonistes à travers des enquêtes policières). La série est aussi fréquemment horrifique dans sa manière de représenter les tueurs en série ou les meurtres, entrelacée de cynisme dans son traitement des différences sociales et génétiques, intégrant également une forme d'action et d'aventure commune aux séries aux États-Unis⁸⁶.

Pour parvenir à cette définition précise nous étudierons, en partant évidemment du corpus qui nous intéresse, la question du surnaturel mettant en jeu la crise de subjectivité des personnages et nécessitant une suspension de l'incrédulité du spectateur. Nous tenterons, autant que faire se peut, de montrer les limites de la théorie todorovienne sur le genre lorsqu'elle s'exprime sur ce médium, mais également le rapport que cela entretient avec le cinéma, la monstration et les genres sensiblement proches (le merveilleux). Afin de ne rien omettre, nous essaierons d'élargir notre propos en considérant que le phénomène surnaturel n'est pas tout et que ces séries mettent en jeu un rapport particulier au réel à travers l'idée de plausibilité, de menace sous-jacente et en exploitant les sentiments contradictoires du spectateur, mettant alors au jour un nouvel état du monde. Ainsi fait, il sera sans doute possible de définir un fantastique propre à la série télévisée contemporaine en tant que genre de l'imagination et mode de représentation dont la définition reste potentiellement ouverte. De là, nous pourrions par la suite en étudier les spécificités. Nous commenterons un des emblèmes du médium, à savoir la fonction du générique en lien avec le développement d'une narration fondée sur la surnaturalité du monde. L'importance des sons et de la musique prendra

84 Jürgen E. Müller, *op. cit.*, p. 113.

85 Johnson fait ici référence aux travaux de Jane Feuer (« Genre Study in Television », in Robert C. Allen, *Channels of Discourse Reassembled : Television and Contemporary Criticism*, Londres, Routledge, 1992), de Steve Neale (« Genre and Television » in Glen Creeber, *The Television Genre Book*, Londres, BFI, 2001) et Graeme Turner (« Genre, Hybridity and Mutations, in Glen Creeber, *op. cit.*).

86 Catherine Johnson, *op. cit.*, p. 3 (je traduis).

alors tout son sens et il sera intéressant d'étudier le rapport parfois ambigu qui existe entre de telles œuvres et ces sons, dans un médium que l'on qualifie, peut-être à tort, de l'image. Nous nous pencherons particulièrement sur le cas de *Buffy the Vampire Slayer* qui aura à maints épisodes dévoilé que la musique n'y est pas qu'une illustration de l'action mais peut revêtir des enjeux esthétiques bien plus profonds en lien direct avec la refonte des genres que la série propose. La musique y a une place centrale et sûrement aussi importante que l'image. Puis, il sera question du lien qui existe entre les fonctions thymiques et le genre. Ce sera ici l'occasion de réfléchir sur la manière dont ce dernier, mêlé aux spécificités du médium, parvient particulièrement bien à mettre en action la tension narrative exprimée à travers le suspense, la surprise et la curiosité. Nous étudierons également l'esthétique de la série télévisée fantastique du point de vue de la mise en scène et du montage :

[...] les œuvres d'art audiovisuelles intègrent dans leur contexte des questions, des concepts, des principes et des structures d'autres médias. Ces constellations intermédiatiques, avec leurs ruptures et stratifications esthétiques, fournissent de nouvelles dimensions à l'expérience du spectateur. L'esthétique des médias doit donc tenir compte des différentes sortes de jeux intermédiatiques entre plusieurs œuvres et genres⁸⁷.

Nous tenterons ainsi de voir si l'esthétique de la série télévisée fantastique se distingue de celle du cinéma en observant, à travers des exemples précis, les procédés de filmage et de montage qui, s'ils s'appuient sur les techniques cinématographiques⁸⁸, n'en tentent pas moins de s'en émanciper à travers la mise en scène de moments esthétiques singuliers adaptés au médium. Enfin dans le troisième chapitre, nous en arriverons naturellement à mettre au jour un certain nombre de limites et de défauts à l'écriture sérielle quand celle-ci convoque le surnaturel. Nous aborderons dans ce chapitre les problèmes liant l'expression d'un univers surnaturel à la durée et l'expansion de la diégèse toujours repoussée. Nous défendrons l'idée de l'existence d'une surenchère du surnaturel remettant en cause l'intégrité de l'univers fantastique dans des séries qui semblent très souvent finir par s'épuiser. Il sera ainsi possible également de s'interroger sur le personnage fantastique sériel (qu'il fasse lui-même partie du monde surnaturel ou qu'il en soit simplement la victime) et de la problématique liée au renouvellement. Mais ce sera également l'occasion de prolonger quelque peu les réflexions déjà amorcées par Catherine Johnson qui désigne une partie des séries qui nous intéressent par le terme de *teleafantasy*⁸⁹ : « Le terme apparaît dans des fanzines comme *Starburst* déjà bien avant les années 1970, et est aussi utilisé dans les enquêtes populaires sur la télévision de

87 Jürgen E. Müller, *op. cit.*, p. 115.

88 « Avant l'utilisation de caméras électroniques, la transmission *live* de certains événements [...] n'était possible que par l'intégration d'une procédure cinématographique dans la production et reproduction de ce qui était représenté », Jürgen E. Müller, *op. cit.*, p. 129.

89 Elle y inclut également les séries de science-fiction et d'horreur pure.

Cornell, Day et Topping dans *The Book of Classic British Television* (1993⁹⁰) ». Elle remarque déjà la difficulté que pose une telle dénomination qui regroupe sous un même terme des œuvres sensiblement différentes et qui se confond aisément avec l'idée de « séries cultes ». Nous prolongerons une réflexion qu'elle attribue à Matt Hills au sujet de deux caractéristiques que nous verrons inhérentes à la sérialité fantastique : « l'herméneutique perpétuelle (un mystère central qui reprend des caractéristiques familières mais dont la résolution est sans cesse repoussée) et l'hyperdiégèse (un monde fictionnel déjà incomplet, stable et possédant une logique interne⁹¹) ». Ces deux notions permettraient ainsi à ces séries d'être exponentiellement infinies. Cela nous donnera l'occasion, pour finir, de lancer quelques pistes sur l'avenir de la série fantastique.

Enfin, à l'aune de toutes les réflexions qui auront été établies, nous aborderons dans la dernière partie « Analyse des paradigmes des principaux phénomènes surnaturels » un questionnement empirique des différentes manifestations des phénomènes surnaturels présents au sein de la série télévisée américaine contemporaine. Il ne s'agira évidemment pas de dresser une liste exhaustive des thèmes et figures du fantastique sériel, puisque nous avons déjà précisé que cela est bien trop vaste et ambigu pour être révélateur de quoi que ce soit, mais nous chercherons ainsi à dévoiler la singularité des représentations les plus chères du fantastique, tant au niveau esthétique que dans l'évolution de ses formes, dans la série télévisée. Nous nous attacherons à démontrer que certains thèmes sont tout à fait pertinents dans une acception sérielle d'une œuvre narrative empreinte de surnaturel et que le fantastique s'y déploie alors d'une toute nouvelle manière permettant alors aux représentations canoniques du genre d'évoluer vers de nouvelles formes. Nous aborderons les rêves et cauchemars fantastiques en rappelant le lien qui existe entre l'onirisme et la « projection » d'images animées. Plus encore ce sera ici l'occasion d'aborder la capacité qu'a ce type de séries à mettre en scène de manière tout à fait originale le rêve mais surtout d'en dévoiler la puissance magique à travers l'expression de la surnature du rêve proleptique. Le deuxième chapitre traitera de la représentation de la folie. De la rêverie diurne aux hallucinations, le fantastique a toujours été intrinsèquement lié aux maladies mentales et la série de genre s'en est emparée afin de redéfinir les contours des univers qu'elle met en place. Nous verrons également en quoi ce traitement particulier du réel instaure une mise en doute philosophique sur cette question à travers l'exemple de la série *Awake*. Par la suite, nous continuerons notre analyse thématique en observant le traitement opéré sur la figure des fantômes et autres esprits. Nous tenterons de montrer les liens qui unissent le principe de sérialité avec les morts incapables de quitter le monde des vivants avant de nous intéresser aux vampires, loups-garous et autres métamorphes. Si ceux-ci sont sans doute les

90 Catherine Johnson, *op. cit.*, p. 2.

91 Matt Hills, *Fan Culture*, Londres et New York, Routledge, 2002, pp. 117-143, cité par Catherine Johnson, *op. cit.*, p. 2 (je traduis).

figures les plus présentes au sein des paradigmes sériels, nous étudierons la progressive humanisation de ces monstres et la manière dont leurs caractéristiques canoniques sont sans cesse redessinées par leurs avatars. Nous construirons une réflexion sur l'image du monde que renvoient les séries usant de la figure du mort-vivant, telle que *The Walking Dead*, établissant, sous couvert de la fable surnaturaliste, une réflexion sur l'humanité et le principe d'entropie qui régit nos comportements. Enfin pour terminer, nous analyserons une dernière figure propre au surnaturel : l'adepte des sciences occultes. En tant que pensée magique, nous verrons que la sorcellerie présente, au sein des séries télévisées, diverses métaphores souvent liées à l'image féminine, mais également à des problématiques plus générales. Cela nous permettra d'étendre nos remarques jusqu'à étudier la manière dont ces œuvres de l'imaginaire redéfinissent la question religieuse en donnant à voir les miracles comme solution dans l'univers de *Game of Thrones* ou comme symboles dans *Buffy the Vampire Slayer*.

Première partie

Du fantastique dans la sérialité

Nous l'avons évoqué, depuis plusieurs années la série télévisée américaine a imposé sa suprématie sur l'ensemble des pays téléphages et exploite pour cela les différents genres populaires à sa disposition. Or, on peut se demander lorsque l'on souhaite s'interroger sur la réactivation du fantastique dans la série télévisée américaine contemporaine, si celle-ci ne fait que réemployer les vieux genres en déclinant des thèmes et motifs déjà éculés, ou si, bien au contraire, elle les réactualise et leur apporte une fraîcheur qui la distinguerait des autres médiums, en ce sens qu'elle prouverait par la même occasion qu'un genre comme le fantastique aurait besoin, pour survivre à travers les âges, de la sérialité, y trouvant son complet épanouissement dans l'établissement d'un univers fondé sur la durée et le retour constant.

À travers l'historique des principaux médiums ayant utilisé le mode de la sérialité, nous tenterons de démontrer que le recours aux genres est indissociable d'une pratique de la création qui s'est toujours revendiquée en premier lieu comme populaire et que celui-ci y apparaît dès les origines. Afin de servir au mieux notre propos et de nous préparer réellement à l'analyse de la série télévisée fantastique américaine actuelle en tant que support intermédial, il nous semble indispensable de préciser où se place tout particulièrement le genre fantastique au sein de ces différents supports, ses influences, mais aussi ses inventions et sa portée.

Nous passerons ainsi en revue l'histoire de la sérialité en littérature, fondatrice de la popularisation des premiers genres, en nous fondant tout d'abord sur l'exemple du roman-feuilleton français et britannique, parvenu à réactiver ceux-ci à travers le recours au mélodrame et au gothique. Véritable vecteur des modes, il nous sera ainsi possible de préciser les origines de la littérature fantastique américaine et son évolution intrinsèquement liée à une littérature par tranches.

Sans en être son successeur direct, le serial cinématographique semble ensuite supplanter le roman-feuilleton en réemployant ses techniques de fidélisation du public. Les serials américains du début du XXe siècle seront ainsi l'occasion de mettre en avant un nouveau médium populaire indissociable de la notion de genre et qui, par la régularité du rendez-vous proposé à ses spectateurs, a su en redéployer les principes. Même si le fantastique ne s'y est pas épanoui comme dans les autres formes sérielles, les rares cas qu'il convoque sont suffisants pour alimenter notre propos.

Parallèlement à l'avènement du cinéma, se développe un peu partout dans le monde la radio. Celle-ci va dès lors s'immiscer au sein même des foyers, là où le cinéma trouve ses limites. Forte de cette avance, elle va développer ses propres techniques afin d'attirer et fidéliser l'auditeur. Nous évoquerons l'histoire du feuilleton radiophonique en insistant largement sur les spécificités que ce

support apporte à la sérialité et en particulier sur le genre fantastique qui s'y est, corollairement, largement épanoui.

Enfin, nous établirons un propos élargi sur l'histoire de la série télévisée américaine et française, dans le but d'établir des constats et des points de départ sur des modes de production, de diffusion et de réception différents. Cette large réflexion sera ainsi à même de cadrer nos remarques ultérieures en contextualisant le genre fantastique, noyé au sein d'un support dans lequel la sérialité est peut-être la plus hétéroclite.

Chapitre 1 : La sérialité littéraire

1. L'apparition de la sérialité littéraire : histoire, pratiques et modes de diffusion

Au XIXe siècle, la révolution industrielle fait naître de nouvelles problématiques dans la création et la réception des œuvres, principalement littéraires. En effet, comme le soutient le critique Sainte-Beuve en 1839, la littérature devient « industrielle⁹² ». Le perfectionnement des presses à imprimer, qui deviennent rotatives au milieu du siècle et donc plus performantes en cela qu'elles permettent une impression plus rapide et à moindre coût, permet l'essor des journaux et des périodiques à grande échelle. À cela vient s'ajouter une alphabétisation grandissante du peuple qui a, dès lors, accès à de nouveaux horizons « culturels ». On voit alors apparaître, ou plutôt s'affirmer, un type de publication particulier : le roman-feuilleton⁹³.

Au début du siècle, en France, le terme « feuilleton » est déjà employé mais désigne en réalité la rubrique « critique » (littéraire, musicale, théâtrale, artistique, etc.) des périodiques. Le roman-feuilleton, lui, présente des fictions sérialisées dont la parution est étalée par tranche espacée de manière quotidienne, hebdomadaire ou mensuelle. On date son apparition sous cette forme en 1836⁹⁴ dans l'espace inférieur, appelé « rez-de-chaussée », des journaux.

La presse, à laquelle il faut obligatoirement être abonné afin d'avoir accès, reste beaucoup trop chère pour l'ouvrier. Après la Révolution de Juillet, les journaux sont libérés de la censure et, parallèlement, voient leur prix baisser. *La Presse* d'Émile de Girardin voit ainsi son abonnement annuel passer de quatre-vingts à quarante francs. On utilise alors le roman-feuilleton (d'abord nommé feuilleton-roman) en guise de publicité, on cherche à attirer un public plus large qui peut désormais s'offrir davantage le luxe d'y adhérer. La réussite est telle que les presses et tous les quotidiens doublent leurs tirages et les rubriques « critiques » sont évincées à son profit. Ce succès est d'emblée critiqué par les intellectuels qui y voient l'expression de la supériorité de l'imagination sur la raison, des vertus du plaisir sur celles du politique, et de la fiction face au réel. Lise Queffélec

92 Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 4e série, tome XIX, Paris, 1er septembre 1839, p. 681.

93 La sérialité littéraire existe en réalité depuis le XVIIe siècle et s'illustre sous la forme de brochures ou de livrets. Cependant, elle n'a pas été pensée en fonction de l'écriture en tranches puisqu'elle ne consistait qu'en un découpage d'œuvres intégrales populaires vendues par colportage. Au XVIIIe siècle, on trouve des œuvres inédites publiées par tranches, mais celles-ci n'avaient d'emblée pas été conçues en vue d'une telle fragmentation. Dans un souci de globalisation du propos, nous nommerons « roman-feuilleton » toutes les formes de littérature sérialisée qu'elles soient françaises, britanniques ou américaines lorsque nous n'en précisons pas les particularités.

94 Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

distingue cependant une double réception critique :

- considéré en tant que « pratique publique », agissant dans l'espace public, il a été jugé comme tel justiciable d'un questionnement de type « politique » sur sa légitimité, en même temps que de tentatives de récupération, de contrôle de censure ;
- considéré comme « pratique esthétique », il s'est vu reprocher d'avilir l'art en le soumettant aux contraintes industrielles et commerciales de la circulation des biens et des valeurs – et s'est vu dès lors désigner comme un en dehors de l'art, d'un art en constante interrogation sur les limites, sa place et sa fonction au sein de la culture moderne.⁹⁵

En tant que « pratique publique », on voit dans le roman-feuilleton un vecteur d'idées des partis politiques, socialistes particulièrement, mais également religieuses. On tente ainsi de les récupérer, de les contrôler et même de les censurer. Esthétiquement, les critiques ne sont pas non plus infondées et trouvent leur origine dans le nouveau traitement qui est réservé aux auteurs-feuilletonistes. En effet, pour ne pas périliter, les journaux se doivent d'attirer les lecteurs et de les fidéliser (en les obligeant à s'abonner par ailleurs) et donc cherchent à toucher le plus grand nombre susceptible de s'y intéresser. L'alphabétisation récente des classes les plus laborieuses et socialement basses oblige les auteurs à se poser face à un dilemme. Ils doivent parvenir à toucher et à fédérer autour d'eux afin de connaître le succès et de pouvoir en vivre (sous peine que leur publication en cours soit purement et simplement annulée), ainsi il est tout naturel que les feuilletonistes se posent la question de la réception. Ils doivent plaire pour vivre, mais doivent-ils s'adapter au marché en donnant à voir des œuvres faciles d'accès dans lesquelles chacun pourra trouver son compte ou faut-il garder son intégrité et son individualité auctoriale au risque de n'être accessible qu'aux initiés, aux élites intellectuelles ? La démocratisation de la culture relance la question de la créativité de l'auteur sans cesse entravée par les soumissions et compromis éditoriaux. Une nouvelle donnée entre d'ailleurs en jeu : l'intimité naissante entre l'auteur et son lecteur. Le fait que les œuvres littéraires soient publiées à intervalles réguliers, pendant lesquels les lecteurs ont possibilité de réagir, permet une nouvelle interaction entre production et réception, une proximité qui n'avait pas réellement lieu d'être auparavant. Les lecteurs s'offrent le droit d'écrire aux éditeurs des périodiques ou directement à l'auteur afin de l'inciter à changer le récit en cours d'écriture. Ainsi, comme l'exprime Danielle Aubry,

certaines écrivent à William Peace Thackeray pour que, dans *Pendennis*, Laura épouse Warrington et Clive Newcome, Ethel et l'auteur finira par se plier aux désirs de son public. Une lectrice, ayant servi de modèle contre son gré pour le personnage de Miss Mowcher dans *David Copperfield*, écrit à Dickens pour s'en plaindre ; Dickens changera le personnage entre les chapitres XXII et XXXII⁹⁶.

95 Lise Queffélec, « Du roman-feuilleton au feuilleton-télévisé : mythe et fiction » in *De l'écrit à l'écran*, dir. Jacques Migozzi, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 831.

96 Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 11.

C'est une véritable censure opérée par la masse lectoriale même sur des passages jugés dégradants ou ennuyeux. La temporalité de la réception est donc inédite puisqu'elle met en jeu à la fois les modalités de diffusion du médium et la sérialisation de la fiction littéraire. Le lecteur est asservi à la matière du feuilleton et de là au journal lui-même conditionnant du même coup tout un ensemble de discussions entre les lecteurs fondées sur l'échange de critiques et favorisant le bouche-à-oreille.

Ces changements inopinés et contraignants dans la matière narrative du feuilleton sont rendus plus sensibles par le rythme de production effréné imposé par les directeurs de journaux. En effet, les intervalles entre chaque numéro sont courts et les contraintes formelles nombreuses : il faut par exemple respecter un nombre restreint de feuillets qui permet de faire tenir le feuilleton dans le journal. Des auteurs comme Balzac ne se feront jamais à ces contraintes. Le rythme entrave la relecture, la correction et l'apport d'une réelle créativité tandis que le respect de la forme empêche l'auteur de donner l'ampleur souhaitée et souvent aléatoire à ses histoires. Les romans-feuilletons sont donc soumis à un nombre de contraintes extérieures qui mettent à nues leurs limites et qui, paradoxalement, leur apportera la plus grande popularité. Pourtant, c'est également sur ce point que les roman-feuilletons verront fleurir de nouvelles attaques. Le débit affecté à leur production est tel qu'il rend toute critique impossible :

Il semble que certains romanciers aient pris à tâche de se défaire de la critique, en la mettant hors d'haleine par la rapidité de la course où ils l'engagent sur leurs traces. Ces impitoyables conteurs ne donnent point à leur auditoire un moment pour respirer après leurs récits. Une série d'aventure est à peine terminée qu'une autre série commence. Vous entendez encore murmurer à votre oreille le dernier soupir d'une héroïne qui s'est sacrifiée, ou d'un traître dont on a fait justice qu'une autre héroïne et un autre traître exigent toute la sollicitude de notre intérêt, toutes les forces de notre attention.⁹⁷

Les détracteurs du roman-feuilleton font ainsi indirectement référence au lieu commun qui consiste à penser que c'est une littérature de consommation qu'on jette une fois utilisée. Pourtant, Lise Queffélec défend l'idée que certains titres étaient d'une telle qualité que ses lecteurs les lisaient plusieurs fois et allaient même jusqu'à garder les feuillets et à les relier eux-mêmes afin de les conserver s'ils ne pouvaient s'offrir l'édition en volume⁹⁸.

Par ailleurs, Danielle Aubry soutient que des auteurs comme Eugène Sue, Alexandre Dumas ou Frédéric Soulié, ont su palier l'obstacle des rythmes de production en élaborant des stratégies

97 Gaschon de Molènes, *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1843, <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/archive/article.php?code=69475&show=picture> (en ligne), consulté le 12 octobre 2012.

98 Lise Queffélec, *op. cit.*, 2000, p. 838.

narratives plus ou moins innovantes telles que « le suspense, le mélodrame, des éléments de terreur empruntés au roman gothique, le sensationnalisme du fait divers macabre⁹⁹ » afin d'en faire un atout et une des caractéristiques propres de l'œuvre sérielle. Le roman feuilleton « en suscitant et en suspendant la curiosité et l'intérêt du public, inaugure [...] une forme d'herméneutique populaire, spontanée, à la fois impromptue et encadrée temporellement par la diffusion cadencée des feuilletons¹⁰⁰ ». De plus, afin de parvenir à respecter les délais imposés par la production, un très grand nombre d'auteurs se voient obligés d'avoir recours à l'écriture en collaboration (c'est le cas de Dumas et d'Auguste Maquet par exemple) qui devient très souvent, sous l'influence de la nécessité d'avoir la signature du feuilletoniste et de la conception romantique de l'auteur-démiurge, la seule identification de l'oeuvre.

Il est dès lors impossible de séparer l'écriture sérielle de son mode de production au risque d'y voir comme Sainte-Beuve¹⁰¹ des œuvres créées massivement dépourvues des qualités intrinsèques à l'écriture artisanale. Les œuvres sérielles sont alors sujettes aux plagiat que sont les adaptations dont le but est de toucher les classes sociales basses ou à la publication de récits britanniques dans les périodiques américains sans mention de l'auteur par exemple. On élabore des itérations narratives calquées sur des fonds narratifs déjà constitués par manque de temps et car certaines situations ont fait leurs preuves auprès du public. La sérialité ouvre la porte à un nouveau type d'écriture fictionnelle dans laquelle on repousse les limites de la narration et du dénouement en multipliant les retournements de situation, les révélations et la multiplication des intrigues dans le but d'échapper à un arrêt de l'édition, synonyme de mort pour l'auteur ; car avec l'expansion de la presse « bon marché » et populaire, il n'est alors plus nécessaire de s'abonner, et chaque lecteur achète désormais le journal au numéro. L'auteur est ainsi condamné à stimuler l'horizon d'attente et la curiosité à chaque étape de son récit constituant ainsi l'idée de Walter Benjamin selon laquelle « l'accélération du trafic, le rythme de la transmission des nouvelles qui règle la succession rapide des différentes éditions des journaux, visent à éliminer toute fin brutale, toute interruption¹⁰² ». Par extension, on attaque le roman-feuilleton sur son aspect intrinsèquement mercantile lorsqu'on se met à considérer ses auteurs comme des commerçants dont le seul but est de produire de l'argent : « Quel est donc le sentiment, quelle est donc la pensée qui, chez les écrivains dont les tendances sont les plus opposées, s'exprime de la même manière par une ardeur effrayante de production ? C'est la pensée de l'argent, c'est l'amour du gain¹⁰³ ».

99 Danielle Aubry, *op. cit.*, p.12.

100 *Ibid.* p. 36.

101 *Idem.*

102 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 92.

103 Gaschon de Molènes, *Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1842, <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/archive/article.php?code=69564> (en ligne), consulté le 12 octobre 2012.

L'auteur de feuilletons étant payé à la ligne, celui-ci se voit contraint d'étirer la masse romanesque au point de produire des lourdeurs, des répétitions et même de multiplier les erreurs (historiques, logiques, etc.). Ajoutant à cela le manque de temps de réflexion, cela conduit à une multiplication des intrigues prenant le pas sur le développement des personnages. Ceux-ci deviennent alors des figures archétypales héritées du roman gothique et du mélodrame aisées à insérer dans la plupart des tissus fictionnels. Le personnage devient secondaire, il n'est plus que l'agent, et l'intrigue, la force principale qui le fait se mouvoir. La fable est alors ce qui prime et « l'intérêt principal du lecteur est déplacé sur l'imprévisibilité de *ce qui va arriver*, et donc sur l'invention de l'intrigue, qui glisse au premier plan. L'histoire n'a pas eu lieu *avant* le récit : elle se déroule *au fur et à mesure* et, par convention, l'auteur lui-même ne sait pas ce qui va se passer¹⁰⁴ ». Pour autant, cela ne s'applique qu'à certains feuilletonistes comme Eugène Sue qui écrivent au jour le jour, favorisant dès lors l'intervention du lecteur au sein de la diégèse¹⁰⁵. La promiscuité entre production, édition et réception est telle que le feuilleton s'imprègne de la réalité et des événements sociaux et politiques extérieurs¹⁰⁶, créant un rapport mimétique entre fiction et réalité dans lequel le lecteur néophyte est plongé sans capacité à pouvoir démêler le vrai du faux.

Aux États-Unis, on peut retracer une évolution dans le « roman-feuilleton américain » du XIXe siècle et ses différents avatars¹⁰⁷. Le plus important, le « dime-novel¹⁰⁸ » est reconnaissable à son format (de poche¹⁰⁹ et pouvant aller jusqu'à une centaine de pages), à son contenu significatif (installation des éléments de la fable dès les premières pages pour aider le lecteur potentiel à comprendre que ce qu'il va lire contient ce qu'il aime avec des scènes familières, des personnages bien connus, des actions similaires) et sa couleur (la couverture orange de son éditeur principal Beadle par exemple). Le sujet qui intéresse le plus les lecteurs de l'époque sont les récits traitant du mythe de la frontière sur fond de western. Ces textes étaient toujours très semblables, les actions en étaient prévisibles (femmes sans défense, défenseurs de la loi qui n'étaient pas toujours des héros

104 Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, Paris, Le livre de poche, 1993, p. 116.

105 Il est d'ailleurs impensable qu'à l'heure de la sérialité télévisuelle et de ses contraintes économiques et critiques, les auteurs de télévision n'aient pas établi en amont de plan narratif même si celui-ci doit être réduit à l'unité de la saison. Les créateurs de *Lost*, par exemple, ont toujours revendiqué connaître les tenants et aboutissants de leur fable six ans après, laissant seulement place à quelques itérations secondaires. La qualité d'un bon feuilletoniste est peut-être, après tout, de donner l'illusion que l'œuvre est un tout où rien n'est laissé au hasard et dans laquelle tout est prévu à l'avance, auquel cas les éléments charnières risqueraient de paraître factices et de montrer les limites de l'écriture sérielle.

106 Bon nombre de romans-feuilletons prennent pour point de départ un fait divers.

107 Les remarques historiques sur l'évolution des formes de la littérature populaire aux États-Unis doivent beaucoup au travail de compilation de Vicki Anderson in *The Dime Novel in Children's Literature*, Londres, MacFarland and Compagny, 2005.

108 Appelé ainsi car il était vendu pour une dime. Le « dime novel » s'est fondé sur le « shilling shockers » (ou « penny dreadful » anglais).

109 Ce format a contribué au succès du « dime-novel » car cela permettait aux jeunes lecteurs de le cacher derrière leur livre de prière.

car seuls les « nobles » pouvaient l'être, poursuites excitantes, enlèvements terrifiants, sauvetages sensationnels). Les lecteurs cherchent des histoires sur l'enlèvement et le sauvetage des héroïnes par les héros, voire de toute personne sans défense (vieilles personnes, enfants et jeunes filles). Finalement, on se rendait compte que ces personnages étaient en fait un parent disparu, un amant ou un enfant kidnappé des années plus tôt. L'auteur éliminait tous les événements problématiques avant la fin de l'histoire, le dernier chapitre contenant beaucoup de révélations plus ou moins logiques et garantissant que tous les sujets traités étaient finalement moraux et éthiques à défaut d'être logiques et sensés. Ces romans étaient toujours très violents afin que le lectorat vivant dans les sociétés modernes puisse s'évader et s'imaginer vivre ces vies. À cause de l'urbanisation des villes de l'Est, on recherche un échappatoire à la routine de la vie urbaine pour la vie dangereuse de la frontière. Ces pratiques de lecture coïncident, aux États-Unis, avec les avancées des sciences sociales, de la criminologie et de la pénologie. Par ailleurs, certains critiques défendent toujours l'idée que lire peut mener à la vertu ou au vice :

Il n'est pas rare de trouver des falsifications et même des crimes émanant de la mauvaise littérature... Un enfant de dix ans... en raquette un autre et lui vole trois dollars. Le voleur lisait des « dime novels » depuis l'âge de sept ans. Il s'intéressait particulièrement à Jesse James, et en savait plus sur lui que sur Washington¹¹⁰.

Cette idée est très répandue à la fin du XIXe siècle et on cherche alors à contrôler ou tout du moins à guider ces pratiques de lecture. Pour beaucoup d'établissements scolaires ou en lien avec la littérature les « dime novels » et tous ses avatars délivrent de mauvais messages à une jeunesse très influençable. Malgré le fait que ce ne soit pas là leur but premier, ils expliquaient pourtant des faits sociaux controversés et nous disent beaucoup de choses sur les différentes facettes de l'Amérique de l'époque (nationalisme culturel, idéologie, moralité, éthique, réformes humanitaires, pensées politiques, etc.). Pendant le XIXe siècle, beaucoup d'histoires commencent à traiter des migrations vers l'Ouest, du changement d'attitude envers les natifs américains, les afro-américains et les immigrés, de l'expansion des villes et des industries, ainsi que de l'impact de la Guerre Civile et de la Grande Dépression. Les histoires du « dime novel » n'étaient pas seulement le reflet de l'intérêt des *Easterners* dans les aventures de l'Ouest, les histoires servaient également de source d'informations historiques. Même s'il n'a vécu qu'à peine vingt-cinq ans, le nouveau type de fiction apporté par le « dime-novel » introduit de nouveaux auteurs à travers une écriture franche, mélodramatique et parfois humoristique. Les auteurs ont un intérêt pour les goûts de leur public et dissimulent des conseils moraux derrière les histoires d'aventure et les rencontres dramatiques entre des jeunes nobles et des vilains de toutes sortes. Cela est révélateur de la société de l'époque bien

110 Thomas Travis, *Young Malefactor : A Study in Juvenile Delinquency, Its Causes and Treatment*, New York, Cromwell, 1908, cité par Vicki Anderson, *op. cit.*, p.2 (je traduis).

plus consciente de ses problèmes et moins sûre de ses valeurs. Les personnages du héros et de l'héroïne sont introvertis et sont à la recherche du monde extérieur. Les auteurs ont une nouvelle manière d'utiliser la langue bien plus jeune afin que tous puissent en comprendre les histoires de batailles avec les natif-américains, les enlèvements de banquiers ou les vilains tentant de tromper les femmes dans le but de leur voler leur héritage. L'utilisation de l'argot est pour les critiques le premier signe de l'inculture émanant des « dime-novels ».

On leur reproche également la stratégie du « mixed character » : les fictions font trop rapidement passer les personnages de l'enfance à l'âge adulte, ce qui a pour conséquence d'en modifier la cible. Le premier « dime-novel », *Malaeska, the Indian Wife of the White Hunter* en 1860 par Ann Sophia Winterbothan Stephens, a été tenu pour responsable de la perte morale des jeunes hommes de l'époque bien que son auteur soit connue comme étant très respectable. De fait, la moitié des auteurs de « dime » vont écrire sous des pseudonymes. William T. Adams, sous le nom d'auteur de Oliver Optic, fut celui qui reçut le plus de critiques. Bien que cela soit révélateur de leur popularité, la plupart des auteurs n'étaient peu voire pas payés pour leurs œuvres car la mention de leur nom sur la couverture valait paiement. Après avoir écrit des histoires pour enfants, Adams découvre un filon sous la forme des histoires en série et va en écrire plusieurs après les années 1860 (*The Great Western Series, The Lake Shore Series, The Yacht Club Series*). Les auteurs décrivent le rêve américain dans des histoires biographiques de jeunes entre richesse et pauvreté. Ils insistent sur le fait que leurs héros sont bons malgré leur pauvreté initiale et sont donc égaux aux yeux de la société. Certains livres vont même parler de promotions à travers la tromperie, le favoritisme ou par accident. Le héros passe ainsi de livreur de journaux à éditeur en chef ou de mousse à capitaine sans réel effort¹¹¹.

Pourtant dans les « dime », le héros rencontre de nombreuses difficultés, des combats, des rivalités pour le cœur d'une femme ou des tests sur sa capacité à travailler. Ce sont des histoires sur le développement et l'éducation : tous les héros doivent apprendre à se connaître, à maîtriser la tempérance et pratiquer le dur labeur. Comme pour toutes les formes de littérature par tranche, la condition des auteurs était difficile. Nous l'avons dit, ils étaient peu payés, mais ils devaient pourtant être capable d'écrire rapidement quotidiennement ou hebdomadairement et parfois sur plusieurs séries à la fois. Par conséquent, ils deviennent experts à développer des sujets intéressants et n'avaient pas toujours le temps de s'assurer que chaque élément suivait logiquement les autres. Les éditeurs pouvaient d'ailleurs demander à tout moment une fin rapide ou un prolongement interminable selon le succès de la série. De fait, les auteurs s'imitaient et se plagiaient les uns les

111 C'est le cas du héros Jim Hawkins dans *L'Île au trésor* de Stevenson où le jeune garçon se retrouve l'équivalent d'un capitaine alors qu'il n'a fait que divulguer les informations sur une mutinerie qu'il a entendues.

autres. On n'hésitait pas alors à aller traduire les œuvres du roman-feuilleton français ou à importer les histoires gothiques des « penny dreadfuls » anglais qui avaient déjà fait leurs preuves.

Le « dime-novel » commence déjà à disparaître dans les années 1870 lorsque les premières séries de Beadle touchent à leur fin. Il ne survit que grâce au changement de format qui passe du poche au magazine. Ils meurent réellement avec la naissance des hebdomadaires pour garçons dans les années 1880, la presse à scandale (le « yellow journalism »), l'apparition du cinéma et la signature des conventions internationales sur les droits d'auteur en 1890 qui interdit le piratage d'œuvres étrangères.

Afin de mesurer l'importance du « dime novel » aux États-Unis, il est intéressant de retracer brièvement les formes de littératures sérialisées qui l'ont précédé. Bien avant le « dime novel » existaient aux États-Unis les « broadsides » imprimés sur une seule page à la manière d'une affiche. Ces premiers « imprimés » de diffusion reprenaient des ballades ou des chansons (*broadsheets, ballad sheets, slip songs, stall ballads*) sans représentation de la musique car les airs en étaient connus et sont apparus en Angleterre dès 1584 avec Richard Jones et *A Handefull of Pleasant Delites*. Le terme « broadside » sera ensuite attribué aux poèmes et chansons individuels qui étaient vendus sur les marchés pour ensuite être accrochés au mur afin que tout le monde les apprenne. Quand leur contenu était connu, on les décrochait pour en remettre de nouveaux. Ils servaient également à diffuser des informations avant l'existence des journaux et existaient bien avant l'invention de l'imprimerie. Après la Guerre Civile et les avancés de l'imprimerie et des lithographies colorées, ils vont servir comme publicités car ils coûtent peu chers et touchent tout le monde. Entre 1725 et 1825 les *hawkers* (colporteurs) utilisent une méthode de distribution des « broadsides » allant directement de l'éditeur au lecteur en utilisant la chanson. Certains utilisaient toujours la méthode de colportage qui consistait à aller de villes en villages ou de fermes en fermes. Aux États-Unis, beaucoup de « broadsides » traitaient de la Guerre d'Indépendance (*Hail Columbia, American Bravery*) et ont inspiré des chansons d'aujourd'hui. On pouvait également y trouver des satires, des commentaires politiques, les nouvelles du jour, des annonces de mariage ou encore des lettres de protestation. C'est véritablement l'ancêtre du journal qui finira par le remplacer du fait de sa meilleure qualité et de sa présentation bien plus prestigieuse pour la classe supérieure dès le XVIIIe siècle.

On voit alors peu à peu apparaître les « chapbooks » qui sont le terme désignant toute pièce imprimée et vendue par les « chapmen¹¹² » dans les zones inhabitées des États-Unis. Il est difficile d'en trouver la véritable cible car ses contenus sont très divers, allant de l'histoire pour enfant au texte religieux voire éducatif. À la fin du XVIIIe siècle le « chapbook » devient standard et adopte

112 De l'anglo-saxon « ceapman » (trade + man) ou « cheap » (affaire).

un nombre de feuillets fixe de seize pages. Leur qualité reste pourtant très variable selon les éditeurs. À cause du manque d'espace, on réduit parfois l'histoire au minimum au détriment des détails intéressants ou de la grammaire, le but étant d'en mettre le plus possible dans l'espace le plus restreint. De fait, on imprime toutes les histoires qu'on trouve dans des versions raccourcies. L'intérêt n'en est pas littéraire car on résume l'histoire à sa plus simple action. Pendant quatre siècles ce sera également la forme principale de littérature populaire en Europe. Les enfants l'apprécient particulièrement du fait de son coût très bas (un penny) mais les parents commencent à réagir contre la pauvreté de l'écriture, des illustrations et de l'édition. Le « chapbook » évolue alors et devient plus beau. Les colporteurs voyagent dans les coins les plus reculés des États-Unis à pieds, à cheval, en train ou en bateau et vendent toutes sortes de choses (des livres religieux aux recueils de poèmes en passant par les livres de prières et de grammaire). James Catnach Junior y voit la possibilité d'imprimer des livres pour enfants oubliant les contes moraux mais ayant la capacité de les divertir. Les « chapbooks » leur serviraient à la fois de livre de lecture et de divertissement, ce seront les « pop culture books » avec des histoires fantastiques très innovantes pour l'époque. *The Prodigal Daughter, or the Disobediant Lady Reclaimed* en 1771 raconte ainsi l'histoire d'une jeune fille qui revient d'entre les morts et raconte ce qu'elle a vu de l'autre côté. Même si beaucoup des « chapbooks » étaient importés de Grande-Bretagne, en 1750 Fowle and Draper commencent à en produire eux-mêmes. Les thèmes de prédilections sont proprement américains et se centrent essentiellement sur des enlèvements par des natif-américains. Jusque dans les années 1870, le « chapbook » est considéré comme dangereux pour les esprits faibles, surtout depuis que lui est assimilé le « penny dreadful » anglais.

Parallèlement au « dime novel » apparaît aux États-Unis le « series book », facile à lire et identifiable par un héros ou une héroïne précis. La différence notable avec les histoires développées dans le « dime » est que dans le « series book » il n'est pas mention de sexe, ni d'une grande violence et encore moins d'aspects pédagogiques. Les auteurs représentent des histoires manichéennes où les personnages anglo-saxons sont dépeints comme supérieurs aux autres. Les enfants avaient une réelle addiction pour ces écrits. Catherine Ross, professeur à l'Université de Western Ontario au Canada, explique à travers ses recherches les raisons d'un tel engouement. En effet, elle développe l'idée qu'un enfant a des difficultés à entrer dans un nouveau livre (lecture des premiers chapitres, présentations des personnages, etc.). De fait, dans les « series books », ce début comme moment de frustration n'existe presque plus puisqu'il n'est effectif que dans le premier volume de la série. Une fois entré dans l'œuvre, on ne peut plus en sortir.

La littérature sérialisée par ses modes de diffusion et de production particuliers au XIXe siècle se doit à présent de toucher le lecteur et de retenir son attention. Quoi qu'il en soit, comme

nous l'avons évoqué plus tôt, que l'on parle du roman-feuilleton français ou du « dime novel » américain, l'écriture par tranches puise dans ses références antérieures afin de captiver le lecteur, qu'il soit enfant ou adulte.

2. Influences mélodramatiques dans la littérature sérialisée

La littérature du XIXe siècle voit l'apparition d'une nouvelle forme d'écriture. Celle-ci laisse apparaître un goût prononcé pour le sensationnalisme à partir des années 1830. Les influences du « roman-feuilleton » sont multiples, mais il en est deux, très référencées, qui se démarquent, particulièrement en Europe. Il s'agit, comme le développe Danielle Aubry, du mélodrame et du roman gothique. Le premier se définit comme « la croyance en une nature essentiellement bonne ; la vertu triomphante, que l'on associe aux gens simples et pauvres, le vice prenant racine dans les classes privilégiées ; et enfin, la prédominance de l'émotion sur la raison¹¹³ ». On y retrouve dès lors des caractéristiques communes telles que la systématique persécution des innocents à travers un manichéisme sans faille. Le mélodrame s'intéresse de plus près aux milieux criminels disséminés à travers la ville et ajoute de nouvelles formes au sensationnalisme. Aubry définit ce dernier grâce à l'intervention de l'élément pathétique cité par Aristote dans sa *Poétique* : « une action qui provoque destruction, douleur, comme les agonies présentes sur la scène, les douleurs très vives, les blessures et toutes les choses du même genre¹¹⁴ ». Elle y ajoute cependant, en ce qui concerne une œuvre sensationnaliste, la nuance suivante : les éléments pathétiques y sont utilisés à outrance, sans justification logique afin de provoquer une émotion primaire.

On cherche à exagérer afin de toucher le lecteur ou le spectateur (au théâtre) à travers l'utilisation outrancière de procédés telles que la musique ou la redondance des effets spéciaux (coups de tonnerre, incendies, etc.). Le roman-feuilleton en devient de plus en plus sombre et irraisonné. La multiplication des éléments pathétiques rend le tout invraisemblable mais pourtant convaincant pour un lecteur habitué à être face à la misère. En réalité c'est moins l'intelligence du lecteur que son imagination qui y est stimulée à travers l'utilisation récurrente de la peur et des superstitions en tous genres. De là découlent deux réactions du public : soit celui-ci aime à voir des situations desquelles il est exempt, soit il les rejette totalement s'il retrouve trop d'élément le confrontant à sa propre réalité. Le sensationnalisme justifie d'ailleurs son existence en se nourrissant « du possible qui est improbable¹¹⁵ ». Les auteurs des romans-feuilletons se voient obligés de réfléchir (parfois à plusieurs) sur les réactions que doivent avoir leurs personnages face à

113 Danielle Aubry, *op. cit.* p. 56.

114 Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie générale française, 1990, p. 102.

115 Danielle Aubry, *op. cit.*, p.60.

des situations totalement improbables. Cela est d'autant plus remarquable pour des auteurs comme Eugène Sue qui écrivent quasiment de manière aléatoire puisque sans plan narratif et sans jamais savoir où ils se rendent d'un numéro à l'autre. La sérialité favorise l'émergence du mélodrame grâce à la multiplicité des intrigues, des personnages et des rebondissements. Un engouement total se déploie autour du mélodrame et toutes les classes sociales y trouvent leur compte car les intrigues ne reposent pas sur l'intelligence du lecteur mais sur l'anticipation des émotions que sont susceptibles de provoquer des situations extrêmes tels que le danger, la mort ou encore la jalousie.

La mise en avant excessive de ces sentiments, d'ordinaire éjectés de la vie sociale de par leur caractère dangereux et tabou, en revient à provoquer une catharsis qui n'oblige pas le lecteur à se remettre en question mais, au contraire, le pousse à trouver dans les personnages de son roman-feuilleton favori des avatars symboliques, ceux-là mêmes qui seront capables de se substituer à lui. Le mélodrame se cristallise dans une forme de chaos narratif propre à faire se mouvoir les personnages. Dans une large partie des mélodrames, la tension est évacuée à la fin du roman grâce à la victoire de la vertu sur le vice, entraînant ce qu'on pourrait nommer de nos jours un *happy-end*. Pourtant, le mélodrame reçoit l'influence du romantisme noir et du roman gothique et va tourner le dos à ces dénouements. L'horreur subsiste et c'est la mort qui triomphe à la fin. Ce modèle devient le plus accepté et dès lors, il est toujours possible de prédire une fin atroce aux personnages des romans-feuilletons, même les plus vertueux. On voit la violence envahir le mélodrame se justifiant par l'attrait que le public ressent pour les détails sinistres et lugubres provenant des comptes-rendus de crimes dans les journaux bon-marché. On adapte les décors du roman gothique au mélodrame afin de lui donner une nouvelle profondeur, de le réactiver. Ainsi, les ruelles sombres et sales des villes du XIXe siècle sont autant de couloirs peuplant les récits gothiques. Les rebondissements s'inscrivent quant à eux dans la plus pure tradition théâtrale (d'inspiration antique, élisabéthaine ou encore mélodramatique) où l'on retrouve tour à tour l'exagération du pathétique, l'importance du hasard, de la violence et des coups de théâtre (retour d'un personnage supposé mort, révélation surprenante, etc.).

Le roman gothique se démarque des fondements du roman réaliste de l'époque et va instaurer un engouement pour la fiction terrifiante dès la deuxième moitié du XVIIIe siècle. D'abord destinés aux lecteurs aisés du fait de leur publication coûteuse, ils trouvent eux aussi, dans la mécanisation de la presse, un nouvel essor. Le roman terrifiant va dès lors s'approprier les codes d'autres genres et les adapter à sa matière fictionnelle. Eugène Sue adapte ainsi les thèmes et les procédés récurrents du roman terrifiant : « les souterrains et escaliers dérobés des vieux châteaux gothiques deviennent les rues sombres et étroites de la ville [...] ; le surnaturel prend la forme de l'hallucination, du cauchemar, de visions terrifiantes provoquées par la culpabilité des crimes

commis¹¹⁶ ». Le public français est devenu habitué au macabre et à l'horreur suite aux nombreuses guerres napoléoniennes ou à la Révolution française et se montre donc particulièrement réceptif à ce type de fictions. Il faut pourtant voir ici l'importance qu'a eue le développement de la littérature sérialisée sur la réapparition du genre d'inspiration gothique, bien que toujours considéré comme fortement populaire face au roman réaliste.

3. L'influence gothique dans la sérialité anglo-saxonne

Si l'on souhaite approfondir une étude des liens qui existent entre la littérature par tranches et le genre gothique, il est nécessaire de se tourner à nouveau du côté des productions étrangères et plus particulièrement anglo-saxonnes. Le « Newgate novel » apparaît dans les années 1830 et est d'emblée critiqué à travers un nom qui rappelle celui de la prison londonienne. Ces fictions montrent l'intérêt de leurs auteurs pour les crimes et les châtements qui en découlent. Ainsi, on essaie de coller à l'actualité en réactualisant les faits divers les plus macabres et en introduisant des personnages issus des bas-fonds, véritables antihéros. On voit également se refléter dans ces œuvres le manque de considération du petit peuple pour la justice pénale de l'époque, préférant la rendre lui-même plutôt que de laisser faire les autorités. Le « Newgate novel » devient le vecteur des critiques de la société de l'époque et de ses multiples transformations. Le lectorat populaire apprécie ces histoires, mais les intellectuels y voient toujours le danger de la démocratisation de la lecture. Danielle Aubry cite l'exemple de William Makepeace Thackeray qui condamne régulièrement le « Newgate novel » qui fait « des héros de (sic) voleurs de grands chemins¹¹⁷ ». En réalité, il est lui aussi, comme beaucoup d'auteurs, partagé entre les changements dans la matière du roman et l'envie de profiter des avantages de ce nouveau mode de production.

Par ailleurs, le « blue book » (du nom de la couleur de sa couverture) commence à connaître une popularité chez les jeunes lecteurs récemment alphabétisés. Il consiste en fait à rééditer des romans gothiques populaires en les abrégant dans des publications très bon-marché, sans jamais citer l'œuvre d'origine. Il ne s'agit pas encore ici de romans sérialisés mais ils vont tout de même permettre, grâce à la littérature de colportage, de maintenir actif le genre et de parvenir quelques décennies plus tard au « penny dreadful ». Ce dernier est d'ailleurs particulièrement reconnaissable à la manière dont sont construites ses couvertures :

Un frontispice composé d'une gravure terrifiante tirée d'une scène du texte¹¹⁸ ; sur la page

116 Danielle Aubry, *op. cit.*, p.82.

117 Danielle Aubry, *op. cit.*, p. 89.

118 On remarque pourtant, à l'étude, que certaines illustrations reviennent dans des « penny dreadfuls » complètement différents. Ceci est souvent dû au manque de temps et à des raisons économiques.

couverture, l'utilisation de doubles titres très accrocheurs (comme par exemple, *The Black Forest, or the Cavern of Horrors ! A Gothic Romance*), d'une citation littéraire qui donne le ton (tirée la plupart du temps de Shakespeare) et parfois d'un synopsis de l'histoire « horrible » dont se compose la brochure¹¹⁹.

Sur la période de soixante ans pendant laquelle le « penny dreadful » a régné, il est possible de dégager différentes périodes : les « blood types » ou « blood and thunder », qui présentaient des séries d'histoire, prévalaient des années 1830 aux années 1850 ; puis à partir des années 1860, on trouve les « dreadful types » qui décrivaient des aventures horribles pour les jeunes lecteurs. En réalité, même si ces fictions sont d'abord destinées aux jeunes garçons, et parfois jeunes filles, et aux classes sociales basses, elles étaient lues en cachette par tous. D'abord appelés « penny parts », ces livrets faisaient de huit à seize pages et étaient parfois coupés au beau milieu d'une phrase qui reprenait alors directement lors du numéro suivant. Un périodique religieux, *The Boys' Own Paper*, critiquait le « penny dreadful » considéré comme de la littérature pernicieuse et donc à bannir pour la simple raison qu'il relevait d'une édition hebdomadaire et que certains auteurs mêlaient des histoires sensationnelles au vice en utilisant par exemple des expressions tirées du jargon des voleurs. Les thèmes principaux en étaient d'ailleurs la violence, les aventures extrêmes, les crimes et punitions inhumaines à travers des sujets aussi variés que la trahison, l'emprisonnement, l'évasion et ses poursuites, les héritiers perdus et retrouvés et où se retrouvaient des personnages comme les femmes trompées, les voleurs de haut-vol ou les pirates. Le « penny dreadful » n'était pas à l'origine destiné aux jeunes mais ils en furent les plus enthousiastes. On pouvait en trouver partout dans les rues et certains de leurs auteurs seraient reconnus plus tard comme de grands auteurs. Charles Knight, un des éditeurs de l'époque, déclare que le « penny dreadful » était un art populaire et qu'il était accepté partout dans le monde : « Bien évidemment, la plupart des lecteurs de « dreadfuls » équilibraient ce genre de littérature avec des livres de meilleure qualité¹²⁰ ». Les littéraires de l'époque pensaient que lire des romans stimulait l'imagination et rendait une personne moins humaine en détruisant sa moralité. On croyait que la fiction corrompait le goût pour le bien et que plus cette littérature grandissait, plus la criminalité augmentait. Le 1er Juillet 1868, le parlement britannique tente d'arrêter le « penny dreadful » sous prétexte que cette littérature corrompt la jeunesse et la classe ouvrière :

[On constate] une lamentable augmentation de la criminalité infantile, largement attribuée à la propagation de publications bon-marché et de représentations théâtrales avec des personnages immoraux, qui corrompent les enfants de la classe inférieure, et stimulent en eux une

119 Danielle Aubry, *op. cit.*, p. 90.

120 Charles Knight cité par Vicki Anderson, *op. cit.*, p. 56 (je traduis).

prédisposition à la malhonnêteté et au vice¹²¹.

Or, la majorité de ses détracteurs n'ont jamais lu de littérature de colportage et savent seulement que le « penny dreadful » a supplanté le « chapbook » en revenant au roman gothique et à ses histoires de meurtres, d'horreur et de terreurs surnaturelles. De vrais succès voient le jour comme *Black Bess ; or, the Knight of the Road* d'Edward Viles publié pendant cinq ans du printemps 1863 au printemps 1868 (environ deux cent cinquante quatre épisodes) s'inspirant d'un vrai criminel, Richard Turpin, pour héros. Ou encore la série des « Jack Harkaway » publiée dans *Boys of England* de Novembre 1866 à Juin 1899 (entre huit cents et neuf cents épisodes). *Wagner, the Wehr-Wolf* (1846-1847) de George W. M. Reynolds est un bel exemple de ce que ces publications avaient à offrir. On y retrouve bon nombre de motifs narratifs maintes fois abordés, de répétitions dues à la nécessité d'écrire le plus de lignes possibles et de personnages creux et prévisibles. Mais plus que tout, c'est la place accordée à la violence gratuite et à la luxure qui mérite notre attention. En effet, à travers ce « voyeurisme sadique », Reynolds attaque les conditions de vie difficiles des pauvres du XIXe siècle et prend dès lors la défense des marginaux en ne les punissant pas de mort.

Malgré leur popularité la plupart des « penny dreadfuls » n'ont pourtant pas passé la diffusion en « penny parts » du fait de leur longueur trop conséquente pour l'époque. C'est bien la multiplication des personnages et des intrigues à travers les années de publication qui ont empêché bien souvent ces œuvres d'être publiées : il n'était pas concevable d'éditer en plus de trois volumes des récits foisonnants d'histoires et de protagonistes, qui plus est des récits dans lesquels le lecteur risquait de se noyer, incapable d'en comprendre le sens moral¹²². De même, il est très souvent difficile d'associer un « penny dreadful » à son auteur. Ainsi, on a longtemps attribué par erreur la rédaction de *Varney the Vampire* (1845-1847) à Thomas Peckett Press, alors que son véritable auteur est James Malcolm Rymer. Dans ce très long « penny dreadful », l'auteur actualise la figure du vampire et annonce ce que sera le « sensation novel » des années 1860. Le vampire, Sir Francis Varney, décrit comme étant d'une laideur épouvantable, y apparaît tout d'abord comme un monstre représentant les travers de la société de l'époque lorsque dès les premières pages, il s'introduit dans une chambre un soir d'orage et y attaque une jeune fille, Flora Bannerworth, avant d'être mis en fuite par le frère et le fiancé de celle-ci. En réalité il « devient la projection de forces oppressives capitalistes réelles¹²³ ». Le roman oscille d'ailleurs toujours entre le raisonnable et le surnaturel,

121 Extrait du discours du 1er Juillet 1868, cité par Vicki Anderson, *op. cit.*, p. 56 (je traduis).

122 À cela il faudrait également ajouter la mauvaise qualité des éditions des « penny dreadfuls » qui étaient aussitôt jetés une fois lus, ou utilisés comme combustible.

123 Danielle Aubry, *op. cit.*, p.94.

exploitant le motif de l'homme de science incrédule, le docteur Chillingworth, et remettant même en cause pendant les deux premiers volumes la nature vampirique de Varney. Pourtant, les diverses péripéties que mène le personnage l'amènent à « mourir » à plusieurs reprises. L'auteur sème dès lors le doute dans l'esprit de son lecteur, tout en le maintenant en haleine quant aux réponses apportées, et va même jusqu'à humaniser son personnage en lui prêtant des regrets, voire une véritable aversion au sujet de sa condition monstrueuse. Ces introspections le pousseront d'ailleurs au suicide à la fin du roman, écœuré par une vie constituée d'horreurs¹²⁴. Le lecteur est alors à même de s'identifier à lui. Rymer apporte enfin une réponse à cette ambiguïté manichéenne dans le troisième volume lorsque le doute sur la condition vampirique de Varney n'est plus possible. Avant cela, le défaut de la matière étirable à souhait du roman par tranches se sera déjà fait sentir : les intrigues sont nombreuses (autres antagonistes plus mauvais que le vampire, réflexions sur sa condition, etc.) et s'entremêlent à un tel niveau que les erreurs sont nombreuses, l'auteur n'a plus alors qu'à compter sur l'oubli du lecteur sur certains détails de l'histoire pour que celle-ci paraisse totalement cohérente.

Dans le « penny dreadful », le gothique, le mélodrame et le réalisme se mélangent et constituent des intrigues dans lesquelles l'irrationnel peut apparaître à la manière de rêves (prémonitoires ou non) et où les mystères, les complots et les meurtres sont monnaie courante dans des lieux, autrefois hermétiques, allant des bas-fonds aux salons bourgeois. Sans doute cela est dû à l'essor du commerce de la littérature et sa popularisation : le château gothique où vivaient autrefois les monstres et les reclus est maintenant cette ville dans laquelle évoluent les criminels et les marginaux qu'ils soient issus de la tradition fantastique ou non. À partir de 1860, la maison d'édition Beadle and Adams commence à publier des « dime-novels » aux États-Unis en rééditant des « penny dreadfuls » du fait de leur grande popularité, de leur capacité à être rentables financièrement, mais surtout grâce aux lois qui permettent encore de réimprimer toute matière venue d'Angleterre sans avoir besoin de rémunérer l'auteur ou les illustrateurs.

Par ailleurs, aux XVIII^e et XIX^e siècles, la littérature américaine est à la recherche d'une autonomie culturelle. Elle cherche à s'émanciper d'un modèle littéraire qui n'est que le reflet de celle du vieux continent. Comme toute colonie, les modes y sont calquées avec quelques années de retard et le premier roman à être imprimé en Amérique est anglais. Ainsi, dans les romans typiquement américains, comme ceux de Charles Brockden Brown, on retrouve des caractéristiques propres aux romans gothiques de l'anglaise Ann Radcliffe : les mystères surnaturels y sont toujours expliqués rationnellement, cette fois sur fond de forêts américaines peuplées d'indiens. Le fantastique

¹²⁴ La mort que Rymer offre à Varney est significative de l'étirement propre à la matière sérielle : pour éviter toute continuité possible, le vampire se jette dans le Vésuve.

américain au XIX siècle se situe très souvent en Europe et les thématiques reprennent celles du continent à travers par exemple les *Contes d'un voyageur* de Washington Irving, réécritures de récits allemands et français. Ainsi, la tradition du roman gothique anglais va peu à peu profondément s'enraciner en Amérique sans même prendre la peine de renouveler ces fonds. On voit alors apparaître des histoires de fantômes, de vampires ou même d'objets maudits. La veine fantastique américaine semble se nourrir de la mode anglaise pour le conte surnaturel due au climat menaçant de Londres. Malgré tout, « la littérature fantastique américaine, au XIXe siècle, se soumet à l'impact de la mode plus qu'à l'impact naturel. Corollaire direct : elle présente peu d'originalité thématique et se contente de reprendre, comme nous l'avons vu, les grands thèmes européens¹²⁵ ».

Pourtant, on peut tout de même affirmer qu'elle est à la fois nouvelle de par son apparition tardive et ancienne puisqu'elle trouve son origine dans la littérature d'épouvante anglo-saxonne. On ne peut donc pas réellement parler de fantastique américain au XIXe siècle puisque celui-ci, si tant est qu'il existe, se contente de réemployer les fonds du gothique anglais. Jacques Finné, spécialiste de la littérature fantastique américaine, défend l'idée qu'on a tendance à voir en Edgar Allan Poe le premier conteur fantastique purement américain. Or, chez lui, le fantastique prend très souvent place en Europe. Il préfère conférer ce titre à Nathaniel Hawthorne, auteur de *La maison aux sept pignons* où il dépeint la malédiction ancestrale émanant d'une vieille demeure. Dans ses romans, le lecteur est plongé dans l'Amérique des pionniers avec ses villes et ses forêts inquiétantes. Chez Hawthorne, « le château hanté est devenu forêt, avec ses pièges et ses terribles Indiens – voilà bien un des premiers exemples de fiction gothique naturalisée américaine¹²⁶ » dans laquelle il met en scène la futilité de l'être humain face à un monde qu'il ne comprend pas. Entre 1819 et 1820, Washington Irving, sous le pseudonyme de Geoffrey Crayon, publie en sept séries *The Sketch Book* qui recueillera trente-quatre essais et histoires courtes dont deux de ses histoires les plus connues : *Rip Van Winkle* et *The Legend of Sleepy Hollow*. L'ensemble regroupe une douzaine de récits fantastiques se rapprochant davantage des légendes et récits folkloriques que du véritable récit fantastique et est le premier ouvrage américain à connaître un véritable succès en Grande-Bretagne et en Europe.

Bien que peu nombreux, les auteurs fantastiques américains du XIXe siècle ne méritent pas tous d'être cités. Mentionnons tout de même George Lippard qui se distingue des autres de par son long feuilleton paru pendant un an à partir de 1844 : *The Quaker City : or the Monks of Monk Hall. A Romance of Philadelphia's Life, Mystery and Crime*. Pour Jacques Finné, il s'agit du paroxysme du gothique qui accumule les intrigues compliquées qui s'enchevêtrent sans fin :

125 Jacques Finné, *Panorama de la littérature fantastique américaine*, Liège, Éditions du C.L.P.C.F., 1993, p. 26.

126 Jacques Finné, *op. cit.*, pp. 33-34.

Le nœud de toutes les aventures : Monk Hall, immense bordel souterrain de Philadelphie, en 1840, sorte de Cour des Miracles, où les hors-la-loi et les amateurs de plaisirs frelatés se réunissent, se querellent, s'entretuent et fornicent. À la tête de ces joyeux drilles, un personnage haut en couleur évoque à la fois Quasimodo et Rigoletto – tout bon et tout mauvais. À ces ingrédients de base, ajoutons quelques jeunes débauchés, des séductions, réussies ou non, un inceste, une malédiction, deux ou trois fantômes, des visions, une victime enterrée vivante, une autre empoisonnée, un alchimiste, des vestales vierges, des pointes d'adultères, une pincée de viols, un zeste de pornographie et de nécrophilie, et nous obtiendrons, sans nul doute, une curiosité littéraire¹²⁷.

Le roman gothique américain ne semble pas posséder de réel chef-d'oeuvre et prouve l'influence de l'Europe sur la littérature du Nouveau Continent à travers ce courant littéraire très limité dans le temps (à peine une trentaine d'années). Il faut d'ailleurs ajouter que la plupart de ces récits expliquent leur veine surnaturelle rationnellement, réduisant ainsi à néant des idées parfois originales. L'apport que le gothique américain a tout de même apporté au récit fantastique est ce glissement géographique qui remplace les fantômes par des Indiens, nous plaçant irrémédiablement dans un contexte réaliste. On est alors plus proche du fantastique tel que le conçoit Tzvetan Todorov¹²⁸ que du gothique anglais.

Nous l'avons vu, l'influence mélodramatique et gothique qui prend possession de la littérature de masse du XIXe siècle est ainsi indissociable de l'essor du roman-feuilleton et du perfectionnement des presses rotatives. À travers plusieurs exemples, nous allons à présent tenter d'en montrer la portée.

4. Le surnaturel dans la littérature gothique : reflet de la nature humaine

Le recours aux motifs fantastiques dans la littérature des XVIIIe et XIXe siècles n'est pas à proprement parler un phénomène nouveau. Lovecraft dans *Épouvante et surnaturel en littérature* en fait dans son introduction l'historique et fait émerger l'idée que depuis les débuts de l'humanité, le récit fantastique oral et écrit est omniprésent et favorise les croyances et les superstitions :

Le récit fantastique survit à travers les siècles, se développe et atteint même à de remarquables degrés de perfection. Car, il plonge ses racines dans un élémentaire et profond principe, dont l'attrait n'est pas seulement universel mais nécessaire au genre humain : la Peur... Sentiment permanent dans les consciences, du moins chez celles qui possèdent une certaine dose de sensibilité¹²⁹.

127 Jacques Finné, *op. cit.*, p. 34.

128 Idem.

129 H. P. Lovecraft, *Épouvante et surnaturel en littérature*, traduit de l'anglais par Bernard Da Costa, Paris, 10/18, 1969, pp. 9-10.

On retrouve ainsi par exemple des récits d'esprits piégés sur Terre car on ne leur a pas donné les honneurs funèbres, des loup-garous, des ensevelissements d'êtres vivants ou encore les secrets de la jeunesse éternelle. Pourtant, cette tradition orale des légendes et ballades devait s'essouffler peu à peu par manque de moyens de diffusions écrites bien que

le Moyen-Âge [...] enfoncé dans sa nuit obsédante, devait donner une impulsion à tous les moyens d'expression fantastiques [...] par voie littéraire ou par voie orale. Le cabalisme et la magie fleurirent. Sorcières, vampires, esprits firent voluptueusement partie du répertoire de tout ménestrel, balladin [...] ¹³⁰.

Mais cet essoufflement ne fut que de courte durée car dès le XVIIe siècle, avec les débuts des diffusions écrites, on renoue avec ces récits passés :

Au cours des XVIIe et XVIIIe siècles, la masse de légendes, ballades s'accrut encore plus, traitant toujours d'une manière plus ou moins proche de l'Inconnu et du Satanique ; le tout cependant précautionneusement enfoui sous un vernis de littérature galante et courtoise.

Feuillets, gazettes, romans à trois sous, récits mystérieux se multiplièrent et se répandirent à travers les provinces ¹³¹.

L'exploitation des thèmes et mythes fantastiques propres au roman gothique ¹³² de la fin du XVIIIe siècle dans les œuvres romantiques et populaires du XIXe ne sont pas, pour Danielle Aubry, uniquement dues à « l'exploitation mercantile d'un lectorat et d'un auditoire de *masse* ¹³³ ». En 1764, Horace Walpole publie en Grande-Bretagne *Le Château d'Otrante : histoire gothique*, le premier du genre qui lui donnera d'ailleurs son nom. Écrit suite à un cauchemar de son auteur, ce premier « roman noir » initie les motifs qui feront sa popularité : apparitions fantomatiques (l'esprit du défunt Alfonso) et manifestations surnaturelles (les personnages des tableaux se promènent dans les couloirs). Mais ce sont surtout les figures des lieux, comme celui du château apte à nous faire passer du monde réel au surnaturel, ou du souterrain sombre et angoissant, que Walpole instaure dans son œuvre. On y voit également se dessiner l'archétype des personnages : l'héroïne pure et innocente en proie aux prédatations du vilain. Lovecraft décrit tout à fait ces inventions thématiques :

Quel était le décor nécessaire à un tel type d'ouvrage ? D'abord le château gothique et féodal, château délabré en général, puis de vieux meubles, des tentures effrayantes, des couloirs humides, des cryptes macabres. N'oublions pas une flopée de fantômes évoluant dans un lourd

130 H.P. Lovecraft, *op. cit.*, p. 18.

131 H.P. Lovecraft, *op. cit.*, p. 25.

132 Comme nous le verrons particulièrement lorsqu'il sera question, dans notre troisième partie, d'analyser les paradigmes des figures et thèmes du fantastique dans la série télévisée contemporaine.

133 Danielle Aubry, *op. cit.*, p. 189.

climat de légendes, suspense démoniaque, terreur surnaturelle.

Nous trouvons, aussi, le malfaisant gentilhomme, en général un despote et qui tient le rôle du méchant dans l'histoire ; puis une sorte de sainte, longuement persécutée, l'héroïne. Elle est toujours insipide et affolée. Ses terreurs continuelles permettent de cristalliser sur elle toutes les sympathies du lecteur. Le valeureux héros, brave jeune homme sans tache, de haute naissance mais, presque toujours, se cachant sous un quelconque déguisement, la rejoint et l'aime en secret. [...]

L'inventaire sera achevé si l'on cite tout le bric-à-brac nécessaire à l'épouvante : lumières insolites, portes secrètes, courants d'air éteignant les bougies, vieux manuscrits moisissés, craquements de parquets, squelettes frissonnants, etc.¹³⁴.

Jusqu'à la fin de l'ère gothique européenne en 1820 avec *Melmoth, l'homme errant* de Charles Robert Maturin, le conte surnaturel tourne un peu en rond et exploite en boucle ces clichés. Si le roman de Walpole est peut-être celui qui préfigure le plus du roman gothique, c'est sans doute à Ann Radcliffe et à ses *Mystères d'Udolpho* en 1794 qu'on doit l'engouement qu'il a suscité. Chez elle, les éléments de prime abord surnaturels (apparitions, disparitions, etc.) reçoivent toujours une explication rationnelle même si celle-ci est très souvent tirée par les cheveux. Aux éléments cités plus haut, Ann Radcliffe ajoute un sens particulier d'irréel et d'étrange, comme le fait remarquer Lovecraft :

Décor, action contribuent chez elle à renforcer une impression de frayeur illimitée. Quelques sinistres détails, une trace de sang sur une marche du château, un soupir dans le lointain, un mystérieux chant s'élevant, la nuit dans la forêt, prennent grâce à elle des dimensions extraordinaires, suggérant des images d'horreur imminentes qui surpassaient de très loin, l'extravagance et la complexité imaginatives de tous les autres romanciers. Peu importe si ces images obsédantes doivent être expliquées et justifiées à la fin du roman¹³⁵.

Le roman gothique s'éloigne ainsi du réalisme en contaminant la raison à l'intérieur même de la fiction, la poussant à faire apparaître des monstres de cauchemars. James B. Twitchell dans *Dreadful Pleasures : An Anatomy of Modern Horror* soutient l'idée que c'est bien la presse rotative qui a rendu le roman gothique possible mais que c'est Edmund Burke qui l'a rendu « respectable¹³⁶ ». En effet, Burke associe la notion du sublime et du plaisir à celle de la terreur et met au jour ainsi le paradoxe fantastique tel qu'il est pensé dans les réflexions théoriques : une opposition entre les aspects contradictoires de l'inconscient. Il pose ainsi la question de l'origine du mal et de ce qu'il est en réalité, renouvelant du même coup les interrogations philosophiques sur la nature humaine. Le roman gothique est ainsi pour Elizabeth MacAndrew un moyen de transmettre des « idées à propos de la psychologie malfaisante – le mal non pas comme une force extérieure à

134 H. P. Lovecraft, *op. cit.*, p. 31-32.

135 H.P. Lovecraft, *op. cit.*, p. 35.

136 James B. Twitchell, *Dreadful Pleasures : An Anatomy of Modern Horror*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 39.

l'homme, mais une distorsion, une perversion de son esprit¹³⁷ ». Le thème de la scission de l'esprit humain et du double maléfique est peut-être ainsi celui qui a le plus été exploité et sur lequel le plus grand nombre de variations ont été effectuées. On voit s'opérer peu à peu une évolution dans l'expression du mal, allant de la scission intérieure de la psyché dans *L'Étrange cas du Docteur Jekyll et Mister Hyde* de Stevenson à la création d'un monstre antagoniste, extériorisation de l'animalité de l'homme, dans *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley par exemple.

À ce thème, Danielle Aubry ajoute ceux de « l'envahissement (vampires, insectes, créatures monstrueuses, apparitions) et de la possession (entités diaboliques, fantômes) qui transforment l'humain de l'extérieur¹³⁸ » mais qui sont autant de représentations de nos peurs et désirs intérieurs. Les diverses réécritures du mythe du vampire, comme nous le verrons dans notre troisième partie, montrent justement que le monstre est intégré à la société, à la manière d'un homme contemporain, depuis sa première apparition dans *The Vampyre* de John William Polidori en 1819 au *Dracula* de Bram Stoker en 1897 en passant par *Varney the vampire*. Pourtant, des différences d'interprétations et des variations existent entre ces œuvres permettant de mettre au jour l'évolution du roman gothique et de ses figures. Dans les romans de Polidori et de Rymer, le vampire est un vieil aristocrate anglais qui, métaphoriquement, souhaite asseoir son pouvoir passé sur ses contemporains. Ainsi dans *The Vampyre*, le héros, Aubrey, rencontre à Londres Lord Ruthven et l'accompagne dans un voyage en Europe. Tué par des bandits en Grèce, il demande à Aubrey de déposer son corps au sommet d'une montagne et de garder le secret au sujet de ses agissements troubles envers les femmes ainsi que de sa mort pendant une année. De retour en Angleterre, lorsqu'il retrouve le Lord vivant, Aubrey comprend trop tard que c'est un vampire et qu'il va épouser sa propre sœur. Finalement, le jeune homme meurt lorsque Lord Ruthven, devenu le comte Marsden, s'enfuit avec sa sœur pour la dévorer. Écrite en 1819, cette nouvelle mélodramatique correspond bien à l'idéologie romantique de l'époque : le vampire est orgueilleux et solitaire, séduisant les femmes pour les mener à leur perte. Polidori inaugure ainsi un nouveau type de vampire, l'aristocrate, dont les victimes sont uniquement composées de membres du sexe opposé.

Il faut tout de même mentionner ici la nouvelle *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, publiée par tranches dans *The Dark Blue* en 1872¹³⁹ avant d'être éditée dans le recueil *In a Glass Darkly*, qui donne à voir un type intéressant de vampire féminin scandaleux dans les mœurs qu'elle évoque pour

137 Elizabeth MacAndrew, *The Gothic Tradition in Fiction*, New York, Columbia University Press, 1979, p. 5 (je traduis).

138 Danielle Aubry, *op. cit.*, p. 192.

139 D'ailleurs dans le quatrième chapitre, la narratrice, Laura, évoque des lectures qui ne sont pas sans rappeler les thèmes récurrents des romans par tranche lorsqu'elle s'interroge sur le trouble qu'elle ressent lorsqu'elle se retrouve avec Carmilla : « J'avais lu des choses semblables dans des livres d'autrefois. Un jeune amant s'était-il introduit dans la maison pour essayer de me faire la cour en vêtements de femme, avec l'aide d'une habile aventurière d'âge mûr ? » (Sheridan le Fanu, *Carmilla*, 1872, traduction de Jacques Papy).

la société britannique victorienne. À l'inverse de *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier, publié en 1836, qui présentait déjà un vampire féminin dont la proie était un jeune prêtre, ici Laura, l'héroïne, s'éprend de Carmilla, une mystérieuse jeune fille que son père a recueillie à la suite d'un accident. Les deux jeunes filles vont dès lors entretenir une relation ambiguë et teintée d'ambivalence. Carmilla prodigue des caresses à son amie et lui tient des propos des plus étranges sur l'amour et la mort. Il faudra l'intervention d'un ami de la famille, le général Spielsdorf, qui a déjà eu affaire au vampire, pour l'empêcher d'emporter la jeune Laura. Carmilla se révèle alors être la comtesse Millarca von Karnstein, censée être morte depuis des siècles et est éliminée. Deux décennies plus tard, chez Stoker, le vampire vient de Transylvanie et trouve son origine au Moyen-Âge. Il s'introduit dans la société britannique et la contamine de l'extérieur tel un parasite, renouant par là son lien avec le folklore, se revendiquant d'un manichéisme beaucoup plus assumé et répondant¹⁴⁰ à la définition qu'en donne Jacques Baudou dans son *Encyclopédie du fantastique* :

Dans les superstitions populaires européennes, le vampire est un homme mort dont le corps n'est pas soumis à la décomposition tant qu'il se protège de la lumière du jour, et qui sort de ses cachettes la nuit pour aller sucer le sang des vivants. Les victimes des vampires deviennent pâles, languissantes et sujettes à des hallucinations, avant de devenir elles-mêmes, après leur trépas, des vampires. Il existe des moyens de se prémunir des attaques nocturnes des vampires : guirlande d'ail, crucifix, eau bénite, hostie. On ne peut se débarrasser des vampires qu'en leur plantant un pieu dans le cœur ou en les irradiant à la lumière du jour. Les vampires ne se reflètent pas dans les miroirs et peuvent se métamorphoser en animaux, en chauve-souris tout particulièrement¹⁴¹.

Cette description, si elle correspond tout à fait à la forme vampirique initiée par Bram Stoker dans son roman, n'est en réalité fondée que sur les apports imaginés par l'auteur au mythe afin de donner une nouvelle profondeur à son personnage. Ainsi comme le souligne Jacques Finné dans son étude de la littérature fantastique :

L'absence de reflet dans le miroir, la transformation des vampires en chauve-souris, leur pouvoir sur les animaux, en particulier sur les loups, l'impossibilité d'entrer dans une demeure sans y avoir été invité sortent de l'imagination de Stoker, de même que leur crainte devant les objets du

140 Bram Stoker décrit ainsi le vampire dans son roman : « Le vampire vit sans craindre le temps qui, coulant, ne peut pourtant suffire pour lui apporter la mort. Il continue son existence aussi longtemps qu'il peut se gorger du sang des vivants. Mieux [...] : tant qu'il peut absorber du sang humain, il rajeunit, reprend des forces, les décuple, comme un homme qui aurait découvert la fontaine d'éternelle jeunesse. Mais du sang, il lui en faut. [...] Autres détails : il ne projette pas d'ombre et [...] ne se reflète pas dans un miroir. Ses mains possèdent la puissance de vingt hommes [...]. Il peut se transformer en loup [...]. Il peut prendre l'apparence d'une chauve-souris [...] Ses puissances cessent – comme cessent toutes les forces du mal – au commencement du jour. S'il n'est pas à l'endroit, auquel il doit demeurer, il ne peut le regagner qu'à midi, ou bien au moment précis de l'aurore et du crépuscule. La tradition nous garantit cela [...]. De plus, certains éléments l'indisposent au point de lui arracher tout pouvoir – comme l'ail, nous le savons, ou les symboles sacrés, tel mon crucifix [...]. Une branche de rosier sauvage posée sur son cercueil lui interdit de quitter sa tombe ; une balle bénite tirée dans son cercueil le tuerait véritablement. Quant au pieu passé au travers du cœur, nous connaissons ses vertus libératrices. Il en va de même pour la décapitation [...]. » *Dracula*, traduit de l'anglais par Jacques Finné, Paris, éd. Le Livre de Poche, 2009, p. 368-369.

141 Jacques Baudou, *Encyclopédie du fantastique*, Paris, Éditions Fetjaine, 2011, p. 49.

culte chrétien¹⁴².

De même, Jean-Paul Ronecker précise que « Stoker [...] a popularisé l'utilisation de l'ail contre les vampires, en se basant sur un fragment de Titinus qui affirme qu'il faut suspendre de l'ail au cou des enfants afin de les protéger de la strige noire et puante¹⁴³ ». D'ailleurs, que cela soit chez Stoker ou dans les croyances populaires, le vampire ne craint pas réellement la lumière du jour. Par ailleurs, le terme « vampire » n'apparaît pour la première fois qu'en 1725, dans un rapport judiciaire, sous sa forme allemande « upier ». Plus tard, en 1732, il emprunte au serbo-croate et devient « vampir » que la langue française adoptera parallèlement au « oupire » de la langue tchèque. Les manifestations « vampiriques » des croyances populaires relevant de l'avant XVIIIe siècle préfigurent seulement de ce que sera le mythe du vampire, à savoir celui d'un être humain sortant de son tombeau pour se repaître de sang des vivants. Dracula, s'il s'en inspire tout de même fortement, crée à lui seul un nouveau modèle qui influencera toutes les représentations du vampire des siècles suivants. Tout cela nous sera utile lors de l'étude de la réactivation des monstres dans les séries télévisées de notre troisième partie.

L'apparition du monstre dans le roman gothique de la fin du XIXe siècle se fait donc, nous l'avons vu, dans le but de nuire à l'humanité, voire de l'annihiler, et représente métaphoriquement la capacité destructrice de l'homme dominé par ses émotions. Tout de même, il n'est pas difficile de se rendre compte qu'au XIXe siècle le recours à ces « métaphores » et à leurs interprétations n'est possible qu'aux initiés, aux élites, les populations des classes sociales basses, sans pour autant dire qu'elles devaient nécessairement les prendre au premier degré, n'avaient certainement pas encore les capacités de lecture adéquates à leur compréhension :

Ce désir de macabre ne peut toucher, cependant, qu'une fraction étroite de la population, car elle exige, dans son expression littéraire, une certaine participation du lecteur, une certaine forme d'imagination et une capacité d'évasion bien souvent peu banale. Trop d'êtres sont insuffisamment libérés des contingences de la routine quotidienne pour répondre ainsi à de tels appels de l'inconnu et s'intéresser aux péripéties d'histoires concernant des sentiments ou des événements d'ordre inhabituel. Les récits romanesques à base de faits concrets, vérifiables et rassurants, intéresseront toujours plus de lecteurs et occuperont toujours une première place dans les goûts de la majorité¹⁴⁴.

De bien des manières, la littérature des XVIIIe et XIXe siècles a su évoluer grâce, notamment, au développement de son industrialisation. Or, comme toute forme artistique, elle est

142 Jacques Finné, *La littérature fantastique*, Bruxelles, Éditions Université de Bruxelles, 1981.

143 Jean-Paul Ronecker, *Encyclopaedia vampirica*, Paris, Éditions Le Temps présent, 2009.

144 H.P. Lovecraft, *op. cit.*, p. 10.

sujette à de constantes métamorphoses dès lors que les techniques se précisent et se modernisent. Suite aux nouvelles taxes sur les imprimés, l'industrie du « dime novel » court vers sa fin et est sur le point, avant même le début du XXe siècle, d'être remplacé par un nouveau type de littérature sérialisée, dans laquelle le fantastique tiendra une place prépondérante.

5. Les métamorphoses de la littérature sérialisée au XXe siècle aux États-Unis

À la fin du XIXe siècle, en 1896 plus précisément, apparaît le premier « comic strip » coloré. À l'origine, ils sont faits pour être comiques (« funnies ») et développent leur intrigue sur le suspense. À partir des années 1910, *Krazy Kat* de George Herriman lance un mouvement important pour les « funnies ». Les histoires sont maintenant beaucoup plus réfléchies et écrites, il y a des séquences et l'histoire évolue à travers des personnages récurrents. On distingue alors le « comic strip » dans les journaux qui sont pour toute la famille, drôle ou triste, romantique ou fantastique, et les « comic books » pour les enfants. En grandissant en même temps qu'eux, le « comic book » devient plus sexuel, périlleux et horrible. Le héros y résout tous les crimes ou sauve le monde d'une invasion extra-terrestre tout en venant au secours d'une demoiselle en détresse, tout ceci dans un manichéisme exacerbé. Les personnages principaux sont très souvent au nombre de quatre : le héros, musclé et en costume, le vilain qui s'oppose en tous points au héros, la femme parangon de vertu et de beauté et le mâle mineur (le fils ou second du héros). Toutes ces transformations mènent à la fin des années 1930 à l'apparition des super-héros comme Superman et Batman.

Parallèlement se développe la culture du « pulp¹⁴⁵ » dès la fin du XIXe siècle jusqu'au milieu du XXe et dont Henry Steeger donne cette belle définition :

Les « pulps » étaient la principale source de divertissement pour des millions d'américains. C'était un écran de télévision vacillant sur lequel le lecteur pouvait étendre l'imagination la plus glorieuse qu'il possédait. Les athlètes étaient forts, les espoirs nobles, les filles plus belles et les palais plus luxueux que toute chose dans la vie ; ils étaient toujours là à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit, du papier mat doux pour les yeux¹⁴⁶.

Les « pulps » étaient richement illustrés et colorés, et développaient des histoires pour tous, des aventures à intrigues ou d'amour, en passant par la science-fiction, le sport et les westerns. Plutôt innocents à leur début, les nouvelles taxes postales leur donnent une impulsion. En effet, le « dime novel » est trop cher à envoyer, mais le « pulp », considéré comme un périodique ne l'est pas. Les héros des romans passés reviennent dans le « pulp » (Deadwood Dick devient détective

145 Nom donné ainsi car ils étaient imprimés sur du papier fait à partir de pulpe de bois. Très bon marché, ce papier souffre du passage du temps et il est très difficile de nos jours d'en trouver des collections complètes en bon état.

146 Henry Steeger, cité par Vicki Anderson, *op. cit.*, p. 156 (je traduis).

dans *Deadwood Dick as a detective ; a Story of the Great Carbonate Region*). L'intérêt du « pulp » pour notre étude se trouve dans le fait qu'il a contribué à l'essor de la veine fantastique américaine au XXe siècle. En effet, comme le souligne à juste titre Jacques Finné, « jusqu'à la fin du XIXe siècle, aucun journal, aucune revue, aucun éditeur ne se spécialisait dans la littérature fantastique – à la presque exception du *Blackwood's Magazine* (anglais) qui ouvrait régulièrement ses pages aux récits de fantômes et aux intrigues gothiques¹⁴⁷ ». On retrouve pourtant pendant la seconde partie de ce siècle quelques journaux américains basés à San Francisco portant un intérêt particulier à la science-fiction et au fantastique¹⁴⁸.

C'est toutefois réellement entre les années 1920 et 1950, avec l'apparition des « pulps » et donc d'une nouvelle forme de littérature sérialisée que le fantastique va s'imposer sur un sol américain où il s'est finalement longtemps fait attendre. De nombreux magazines verront ainsi le jour même si la plupart s'éteignent rapidement. Seuls quelques uns, les plus connus évidemment, sont parvenus à perdurer de manière notable. Clark Henneberger, ayant remarqué qu'il n'existait pas de magazines pour les auteurs fantastiques, lance en 1922 *Weird Tales* qu'il veut être un recueil d'histoires d'Edgar Allan Poe. Il instaure alors des codes de fictions de qualité qui produiront certains des meilleurs écrivains fantastiques américains tels que Lovecraft ou Ray Bradbury pour ne citer qu'eux. Le premier numéro paraît en Mars 1923 avec le sous-titre qu'il conservera « The Unique Magazine », mais ne rencontre pas le succès escompté. Il faudra attendre l'été 1924 avec l'histoire *The Loved Dead* de C.M. Eddy, sombre conte de nécrophilie aux descriptions telles que les numéros ont dû être retirés des ventes, pour que le magazine obtienne un succès par bouche à oreille. *Weird Tales* continuera d'être publié pendant trente et un ans, amenant le total de ses numéros à deux-cent-soixante-dix-neuf en Septembre 1954. Sa grande popularité fut en grande partie due à la qualité de ses couvertures illustrant des femmes dans des poses souvent lascives et à moitié dénudées. Celles-ci n'étaient pas totalement arbitraires puisqu'elles représentaient toujours, d'une manière ou d'une autre, un extrait d'un des contes qu'il était possible d'y lire. Certains auteurs, comme Seabury Quinn, incluaient d'ailleurs toujours des scènes érotiques ou de nu dans leurs histoires car ils savaient qu'on les illustrerait pour la couverture, s'assurant ainsi d'une plus grande visibilité.

Le succès de *Weird Tales* a ainsi naturellement produit des émules s'appropriant les mêmes codes. La plupart, comme nous l'avons évoqué, ne dépassent pas les premiers numéros, mais d'autres parviennent à se hisser vers le haut du panier, c'est le cas de *Ghost Stories* de 1926 à 1931, qui regroupe des histoires de fantômes inspirées de « véritables expériences » mises en écrit par

147 Jacques Finné, *op. cit.*, p. 163.

148 Richard D. Nolane, « Les Revues de fantastique et d'horreur aux États-Unis », in *Le fantastique américain*, Paris, numéro spécial « Europe », mars 1988.

l'éditeur lui-même ou un membre de son équipe, quand ils ne rééditent pas des classiques du surnaturel. En Mars 1939 est lancé *Unknown* dont la grande particularité se trouve dans son traitement des histoires fantastiques. Le surnaturel n'y est plus vu comme une somme de phénomènes inexplicables mais comme une espèce de science opérant selon ses propres lois. Mentionnons également *Famous Fantastic Mysteries*, de 1939 à 1953, qui à l'origine avait pour vocation de rééditer des histoires publiées dans les « pulps » précédents de l'éditeur comme *Argosy* ou *All-Story Weekly* mais qui parvint à s'émanciper. Jacques Finné voit deux conséquences à la popularité des « pulps », héritières directes de la mercantilisation de la littérature sérialisée. Il s'agit tout d'abord de la nécessité d'écrire des nouvelles plutôt que des romans. Ceux-ci « publiés en épisodes, ne connaissent pas toujours la réédition en volume¹⁴⁹ ». Mais c'est surtout le but lucratif de ces revues, dont le désir premier était de toucher un public le plus large possible qui les a poussées à tenir une politique démagogique aux conséquences douteuses et identiques aux critiques imputées au roman-feuilleton du XIXe siècle :

L'éditeur Farnsworth Wright, l'âme de *Weird Tales* dans ses meilleures années, mendiait les réactions des abonnés dont il devait faire grand cas : il a avoué, dans la suite, avoir accepté des nouvelles qui lui déplaisaient mais dont le public allait raffoler, ou refusé des chefs-d'oeuvre pour lesquels ses lecteurs n'étaient pas encore mûrs. Mieux : elles cassaient les prix autant que faire se pouvait. En pleine régression, *Weird Tales* a fait passer ses tarifs de 25 à 15 cents le fascicule, pour un même nombre de pages. Il était donc normal que les revues payassent mal leurs collaborateurs [...]. Il était tout aussi normal que les auteurs écrivissent avec frénésie, au risque de faire exploser la chaudière – et tant pis pour le style, la plupart du temps¹⁵⁰.

C'est finalement la Seconde Guerre Mondiale qui sonnera le glas des revues populaires comme le « pulp ». En effet, comme le fait justement remarquer Richard D. Nolane :

Lorsque se termina la deuxième guerre mondiale, le visage de l'édition se modifia considérablement aux U.S.A. avec l'apparition des livres de poche et le remplacement progressif des revues grand format (pulp et autres) par le format livre dit digest. Le livre cessait d'être un objet de luxe relatif pour se démocratiser, ce qui porta un coup presque mortel aux revues de fiction. Pour ce qui est du fantastique, la fin des années quarante marqua le début d'une récession dramatique, ce qui ne fut pas le cas pour la science-fiction ou le policier, par exemple. L'euphorie et l'opulence d'après-guerre ne constituaient peut-être pas le climat idéal pour les vieilles angoisses et les vieux démons qui hantent toujours l'esprit humain¹⁵¹.

On voit ainsi disparaître *Weird Tales* et *Famous Fantastic Mysteries* au profit de revues consacrées à la science-fiction. Toutes ne disparaissent pas, mais vont à présent se restreindre à des entreprises amateurs et la plupart des auteurs fantastiques, en mal de reconnaissance, se tournent

149 Jacques Finné, *op. cit.*, p. 165.

150 *Ibid.*, p. 165.

151 Richard D. Nolane, *op. cit.*, p. 127.

vers la science-fiction en dépit de leurs croyances. Ce n'est d'ailleurs pas pour autant la fin du fantastique dans la littérature américaine, bien au contraire, puisque l'essor du roman de poche verra naître de grands auteurs fantastiques dans les décennies qui suivront jusqu'aux auteurs de télévision qui nous intéressent.

Chapitre 2 : La sérialité cinématographique

1. Une brève histoire du serial cinématographique

De la Première Guerre Mondiale au milieu des années 1950, le serial américain (également connu sous le nom de *Movie serial* et *Chapter play*) représente une large part de la production cinématographique. Pourtant, il fut toujours considéré par les critiques et historiens du cinéma comme un genre mineur, et ceci malgré les multiples influences qui en ont essaimé. Le serial s'est tout de suite établi comme une forme distincte des films de divertissement. On y distingue deux types d'oeuvres : les serials présentant une histoire fragmentée en différents épisodes et ceux dont la seule récurrence se trouvait au niveau des personnages ou des situations développées et dont l'histoire était toujours bouclée en fin de séance. Ils apparaissent à une époque où on se rend compte que le public aime retrouver régulièrement des personnages familiers comme c'était déjà le cas avec les pulps. Ainsi, en 1912, le premier film par tranches est projeté. Chaque épisode de *What Happened to Mary* sort conjointement avec les aventures du même personnage dans le périodique *McClure's Ladies World*¹⁵². Les douze épisodes de ce serial formaient une histoire complète et décrivaient les tribulations de Mary, une orpheline, cherchant sa place dans le monde.

Le serial reste néanmoins particulièrement connu pour ses histoires dont l'action est omniprésente et où le final est toujours repoussé semaine après semaine, laissant les héros dans les situations les plus périlleuses. Le premier exemple de ce type de fiction est *The Adventures of Kathlyn* en 1913, produit par la compagnie Selig dans lequel l'héroïne, à travers treize épisodes, se retrouvait face à des situations plus périlleuses les unes que les autres en Inde. Les serials cinématographiques américains les plus connus de la période dite muette sont *The Perils of Pauline* et *The Exploits of Elaine* des Frères Pathé en 1914. Les deux protagonistes de ce dernier luttèrent contre la première figure machiavélique archétypale du serial au nom significatif, « The Clutching Hand ». Ce serial et ses suites (*The New Exploits of Elaine* et *The Romance of Elaine* en 1915) furent diffusés en France et, malgré leur réduction (de 36 épisodes à 22), ils firent le bonheur des auteurs surréalistes pour lesquels les titres francisés (« La main qui étreint » ou « Le sommeil sans souvenir ») possédaient un pouvoir évocateur. La même année, les studios Kalem produisent les 119 épisodes de *The Hazards of Helen*, tandis que la plupart des *majors* (Warner, Fox ou Universal) s'y

152 Cette pratique se rapproche davantage du cinéroman tel qu'il est présent en France au début du XXe siècle.

mettent également. On voit alors l'apparition de nombreux westerns et d'adaptation des aventures de Tarzan. En France, le serial se développe également avec la série des *Nick Carter* de Victorin-Hippolyte Jasset en 1908. Mais c'est surtout Louis Feuillade avec *Fantômas* (1913-1914), *Les Vampires* (1915) et *Judex* (1916) qui participera à la popularisation du support en donnant à voir des aventures épisodiques plus ou moins indépendantes.

Le format-type du serial muet s'est très vite instauré et des 270 œuvres muettes produites à Hollywood seule une vingtaine est de nos jours toujours visible, très souvent de manière incomplète. L'apparition des technologies sonores rend la production de serials beaucoup plus chère, à tel point qu'ils ne deviennent plus aussi rentables. De plus, la période de la Grande Dépression qui touche les États-Unis à la toute fin des années 1920 ne permet pas à la plupart des petits studios de s'adapter au marché en investissant dans la production sonore. Seuls Mascot Pictures et Universal Pictures parviennent à conserver leur département de création d'œuvres sérielles¹⁵³.

Au début des années 1930, une poignée de compagnies indépendantes se font la main en produisant des serials bien qu'elles ne parviennent, souvent, qu'à en réaliser que deux ou trois. Columbia Pictures collabore avec Adventure Serial Inc. des frères Weiss lorsqu'elle décide de se lancer dans le serial. Ensemble, ils en produiront trois, permettant à la compagnie de créer son propre département en 1937 et condamnant, du même coup, les Weiss à disparaître. Columbia a très probablement été influencée par les succès commerciaux de Universal avec *Flash Gordon*, premier serial à être projeté dans un des plus grands cinémas de Broadway, et par celui de Republic Pictures, qui se consacre entièrement à la production sérielle et au western. L'apparition de cette dernière sonne le glas pour Mascot Pictures. Ainsi, en 1937, la production de serials cinématographiques est l'affaire de seulement trois studios : Universal, Columbia et Republic qui en deviendra rapidement le leader. Chacun d'entre eux produira environ quatre ou cinq œuvres de douze à quinze épisodes par an jusqu'à la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Après l'abandon d'Universal en 1946, Columbia et Republic restent dans la course avec quatre serials par an pour chacun d'entre eux, le premier développant le format standard du quinze épisodes et le second lui en préférant douze. Pourtant au milieu des années 1950, la popularisation des séries télévisées et le rachat d'anciens serials pour la diffusion télévisuelle rendent ce support de moins en moins rentable et il finit par être peu à peu abandonné, le public s'étant lassé de ces produits de pur divertissement, lui préférant de nouvelles formes médiatiques¹⁵⁴ :

153 William C. Cline, *In the Nick of Time, Motion Picture Sound Serial*, Jefferson, MacFarland Classics, 1984.

154 William C. Cline, *Serials-ly Speaking, Essays on Cliffhangers*, Jefferson, McFarland, 1994.

À partir de 1944 la plupart des serials étaient bien moins innovants que ceux des premiers temps. Ils s'acharment à faire des choses qui ont déjà été essayées, testées et trouvées pour plaire au public, sans trop tenter de choses nouvelles et risquées. Les films en général – et la télévision plus tard – suivent le même chemin. Seulement, avec le cinéma et la télévision, on voit un retour à l'innovation et à l'expérimentation lorsque le public est fatigué de voir la même chose encore et encore. Ce n'est pas arrivé avec le serial car il a été remplacé par la TV à la fin des années 1940 et au début des 1950, avant qu'un revirement ait pu être effectué. La télévision était le nouveau rendez-vous hebdomadaire pour le public comme le fut le serial ; et, malheureusement, le cliffhanger ne retrouverait jamais ses jours de gloire¹⁵⁵.

Des années après leur première projection, des serials ont obtenu une seconde vie avec les *Saturday Matinees* destinés aux enfants. Ainsi, ils sont parfois connus sous le nom de *Saturday Matinees Serials*, bien qu'ils aient été d'abord présentés comme des films traditionnels. Plus tard, dans les premières années de la télévision américaine, les serials cinématographiques étaient encore diffusés quotidiennement. On note cependant certaines tentatives dans la seconde moitié du XXe siècle pour ressusciter le serial cinématographique à travers les initiatives de fans (*The Return of the Copperhead* dans les années 1970, *King of the Park Rangers* en 2001) ou des studios professionnels.

Ces derniers utilisaient bien souvent la parodie à travers les cartoons des années 1960 fondés sur le modèle du *Mickey Mouse Club* (1955-1958) où chaque chapitre durait entre six et dix minutes. Les plus connus étaient *Corky and White Shadow*, *The Adventures of Spin and Marty* et *The Hardy Boys : The Mystery of the Applegate Treasure*. Plus tard, dans *Walt Disney Presents* (1958-1961), les épisodes diffusés dans un format adapté à la télévision se terminaient toujours sur des moments de tensions narratives identiques à ceux que l'on pouvait voir au cinéma. Au Royaume-Uni, dans les années 1950 et 1960, sont produits des serials en six épisodes tels que *Dusty Bates* et *Master of Venus*. Ils seront diffusés dans les cinémas mais passeront tout de même inaperçus. Le 27 Février 1979, NBC diffuse le premier épisode d'une série hebdomadaire baptisée *Cliffhangers !*, divisée en trois parties, chacune racontant une fable différente : une histoire d'horreur (*The Curse of Dracula*), un western de science-fiction (*The Secret Empire*) et un film à enquête (*Stop Susan Williams!*, un remake de *The Perils of Pauline*). Malheureusement, même si l'ensemble du programme avait été produit, la série fut annulée et déprogrammée le 1er Mai 1979 alors que seul *The Curse of Dracula* avait pu être conclu.

2. La production du serial cinématographique et sa réception

Bien que la majorité des serials furent réalisés à moindre coût, certains mirent en jeu des dépenses plus importantes. *Flash Gordon* et ses suites, par exemple, furent une production majeure

155 William C. Cline, *op. cit.*, 1994, p. 119 (je traduis).

à cette époque¹⁵⁶. Comme nous l'avons évoqué, les serials connurent une popularité dès leurs débuts avec *What Happened to Mary*, on note pourtant quelques œuvres plus anciennes telles que *Arsene Lupin Contra Sherlock Holmes* en 1910, fondé sur le roman écrit par Maurice LeBlanc. Les serials étaient des histoires où l'action était le maître-mot et dans lesquels les héros affrontaient des ennemis diaboliques afin de secourir des demoiselles en détresse. Ces derniers s'efforçaient toujours de tendre des pièges mortels au protagoniste, ou plaçaient l'héroïne dans des situations périlleuses face auxquelles le héros ne pouvait que bravement s'opposer, lui évitant un destin funeste au dernier moment. Ils affrontaient alors ces situations les unes après les autres, se battant sans cesse contre un nombre incalculable de sous-fifres, avant de finalement triompher du vilain. Les héros des serials muets étaient fréquemment des agents des forces de l'ordre, des détectives ou de riches héritiers. William C. Cline le définit d'ailleurs ainsi :

Le Héros (auquel le public devait pouvoir s'identifier) était immédiatement reconnaissable comme un parangon de Vérité et de Justice. Il n'y avait aucune question à se poser sur son caractère. Sachant dès le départ qu'ils avaient un long chemin à parcourir ensemble, le public attendait du héros qu'il soit fiable et digne de confiance. Ils devaient être capables de croire qu'il était assez intelligent et audacieux pour supporter les difficultés qui allaient fatalement lui être soumises. Sa bravoure et son courage devaient être - dès la scène d'ouverture - évidents. Autrement, en raison des retournements de situations qui allaient naturellement se présenter dans les douze ou quinze chapitres, il n'y aurait pas eu besoin de s'en préoccuper. Et son honnêteté était une évidence. Aucun fan ne porterait d'attention au combat contre les forces du mal s'il devait se soucier en plus du caractère du personnage¹⁵⁷.

Avec l'arrivée du parlant, on puise dans les œuvres des autres médiums. On donne alors une forme à des personnages dont on ne connaissait que la voix à la radio.

La grande partie des clichés qu'on impute aux films d'action et d'aventure trouvent leur origine dans le serial. Le but premier des producteurs était d'attirer le public mais surtout de lui donner envie de revenir la semaine suivante. Ainsi, les auteurs développent davantage le *cliffhanger*, élément narratif existant depuis l'apparition de la sérialité. À l'origine, le terme représente ces pics de tension narrative pendant lesquels les personnages principaux sont suspendus dans le vide, s'accrochant du bout des doigts à une falaise¹⁵⁸ tandis que leur ennemi se réjouit déjà de les voir effectuer une chute mortelle. Cette méthode, finalement bien connue des productions en série, entretenait la tension narrative (majoritairement le suspense et la curiosité tel qu'il sera utilisé dans la série télévisée et dont nous parlerons dans notre deuxième partie) en présentant à chaque fin

156 *Flash Gordon* (1936), *Flash Gordon's Trip to Mars* (1939), *Flash Gordon Conquers the Universe* (1940).

157 William C. Cline, *In The Nick of Time, Motion Picture Sound Serial*, Jefferson, MacFarland Classics, 1984, p. 5 (je traduis).

158 Cliff : falaise.

d'épisode un carton indiquant « La suite au prochain épisode ! » :

L'ingrédient le plus original, qui identifiait tout de suite le serial en tant que forme de narration indépendante, était la fin ouverte de chaque chapitre – le Péril. Telle une manière de provoquer le retour du spectateur la semaine suivante, on se rendit compte très tôt lors de la période muette que rien ne fonctionnait mieux que de placer le personnage principal dans une situation faussement périlleuse – pétrifié face à la mort ou vacillant sur un pont en train de s'écrouler – à la fin de chaque épisode. À l'époque de Pauline, on l'appelait le « péril » et ce nom – comme la désignation de « cliff-hanger » - continue de décrire une technique de suspense unique et provocante. Dans le but d'accomplir son but, le péril d'un serial se doit d'être diaboliquement conçu, commis insidieusement, fatal et apparemment inéluctable.¹⁵⁹

Le cliffhanger dans le serial influencera bon nombre de médiums, de la radio à la télévision en passant par la publicité, en développant des histoires laissant quelque chose pour plus tard, attisant ainsi la curiosité naturelle de l'être humain pour l'avenir. Le serial inclut un nombre important d'autres clichés à travers le cliffhanger comme celui du héros prisonnier d'un bâtiment en flammes, en train d'être piétiné par des chevaux en furie, sombrant dans l'inconscience suite à un accident de voiture ou simplement voyant que le chemin vers des bâtons de dynamite prêts à exploser est entravé par un obstacle quelconque.

Le serial sonore classique, tout particulièrement chez Republic, débutait par un épisode de 30 minutes présentant un personnage diabolique masqué ou caché menaçant une partie des États-Unis. Traditionnellement, cet épisode s'ouvrait sur un générique détaillant les acteurs à l'aide de photos et du nom de leur personnage. Ensuite, venait un montage d'images tirées d'anciens serials afin de montrer que le vilain était un personnage dangereux avec des motivations. Dans le premier épisode, différents suspects pouvant être ce personnage nous étaient présentés. Par ailleurs, seule sa voix était audible lorsqu'il donnait des ordres à ses sous-fifres dans tous les épisodes :

Le serial dès ses débuts n'aurait pas fonctionné sans la présence d'un Vilain menaçant. Sa présence dans l'oeuvre était simplement un prétexte à ce qu'il y ait une histoire. Il était la « menace » - pour le héros, l'héroïne, la sécurité nationale et la société dans son ensemble. Très souvent – excepté en temps de guerre quand il était un espion ennemi – le vilain était un fou dangereux sans pitié, focalisé sur son plan pour conquérir le monde, faire fortune ou se venger. Ses méthodes étaient toujours vicieuses et cruelles. Aucune tentative d'explication n'était faite pour justifier ce qu'il faisait. Il était le mal à l'état pur, à tel point qu'on en désirait de tout cœur la destruction complète. Comme il ne ressentait pas de pitié, on ne s'attendait pas à ce qu'il en reçoive. Pour donner du crédit à ses menaces, le vilain était désigné comme un homme intelligent. La force brute faisait également partie de son attirail, mais le vrai danger résidait dans sa capacité à mettre au jour des complots qui mettraient indéniablement le héros et son équipe dans les situations les plus dangereuses avant qu'ils ne se rendent compte qu'il était trop tard¹⁶⁰.

159 William C. Cline, *op. cit.*, 1984, p. 6 (je traduis).

160 William C. Cline, *op. cit.*, 1984, p. 5 (je traduis).

Ordinairement, ce premier épisode était suivi d'une dizaine d'autres plus courts de dix minutes, diffusés de manière hebdomadaire dans lesquels le méchant principal et d'autres moins importants commettaient différents crimes, affrontaient le héros, le poursuivaient frénétiquement et piégeaient quelqu'un pour clore l'épisode sur un cliffhanger. La plupart des chapitres laissaient filtrer des indices permettant au spectateur d'éliminer des suspects et d'émettre des hypothèses quant à l'identité de l'antagoniste majeur. Bien souvent, les serials étaient bâtis selon la même structure :

[Dans le premier épisode], alors qu'il suit son intuition, un premier contact a lieu avec les sous-fifres et le héros se retrouve dans une situation périlleuse. Il semble que tout soit perdu avant même que ça ait commencé lorsque une mort inévitable l'attend à la fin de l'épisode.

Du deuxième chapitre au septième ou huitième, le plan du vilain est magnifié et davantage révélé comme il commence à donner des ordres pour sécuriser les matériaux et outils pour l'achever, et pour dérouter [...] le héros dans ses recherches persistantes.

Alors que l'action continue du septième ou huitième chapitre jusqu'au dixième ou douzième (dans une histoire à quinze épisodes), il semble que le plan sera un succès en dépit de tout ce que pourra tenter le héros. Bien qu'il ait suivi toutes les pistes et vaincu les acolytes du vilain à chaque fois, il aura d'une manière ou d'une autre continué d'avoir assez d'espoir et d'énergie pour lutter contre ses machinations.

Mais dans le dixième et onzième (ou onzième à treizième), le vent commence à tourner. La persistance sans faille du héros finit par payer [...]. Il devient alors évident que le plan du vilain échouera s'il ne se débarrasse pas lui-même de son adversaire. En conséquence, il décide de tourner son attention directement sur l'élimination du héros puis, dans un effort désespéré, de mettre à exécution ses grands desseins¹⁶¹.

À l'inverse d'autres formes sérielles plus anciennes, les scénarios des serials n'étaient pas écrits au fur et à mesure de leur production. Le script entier était réalisé pour ensuite être divisé en parties plus ou moins égales. Il est également nécessaire de préciser que ses créateurs misaient énormément sur les premiers épisodes :

Les producteurs s'assuraient toujours que les trois premiers chapitres étaient les meilleurs de l'ensemble, la raison étant que seuls ceux-ci étaient « examinés » par les distributeurs qui décidaient s'il fallait produire ce nouveau serial. S'ils aimaient ces trois premiers épisodes, ils présumaient alors que les neuf suivants seraient du même acabit¹⁶².

Dans un souci d'économie de moyens, les scènes étaient souvent filmées dans les mêmes lieux qu'on désignait alors différemment pour donner l'illusion qu'on se trouvait dans un tout autre endroit. Chaque serial développait également une histoire d'amour, mais en raison du public jeune auquel ces œuvres étaient majoritairement adressées, aucune proximité physique n'était montrée. En 1938 Republic a l'idée de l' « economy episode » (ou « recap chapter ») dans lequel les personnages

161 William C. Cline, *op. cit.*, 1984, pp. 7-8 (je traduis).

162 William C. Cline, *op. cit.*, 1994, p. 19 (je traduis).

résumé ou se souviennent des aventures précédentes dans le but de faire un point sur ce qui s'est passé, mais surtout permettant aux producteurs d'étirer artificiellement la masse narrative de l'oeuvre. L'utilisation de ce type d'artifice oblige l'épisode précédent à se terminer sur un cliffhanger léger comme le tic-tac d'une bombe à retardement, plutôt que sur une situation dans laquelle le héros se trouve dans un grand péril (s'il est inconscient dans un véhicule fonçant à toute allure vers un ravin par exemple).

En effet, il aurait été totalement invraisemblable que du temps puisse être pris dans pareille situation pour se remémorer les aventures passées. Pourtant, chaque épisode débute déjà par un retour en arrière révélant comment le personnage est parvenu à s'en sortir. Bien souvent, cette scène est augmentée d'un élément volontairement omis dans la clôture précédente contredisant ce qui avait été originellement présenté¹⁶³. Le public acceptait très souvent cet artifice et les réalisateurs comptaient sur l'oubli de certains détails du chapitre précédent pour faire accepter les éléments alternatifs ajoutés. Dans les débuts des serials, les réalisateurs misaient à tel point dessus que, parfois, aucune explication n'était fournie au public et le héros réapparaissait, sorti d'affaire comme par enchantement. Enfin, le dernier épisode était parfois un peu plus long que les autres puisqu'il devait révéler l'identité du vilain qu'on n'avait finalement pas soupçonné, répondre à toutes les pistes développées, et se clore en apothéose. Les producteurs craignaient la fin d'un serial car, si l'on parvenait à retenir le spectateur pendant des semaines à l'aide des cliffhangers, rien ne laissait présager qu'il reviendrait pour en débiter un nouveau. Ainsi lors de la diffusion du chapitre final, on commençait déjà la production suivante à la manière d'un *teaser* intervenant après la projection de l'épisode¹⁶⁴.

Même si les *majors* possèdent leurs propres groupes d'acteurs et d'auteurs, d'unités de développement, de décors naturels et de banques de données sonores, les premiers studios indépendants, eux, ne possèdent rien de tout ça et se voient obligés de louer les décors des producteurs de westerns. De même, les studios réalisent des économies en réutilisant la matière-même d'anciens serials par la duplication des séquences de cliffhangers, de cascades et d'effets spéciaux. Les scènes d'explosions de bâtiments, les mines inondées, les véhicules s'écrasant en bas d'une falaise sont fréquemment réemployés. Pour que cela fonctionne, les mêmes accessoires, costumes (pour les vilains tout comme les robots), décors ou véhicules sont nécessaires serial après serial. On réutilise d'ailleurs les décors des films des grandes firmes comme la tour du laboratoire du *Frankenstein* de James Whale dans *Flash Gordon* ou la porte géante de *King Kong* dans *The Return of Chandu* (1934). On fait même porter aux cascadeurs, lors des scènes de combats, des

163 Ainsi par exemple, si l'épisode se terminait par l'explosion d'un bâtiment dans lequel se trouvait le héros inconscient, la reprise révélait qu'il était parvenu à se réveiller à temps et à s'échapper.

164 William C. Cline, *op. cit.*, 1984.

chapeaux pour que le changement entre les acteurs et ces derniers passe inaperçu. Mais le recyclage va bien plus loin puisque même la musique provient d'autres œuvres : le générique de *Buck Rogers* reprenait celle composée pour *La Fiancée de Frankenstein* par Franz Waxman, et dans le but de souligner des séquences d'action, on n'hésitait pas non plus à réutiliser fréquemment la bande originale de *Flash Gordon*.

Comme tout média, le serial a vocation à délivrer un message sur son époque. Très porté sur une morale patriotique et le respect des lois, le serial prend, dès la Seconde Guerre Mondiale, des allures de films de propagande. Les prédations des bandits ne sont plus orientées vers la seule obtention d'une énorme somme d'argent. Ils prennent alors le visage de nazis ou de japonais commettant leurs méfaits dans tous les recoins du monde car « [le démon du crime] a un visage et un nom : Adolf Hitler. La secte démoniaque à combattre n'est plus l'imaginaire Si-Fan de *Fu-Manchu*, mais le nazisme. Jamais un méchant n'était allé aussi loin dans l'ignominie. Hollywood se mobilise et le serial part en guerre¹⁶⁵ ». Très imprégnés de racisme, les serials se déroulant dans les jungles prenaient fréquemment pour cible les chinois qui n'avaient dès lors pas besoin de masque pour dissimuler leur identité (*The Yellow Menace* en 1916 et *Drums of Fu Manchu* en 1940). Plus tard, dans les années de la Guerre Froide, les antagonistes sont évidemment campés par des communistes, bien qu'ils restent plus difficilement identifiables. Ainsi, dans *King of the Carnival* (1955), les vilains, uniquement désignés comme étrangers, se dissimulent derrière le prétexte d'un cirque afin de mettre sur pied leur plan machiavélique consistant à détruire l'économie américaine en émettant de la fausse monnaie.

Malgré tout, le serial reste sujet à la censure car, comme ce fut le cas de la littérature par tranches, on voit d'un mauvais œil l'effet qu'il produit sur un public majoritairement populaire. Les comités de censure leur reprochaient tout particulièrement leur propension à glorifier une cruauté croissante épisode après épisode, même si dans le final le héros triomphait toujours.

On remarque de singulières différences dans le traitement réservé au serial au sein des studios. Celles-ci, qu'il convient de commenter, mettent au jour les faiblesses du médium au sein de la production sérielle, et sans doute, ce qui fatalement l'amènera à disparaître. En effet, le studio Universal, produisant quatre serials par an dès les années 1910, y trouve un succès certain et y consacre donc une large part de son budget. En 1929, le studio produit son premier serial parlant, *The Indians Are Coming !*, dont certaines scènes seront réutilisées de nombreuses fois dans les œuvres suivantes. Ce serial est présenté par le studio comme le tout premier de l'ère sonore et sera même projeté à Broadway. En 1936, Universal réussit un coup marketing en achetant les droits du

165 Marc Georges, sous la direction de Jean-Pierre Piton, « Le serial ou le fantastique hebdomadaire » in *Le cinéma fantastique*, Condé-sur-Noireau, Édition Corlet, 1995, p. 126.

comics *Flash Gordon*. Ce serial est d'emblée un gros succès et est même diffusé dans les cinémas principaux alors que ceux-ci ne présentaient jamais d'œuvres sérielles. Le studio transforme l'essai en adaptant les aventures d'autres personnages populaires comme *The Green Hornet*, *Ace Drummond*, *Smilin' Jack* ou *Buck Rogers*. De plus, il utilise, pour promouvoir ses serials, les acteurs populaires de ses propres films de divertissement tels que Lon Chaney Jr. ou encore Béla Lugosi. Cette manière de faire, très fréquente à l'époque, est également ce qui a hissé bon nombre de ces comédiens au rang d'acteurs reconnus :

Je pense que chacun d'entre eux admettrait qu'il était fier d'en faire partie à l'époque, et qu'il a tiré un bénéfice de cette expérience. D'un autre côté, il y a beaucoup d'acteurs respectés qui acceptèrent fièrement des rôles dans les serials – pas seulement parce qu'ils pouvaient avoir besoin de travail à ce moment-là, mais également car ils savaient qu'un bon acteur joue dans tout ce qui est disponible et respectable, dans le but de rester à l'affiche – et pratiquaient leur métier de leur mieux¹⁶⁶.

Dès les années 1940, les œuvres s'inscrivent davantage dans leur époque en développant des thèmes urbains de temps de guerre et Universal y insère des images d'actualités. Ainsi en 1942 est diffusé *Gang Busters*, dont les images sont très souvent récupérées par la suite. Cette technique, bien que très rentable économiquement, souffrait de faire baisser la qualité globale des œuvres. En 1946, Universal ferme son département de créations sérielles en même temps que celle de production de films de série B et fusionne avec International Pictures dans le but de se consacrer davantage à la production télévisuelle. Le dernier serial produit par le studio fut *The Mysterious Mr. M*.

En ce qui concerne Republic, le studio prit la succession de Mascot Pictures, spécialiste du serial, en 1936. Les auteurs et réalisateurs étaient donc déjà préparés aux contraintes de l'écriture par tranche. Plusieurs changements ont lieu lorsque Republic prend les rênes comme l'ajout de musique pour souligner l'action ou le recours récurrent aux cascades. Ainsi l'action et le suspense dans les serials sont amenés et maintenus par l'utilisation d'un rythme musical difficile à ignorer puisque quasi constant. Malgré le fait qu'il est un des studios les plus petits d'Hollywood, ses œuvres ont été reconnues comme les meilleures, tout particulièrement celles créées par John English et William Witney. En plus de scénarios très aboutis, le studio introduit des combats à mains nues chorégraphiés qui incluent souvent les cascadeurs doublant les vilains en train de se jeter des choses les uns les autres dans le but d'intensifier l'action. L'arrivée de l'acteur-doublure Yakima Canutt change la façon de produire les serials : afin d'éviter tout problème lors des tournages des scènes d'action, c'est lui qui impose des chorégraphies de combats avec répétitions en amont. Republic développe cette méthode, si bien qu'il devient la référence du genre. Le studio est

166 William C. Cline, *op. cit.*, 1994, p. 8 (je traduis).

également connu pour son utilisation récurrente des effets spéciaux telles les explosions à échelle réelle ou le trucage des vols de Captain Marvel et Rocketman. Republic parvient même à récupérer les droits de Dick Tracy, de Lone Ranger ou encore de Captain America. Dans ces serials, une attention particulière était apportée à une action se résumant finalement à un affrontement manichéen. Ici, les vilains prenaient beaucoup plus d'ampleur et rêvaient de conquérir ou de détruire le monde. Traditionnellement, les personnages du héros et de sa Némésis sont masqués et portent un surnom plus ou moins en rapport avec ce déguisement, leur permettant alors de se dissimuler à la fois aux yeux des personnages pour l'un, et des spectateurs pour l'autre.

Les scénarios de Republic étaient écrits par une équipe de sept auteurs lorsqu'ils n'étaient pas l'oeuvre d'un seul homme, Ronald Davidson. Dans les années 1950, Republic avait ainsi accumulé une impressionnante base de données de scènes d'action qui étaient réutilisées sans scrupule dans les serials suivants. Republic produit son dernier serial en 1955 avec *King of the Carnival*, une adaptation de *Daredevils of the Red Circle* (1939) n'hésitant pas à réutiliser quelques unes de ses scènes.

Le studio Columbia, quant à lui, eut souvent recours à des producteurs indépendants pour la conception de ses serials. La plupart d'entre eux sont fondés sur des personnages pré-existants dans les journaux (Terry et les pirates, Mandrake le magicien, The Phantom), les comics (Batman et Superman), la radio (Jack Armstrong et Hop Horrigan) ou encore le pulp (l'Araignée et The Shadow). Les premières œuvres créées par Columbia étaient très populaires auprès du public. L'ancien producteur de serials muets James W. Horne a co-dirigé *The Spider's Web* en 1938, et son travail lui a assuré une place permanente dans le studio. Il fut un spécialiste de la comédie dans les années 1930, travaillant même avec Laurel et Hardy, et la plupart de ses créations étaient jouées de manière ironique. Les actions des vilains y étaient toujours exagérées à outrance et les héros remportaient tous les combats même seuls contre une demi-douzaine d'adversaires. Après la mort de Horne en 1942, les œuvres devinrent un peu plus sérieuses, mais toujours dirigées vers un public jeune (*Batman* en 1943 et *Superman* en 1948 en sont les exemples les plus frappants). Spencer Gordon Benner, un autre survivant du serial muet, dirigea la majeure partie des serials suivants. Il se dirigea davantage vers le western, mais Columbia, effectuant des coupes dans le montage final, leur fit perdre en qualité. Dans les années 1950, les serials de Columbia étaient des productions à petit budget, constituées en grande partie de scènes d'actions et de cliffhangers provenant d'anciennes productions et réemployant les mêmes acteurs afin que l'ensemble tienne la route. Finalement, le dernier serial produit par Columbia sera *Blazing the Overland Trail* en 1956, sorte de patchwork éculé de trois anciens westerns¹⁶⁷. Nous constaterons dans la suite de notre étude qu'un certain

167William C. Cline, *op. cit.*, 1994.

nombre de modification en ce qui concerne la production, la réception et les contenus sont intervenus lors du passage à la série télévisée.

3. Les tentatives fantastiques du serial

Compte tenu de leur coût relativement bas en matière de réalisation, la plupart des serials cinématographiques étaient des westerns (*Adventures of Red Ryder* en 1940). En nombre important, le médium offre un héritage considérable à cette industrie et dévoile par là-même le lien étroit qui existe entre western et le serial cinématographique¹⁶⁸. Parallèlement, ils ont également flirté avec d'autres genres comme le film d'espionnage (*Spy Smasher* en 1942), de super-héros adaptés des comics (*The Adventures of Captain Marvel* en 1941), de science-fiction (*Flash Gordon*) ou d'aventure traditionnelle (*Daredevils of the Red Circle* en 1939). On distingue d'autres sujets un peu moins définis tels que le film d'aventure se déroulant dans la jungle (*Darkest Africa* en 1936), dans lequel le vilain est un savant fou (*Mysterious Doctor Satan* en 1940) ou mettant en scène des militaires (*Don Winslow in the Navy* en 1941).

En revanche, il est très rare de rencontrer des thèmes surnaturels tels que développés en littérature ou au cinéma stricto sensu. Pourtant comme l'affirme Marc Georges :

Du fait même de sa conception (le découpage d'une histoire en dix ou quinze épisodes avec une fin à suspense), le serial est sans doute la forme cinématographique la plus proche du roman-feuilleton littéraire. Ne lisait-on pas sur les premières affiches du genre : « Grand roman-feuilleton cinématographique ». Il n'est donc pas étonnant que le serial ait emprunté les mêmes chemins déjà tracés par la littérature, parmi lesquels ceux du gothique et du fantastique¹⁶⁹.

Cherchant tout de même à s'éloigner du réel, c'est par le biais de la science-fiction que l'imaginaire des auteurs s'exprime majoritairement. Malgré tout on voit nettement dans des œuvres telles que *Flash Gordon* une faible part offerte au surnaturel. Le héros côtoie ainsi parfois des êtres hybrides entre l'homme et l'animal et d'autres sont même parfois dotés de pouvoirs magiques. Pourtant, ce sont toujours les thèmes chers à la science-fiction qui sont privilégiés. Le thème ambigu du voyage dans le temps est développé dans les aventures de Buck Rogers dans le serial éponyme. Héros lui-même emprunté de la littérature¹⁷⁰ et de la bande dessinée, Buck Rogers et son acolyte Buddy Wade se voient obligés d'utiliser une substance expérimentale, le gaz Nirvano, afin

168 Dans les trois décennies qui ont suivi l'apparition du cinéma sonore, on compte plus d'une cinquantaine de serials de type western. Certains en sont même devenus des classiques selon William C. Cline : *The Miracle Rider* (1935), *The Phantom Empire* (1935) ou encore *The Lone Ranger* (1938). À la télévision, s'il existe tout de même quelques exemples (*Les Mystères de l'Ouest*, *Deadwood*), le western ne s'y est pas épanoui avec autant d'importance.

169 Marc Georges, *op. cit.*, 1995, p. 124.

170 Philip Nowlan, *Armageddon 2419 A.D.*

de survivre à une tempête qui frappe leur ballon dirigeable. Ils sont alors piégés, congelés, et ne sont retrouvés que cinq cents ans plus tard. D'autres serials de science-fiction développent le thème de la cité engloutie (*Undersea Kingdom* en 1936) ou, plus fréquemment, celui de l'attaque de robots (*The Phantom Empire* en 1935, *The Vanishing Shadow* en 1934) ou d'extra-terrestres (*Flying Disc Man From Mars* en 1951).

On retrouve donc peu de vampires ou de morts revenus de leur tombe dans le serial à l'inverse des multiples exemples que nous convoquerons par la suite lorsqu'il sera question d'analyser le fantastique télévisuel, mais un assez grand nombre de personnages hybrides, la plupart du temps simplement dissimulé derrière un déguisement, à mi-chemin entre l'homme et l'animal. *The Exploits of Elaine* présente ainsi le prototype du vilain tel qu'il sera développé par la suite en donnant à voir cet homme bossu caché derrière un mouchoir rouge. Dès lors, l'antagoniste (lorsqu'il est de type européen) sera toujours masqué de telle sorte qu'on ne puisse en deviner l'identité : « On découvre successivement une tête de lion dans *The Lion Man* (1919) puis une tête de loup dans *Queen of the Northwoods* (1929). Dans *Mark of the Frog* (1928) d'après Edgar Wallace, il s'agit d'une sorte de masque à gaz évoquant le regard de la grenouille¹⁷¹ ». Même si ces personnages sont loin de s'inscrire dans le genre fantastique, ils flirtent tout de même avec son évocation en développant l'imagerie et le recours au masque :

La peur de l'inconnu a toujours été la plus grande. Ne pas savoir à quoi nous avons affaire – à tel point que nous n'avons aucune idée de la manière de nous y préparer – provoque l'effroi le plus intense. Depuis le premier jour d'un enfant à l'école – avec toutes ces images et sons étrangers – jusqu'à la rencontre finale avec la mort – et ses questions sans réponse [...] - nos appréhensions les plus effrayantes se trouvent au sujet d'éléments qu'on ne connaît pas, qu'on ne peut identifier, ou comprendre. Quelque chose qui peut se révéler minuscule peut paraître plus grand et menaçant tant qu'on n'en sait rien.

L'utilisation de la peur que nous avons tous – l'idée d'un mystérieux vilain inconnu, masqué et dissimulé des regards – a élevé la lutte classique entre le bien et le mal à d'épiques proportions¹⁷².

Plus tard, les masques évoluent pour devenir de plus en plus effrayants pour le spectateur mais aussi pour les héros et rappellent les tours utilisés dans certains pulps :

Les simples cagoules vont s'orner de signes personnalisés : scorpion pour le personnage du même nom dans *The Adventures of Captain Marvel* (1941), cagoule dorée pour « The Gargoyle » dans *The Spider Returns* (1941), masque reprenant les traits d'un autre personnage avec « The Ghost » dans *Dick Tracy versus the Crime, Inc.* (1941), tête de mort dans *The Crimson Ghost* (1946) et *Deadwood Dick* (1940)¹⁷³.

171 Marc Georges, *op. cit.*, p. 125.

172 William C. Cline, *op. cit.*, 1994, p. 129 (je traduis).

173 Marc Georges, *op. cit.*, p. 125.

On remarque d'ailleurs ici le lien étroit qui existe entre le masque et le nom du tyran très souvent emprunté, lui aussi, à l'imagerie fantastique. Outre « le Fantôme » et « la Gargouille », certains portent les noms évocateurs de « The Wizard » (*Batman and Robin* en 1949), « The Iron Claw » dans le serial éponyme de 1941 ou encore le capitaine Mephisto, du nom d'un des sept princes de l'enfer, dans *Manhunt of the Mystery Island* en 1945. Les méchants passent ainsi parfois pour honnêtes, tels des citoyens de hauts rangs, donnant alors à voir une image déformée du monde, créant pour le spectateur une répulsion fondée sur la superstition ou simplement la peur de l'inconnu. Dans les années 1940, on voit se développer des vilains particuliers qu'il est possible de catégoriser : « Certains étaient très pittoresques ou bizarres, ou « dissimulaient » une difformité physique de quelque nature, d'autres encore fondaient leur nom et leur visage directement sur la morbidité ou la mort¹⁷⁴ ». On le voit, nous sommes loin du fantastique tel qu'il a été ou sera développé dans les autres formes sérielles, à peine une maigre évocation d'une réalité fantasmée : « au détour de ses images et des situations qu'il met en scène, [le serial] a créé une sorte de surréalisme au quotidien où un cow-boy masqué attrapant une voiture au lasso ou un homme en cagoule sortant d'une horloge ne surprennent personne¹⁷⁵ ».

Il ne faut tout de même pas conclure hâtivement qu'il n'existe pas de serial fantastique. Même si la plupart ont aujourd'hui disparu, il est possible de trouver quelques traces de l'existence d'oeuvres ayant, de près ou de loin, réellement convoqué ses thèmes. Certains genres sont parfois même contaminés par des éléments surnaturels. Dans *Lightning Bryce* de Paul Hurst en 1919, le western est quelque peu empreint de fantastique lorsque deux hommes, à force de recherche, finissent par trouver de l'or appartenant à une tribu indienne. Avant de pouvoir s'en emparer, ils veulent en avertir leurs enfants et échafaudent un plan leur permettant de retrouver le trésor si malheur devait leur arriver. Ils attachent de la ficelle à une dague afin d'y inscrire le plan permettant de remonter jusqu'à l'or. La même nuit, un indien approche leur campement et y répand une poudre magique provoquant des hallucinations. Le père de Shye « Lightning » Bryce poignarde alors son compagnon, l'ayant pris pour un loup. Peu de temps après, il est ramené mourant en ville et a juste le temps de donner les objets au shérif. Celui-ci informe alors Kate Arnold de la mort de son père et précise qu'il a été assassiné par son ami. Un autre personnage, Powder Solvay, apprend ce que révèlent les objets et décide de se les approprier en la faisant prisonnière. Fait étrange, une mystérieuse femme semble toujours surgir dans les moments les plus critiques pour sauver les deux héros. Finalement l'ensemble du serial forme une course-poursuite incessante entre les différents partis et les indiens tentant de protéger leur trésor.

174 William C. Cline, *op. cit.*, 1994, p. 131 (je traduis).

175 Marc Georges, *op. cit.*, p. 130.

Par ailleurs, d'autres œuvres ont simplement recours à ce que l'on pourrait qualifier de prétexte fantastique. Ainsi, le serial britannique *The Great London Mystery* de Charles Raymond en 1920 développe une histoire empreinte de surnaturel pendant douze chapitres mais s'évertue toujours à en donner une explication rationnelle.

Dans celui-ci, un homme d'origine britannique vole une pierre sacrée dans un temple. Il devient riche mais est du même coup maudit. Une prêtresse de ce temple oublié se rend alors en Angleterre et finira par reprendre possession du joyaux après maintes aventures. De prime abord, rien ne laisse présager que ce serial puisse faire partie de l'héritage fantastique. Or, la liste des personnages mentionne le grand illusionniste David Devant dans le rôle du « Master Magician ». Devant était un des trois plus grands illusionnistes de l'Angleterre victorienne et se disait lui-même capable de converser avec l'esprit des défunts. Pourtant dans le serial, le personnage n'a aucun pouvoir et rappelle Mandrake le magicien utilisant ses capacités dans le but d'arrêter les criminels. De même, le vilain de l'histoire, Ching Li Fu, prétend être un adepte de la magie orientale. Le spectateur se rendra compte qu'il n'en est rien dès les derniers chapitres lorsque Devant prouvera que tout n'était qu'illusion. Autre frôlement du fantastique, le personnage de Froggie présenté au générique comme étant une vampire. Le terme est en réalité à prendre au sens métaphorique où Rudyard Kipling l'entend : une femme fatale sans scrupule cherchant à dépouiller les hommes. La seule touche de surnaturel ne pouvant pas être niée se trouve dans le personnage de l'homme-singe, victime des expériences chirurgicales de Ching Li Fu, véritable fourre-tout finalement, à la fois magicien et savant fou.

Quelques serials se sont ainsi rapprochés du genre d'horreur en donnant à voir une relecture quasi plagiaire des classiques de cette littérature. *The Crimson Stain Mystery* de Thomas Hayes Hunter en 1916 rappelle dangereusement, sans jamais en faire mention, *L'Étrange cas du Dr Jekyll et de M. Hyde* de Stevenson. Dans ce serial, le docteur Burton Montrose tente de développer une substance capable de transformer en génie n'importe quelle personne lambda. Bien entendu, son expérience est un échec et ses cobayes se changent en criminels pervers. Ceux-ci sont dirigés par un chef, Pierre La Rue, également connu sous le nom de « Crimson Stain », la tache pourpre, en raison d'une étrange lueur dans son regard. Ensemble, ils terrorisent New York et sont poursuivis par Layton Parish, un agent de police, et Harold Stanley, rédacteur au journal *The Examiner* et réclamant justice pour le meurtre de son père. Après seize chapitres de poursuites infernales, nous apprenons que Pierre La Rue n'était autre que le docteur Montrose, victime de sa propre expérience. Cette œuvre reste totalement oubliée de nos jours, probablement du fait de son manque de succès lors de sa diffusion. Un autre serial perdu, *The Lurking Peril* de George Morgan en 1919, flirte avec l'horreur en développant la figure du savant fou sur fond de pacte faustien. On y retrouve Donald

Britt, un homme ayant de gros problèmes financiers mais possédant également un cerveau particulièrement intéressant pour un certain docteur Bates. Celui-ci accepte de remédier à son problème d'argent si Donald consent à lui céder son cerveau après sa mort. Très rapidement, le docteur Bates, bien plus âgé que lui, se rend compte qu'il a peu de chance de lui survivre et donc de pouvoir conduire ses expériences à leur terme. Il décide donc, pendant quatorze épisodes, de provoquer la mort de Donald, multipliant pièges, agressions et cliffhangers. Même si nous ne sommes pas ici dans un fantastique pur, il est intéressant de voir que dans ces œuvres les vilains n'en veulent plus au monde entier et ont de plus intimes et noirs desseins. On renoue alors avec les tréfonds de l'âme, la terreur urbaine, le monstre à visage humain tel qu'on pouvait le voir dans une certaine littérature du siècle précédent.

4. La magie et le surnaturel : l'héritage de *The Mysteries of Myra*

À l'état de nos connaissances actuelles, seuls deux serials semblent s'être confrontés pleinement au surnaturel¹⁷⁶ : *The Mysteries of Myra* de Theodore et Leopold Wharton en 1916 et *The Return of Chandu* de Ray Taylor en 1934. Des suites d'un incendie, il ne reste rien du premier. Pourtant, récemment, l'artiste et éditeur Eric Stedman est parvenu à retrouver à force de travail des photogrammes de l'oeuvre ainsi que les textes novelisés publiés conjointement dans la presse lors de sa diffusion. Il a ainsi réussi à reconstruire ce serial qu'il considère lui-même comme « la novélisation longtemps perdue du parapsychologue Hereward Carrington et du pionnier du serial Charles Goddard [...] du plus horrible et captivant serial jamais créé – en fait, le seul à avoir vraiment exploité le surnaturel¹⁷⁷ ». Nous savons maintenant que ce serial muet présentait Myra Maynard, une jeune fille dont la famille a été maudite par le « Black Order », et qui subira les pires tourments dès son dix-huitième anniversaire. Le scénario n'a en lui-même rien d'original pour un observateur du XXIe siècle. Pourtant, si l'on n'oublie pas que ce serial est probablement le seul de la période muette à avoir frontalement eu recours au fantastique, il prend une toute autre dimension :

The Mysteries of Myra, la série filmée par le studio Wharton à Ithaca dans l'état de New York, fit sensation à sa sortie – et inclut des scènes anticipant celles qui apparaîtront plus tard dans *Frankenstein*, *Dracula* et *Le Cabinet du docteur Caligari* cinq à quinze ans avant que ces films ne soient conçus.

176 Il est en effet très difficile de trouver des traces d'autres serials fantastiques. Le Serial Squadron, un groupe de passionnés, s'est donné pour mission de restaurer les œuvres perdues. Outre *The Mysteries of Myra*, ils sont parvenus à réenregistrer un serial de 1920, *The Mystery Mind*, dans lequel une jeune télépathe est menacée de mort par le vilain éponyme, un être dont on n'entend que la voix. Très proche de *The Mysteries of Myra*, dont il s'inspire fortement, il ne sera pas développé ici.

177 Eric Stedman, <http://www.mysteriesofmyra.com/book/>, page consultée le 20 février 2013 (je traduis).

Les images et scènes de *Myra*, des membres de culte en robes noires aux hypnotiseurs, furent très souvent copiées grossièrement dans les productions sérielles suivantes comme *The Mystery of 13* (1919), *The Trail of the Octopus* de Ben Wilson (également de 1919, ce serial contient un facsimilé de l'Ordre noir de *Myra* et de ses monstres désincarnés), et plus particulièrement *The Mystery Mind* (1920), qui n'a pas seulement repris plusieurs des personnages et thèmes principaux de *Myra* mais aussi son titre tiré d'un des épisodes du serial. L'héritage de *Myra* continue ensuite, en serial, films et programmes de télévision de *The Return of Chandu* en 1934 à *The X-Files* et tous les jeux vidéo et comic books dans lesquels les sectes démoniaques, les planches Ouija, les écritures spirituelles, ou les corps astraux jouent un rôle.

Et cette description englobe beaucoup de films, de livres et d'œuvres.

Mais *The Mysteries of Myra* est venu en premier. Même si un très vieux serial des studios Thanhouser *Zudora* avait déjà inclus un personnage lisant dans une boule de cristal, plusieurs pièges mortels inhabituels et des éléments exotiques, et que *The Exploits of Elaine* avait lui aussi utilisé des « adorateurs du démon » et une idole humanoïde, *Myra* fut le premier film à réunir des éléments de spiritualisme et de parapsychologie moderne ensemble et à les représenter « sérieusement », ou du moins d'une manière pseudo-scientifique et contemporaine. La magie, la télépathie, « la photographie spirite », la sorcellerie, toutes ces choses inconnues et surnaturelles [...] prennent sens dans cet étonnant, formidable mais très étrange serial comme si rien d'autre n'avait été filmé de cette manière¹⁷⁸.

De plus, la particulière originalité (et sûrement ce qui en fait une œuvre tout à fait saisissante) de ce serial est d'avoir eu recours à deux figures importantes de l'occulte¹⁷⁹ : Hereward Carrington en tant que consultant en spiritualisme et Aleister Crowley pour ce qui avait trait à la magie. Le premier est l'auteur de *Your Psychic Powers and How To Develop Them*, et est spécialiste d'un paranormal auquel il croit fermement. C'est lui, notamment, qui a imaginé les costumes du serial et certains de ses décors (pentagrammes, etc.). Ses connaissances dans le trucage des photos dites « spirites » ont d'ailleurs été exploitées au sein de plusieurs épisodes. Aleister Crowley, quant à lui, est un écrivain et occultiste britannique qui a consacré sa vie à l'étude de l'ésotérisme :

On peut sans crainte affirmer que la plupart des idées narratives du serial, dont les machines scientifiques étudiant les faits surnaturels et la magie « réaliste », sont venues de Hereward Carrington, qui n'était pas écrivain mais a conseillé au scénariste Goddard de les développer. Les éléments relevant du démoniaque viennent probablement d'anciens livres de magie comme *Dogme et Rituel de la Haute Magie* (1861) d'Eliphas Lévi, qui contient une représentation du cercle magique de l'Ordre noir. [...] Des idées proviennent directement du merveilleux, comme la vieille sorcière des bois qui peut invoquer des fées selon sa volonté, et ont probablement été amenées par les Wharton ou Goddard lui-même¹⁸⁰.

Pendant les quinze épisodes qui furent effectivement diffusés, la pauvre *Myra* n'aura de cesse d'être agressée par un panthéon des différents mythes et figures du fantastique, parfois dans ce qui apparaît comme un énorme fourre-tout illogique et exagéré. Au regard des différents

178 Eric Stedman, *The Mysteries of Myra*, First Edition, 2010, pp. 7-8 (je traduis).

179 Plus de quatre-vingts ans plus tard, la série fantastique *Charmed* fera elle-même appel aux connaissances de démonologues afin d'établir son univers fictionnel. Plus encore, il semble qu'il faille voir ici l'origine du recours aux cercles magiques tels qu'on peut les voir dans *Buffy*, *Charmed* et bien d'autres.

180 Eric Stedman, *op. cit.*, p. 10 (je traduis).

épisodes, on se rend vite compte que même si l'ensemble suit un arc narratif constant tout au long du serial (le Maître veut tuer Myra et obtenir ses pouvoirs de clairvoyance), chaque chapitre est centré autour d'une nouvelle prédation orchestrée par le Maître de l'Ordre, le lien entre tous n'étant pas toujours évident :

Dans cette histoire, la chambre de Myra est constamment envahie par des assassins et toutes sortes de menaces malicieuses. Les vilains ne laissent jamais tranquille mais, comme c'est également le cas pour l'ambivalent Varney, aucun d'entre eux ne semble avoir l'audace de se confronter en personne à elle directement. L'entichement d'Arthur Varney pour Myra le rend d'ailleurs presque fou – il continue de lui proposer de l'épouser mais ne peut jamais le faire correctement car elle est régulièrement sous le joug d'un sortilège ou d'une hypnose [...]. Mais Varney n'est jamais capable de dépasser son aveuglement. Le pouvoir de pureté de Myra est simplement trop irrésistible. Manifestement, les membres maniaques de l'Ordre noir, s'ils veulent réellement se débarrasser de Myra et obtenir ce qu'ils désirent, auraient pu le faire de manière beaucoup plus simple, mais ce n'est pas sa vie qui les intéresse, c'est plutôt la magie de sa virginité, voilà les véritables raisons de cette relation d'amour-haine qu'ils entretiennent avec elle – et dont ils semblent avoir plus peur qu'elle-même n'a peur de leurs enchantements démoniaques !

Nous sommes pourtant des années avant que les comtes Orlok et Dracula n'osent envahir des chambres à coucher et perpétrer des enlèvements¹⁸¹.

Dans son ensemble, *The Mysteries of Myra* semble avoir peu, voire pas recours au cliffhanger, ce qui n'est finalement pas si étonnant pour un serial de la période muette.

Dès le premier épisode (#1 « The Dagger of Dreams »), le Maître du « Black Order », dans le but d'obtenir les pouvoirs de Myra, tente de la pousser au suicide dans une chambre secrète de sa demeure où son père avait l'habitude de réaliser ses rituels magiques. Elle sera aidée par le professeur Payson Alden, premier parapsychologue du cinéma, qui utilise, à la manière de l'Abraham Van Helsing de Bram Stoker, la science pour vaincre le surnaturel. Par la suite, Myra recevra un avertissement de la part de son père décédé à travers l'écriture automatique tandis que le maître lui envoie une plante aux spores empoisonnés. Elle évitera la mort grâce à ses dons de clairvoyance et à une vision du professeur (#2 « The Poisoned Flower »). Celui-ci tentera alors de l'hypnotiser à l'aide d'une roue surmontée de miroirs dans le but de libérer le corps astral de la jeune fille capable de révéler l'emplacement du sanctuaire du « Black Order » (#3 « The Mystic Mirrors »). Fort de cette découverte, Alden s'y infiltre et est sauvé in extremis par son acolyte, Haji, un mystique hindou (#4 « The Wheel of Spirit »). Ils tentent alors de faire intervenir la police mais le sanctuaire est rapidement déserté. Haji parvient à découvrir le nouveau lieu et cherche à prévenir Alden, mais il est tué avant d'y parvenir. Lorsque Payson retourne finalement au manoir des Maynard, il découvre que le corps de Myra est possédé par l'esprit du Maître (#5 « The Fumes of Fear »). Ce dernier en profite pour vider ses comptes bancaires, et Myra, elle-même dans le corps

181 Eric Stedman, *op. cit.*, p. 9 (je traduis).

du Maître sème la discorde au sein de l'Ordre. Alden comprend qu'il y a eu échange et parvient à se rendre dans le sanctuaire. Malheureusement, les membres de l'Ordre ouvrent un barrage pour les noyer tous (#6 « The Hypnotic Clue »). Finalement saine et sauve, Myra confie à Varney, son prétendant, qu'elle a l'intention de reconsidérer sa proposition de mariage. Le Maître en profite pour créer une réplique du jeune homme dans le but de l'assassiner mais est à nouveau mis en échec par le professeur Alden (#7 « The Mystery Mind »).

Par la suite, le Maître ordonne à un de ses agents d'empoisonner la jeune fille et de la tuer si Alden trouve l'antidote. Il se présente comme le nouveau jardinier et installe un dispositif mécanique pointant un pistolet vers la fenêtre de la chambre de Myra. Finalement contrecarré, Alden tente de lire ses pensées en utilisant la photographie spirite (#8 « The Nether World »). Contre toute attente, Myra rend à Varney sa bague de fiançailles, mais celui-ci lui avoue qu'il pense avoir perdu une partie de son âme et que celle-ci lui sera rendu si elle finit par l'aimer. Dans le même temps, le Maître lance un sort censé ralentir et éventuellement faire cesser de battre le cœur de la jeune fille (#9 « The Invisible Destroyer »). À nouveau défait, il ne s'avoue toujours pas vaincu et tente d'enlever Myra en la faisant léviter hors de sa chambre (#10 « Levitation »). Il invoque plus tard un ifrit, un démon de flammes, et lui offre la vie de Myra en échange de la résurrection d'Haji. Le démon s'exécute et le mystique revient à la vie sous la forme d'un zombie. Alden et un médium parviennent alors à entrer en contact avec l'esprit du défunt et comprennent le subterfuge (#11 « The Fire Elemental »). Le plan suivant du Maître consiste à offrir à deux vieillards un élixir de jeunesse s'ils acceptent de tuer Alden et Myra (#12 « The Elixir of Youth »). Pourchassée à cheval, Myra rencontrera une sorcière capable d'invoquer des fées. Celle-ci utilisera un sort de transformation pour lui venir en aide (#13 « Witchcraft »)¹⁸². Plus tard, elle se retrouve piégée dans une pièce où une femme tente à nouveau de l'empoisonner (#14 « Suspended Animation »)¹⁸³.

Enfin, Alden tente une séance de spiritisme dans le but de contacter l'esprit du père de Myra. Ce dernier révèle soudainement que Varney est un membre de l'Ordre. Le Maître fait soudainement appel aux pensées diaboliques des treize membres pour créer un monstre spirituel dont l'attitude évoque la future créature du *Frankenstein* de James Whale. Il lui ordonne de se rendre au laboratoire d'Alden, de le tuer et de ramener Myra. Le professeur parvient à hypnotiser le monstre avec la roue à miroirs et le somme de tuer son créateur. S'exécutant, il surprend une conversation entre Varney et le Maître au sujet de la manière dont ils se débarrasseront de lui une fois sa tâche

182 Cet épisode introduit une nouveauté dans le serial puisqu'il fait référence à des éléments relevant du merveilleux et plus seulement du spiritisme.

183 Cet épisode est le seul à ne pas contenir d'éléments fantastiques, probablement du fait qu'à l'origine il devait s'agir de l'épisode « Asylum », qui fut finalement interdit et que peu de temps a donc été alloué à l'écriture d'un nouveau scénario. La séquence d'ouverture dans laquelle Myra est kidnappée provient de l'épisode d'origine.

achevée. Il tue le premier et s'engage dans un combat à mort avec le Maître. Au terme du dernier épisode l'Ordre est vaincu et Myra semble enfin pouvoir reprendre une vie normale (#15 « The Thought Monster »).

Deux autres épisodes jamais diffusés ont été retrouvés après presque un siècle par Eric Stedman¹⁸⁴. Il semble en effet que le diffuseur William Randolph Hearst ait refusé que l'épisode « Voodoo », dans lequel le Maître paie un sorcier haïtien pour cacher des os maudits à l'intérieur du manoir de Myra, et « Asylum » où la jeune fille est internée à tort dans un asile de fous, ne soient projetés pour des raisons éthiques. En effet, pour le dernier, les frères Wharton désiraient à tout prix filmer dans un véritable asile et cela ne fut probablement pas accepté par Hearts. Ainsi, de nouveaux épisodes ont dû être écrits pour parvenir à achever le serial avec la mort du Maître.¹⁸⁵

The Return of Chandu est quant à lui un serial en douze chapitres d'une vingtaine de minutes tiré du feuilleton radiophonique *Chandu the Magician* diffusé sur les ondes en deux séries distinctes dès 1931. La première version du show présentait Gayne Whitman dans le rôle de l'américain Frank Chandler qui a appris les secrets de l'occultisme auprès d'un yogi en Inde. Surnommé Chandu le magicien, il est capable entre autres de se téléporter et de créer des illusions dans le but de combattre un mal qui menace l'humanité. Cette première série prendra fin en 1936¹⁸⁶. Douze ans plus tard, elle reprend vie, toujours sur les ondes, en tant que programme de quinze minutes diffusé tous les jours de la semaine. D'abord diffusée sur Mutual, elle passe ensuite sur ABC en 1949 pour s'arrêter définitivement en 1950, comptabilisant au total plus de six cents épisodes.

En 1932, la série fut déjà adaptée au cinéma sous le même nom avec Edmund Lowe dans le rôle du magicien et Béla Lugosi dans celui du vilain Roxor. Dans ce premier film, Roxor enlève le beau-frère de Chandu, Robert Regent, un scientifique ayant inventé un rayon capable de détruire la moitié de la planète. Chandu aura alors à utiliser tous ses pouvoirs pour sauver non seulement Robert mais également sa sœur et leur enfant. Parallèlement, la fiancée du magicien, la princesse égyptienne Nadji, est également kidnappée, laissant Chandu dans l'expectative de savoir qui il sauvera en premier. Évidemment, il parvient à tous les secourir et à vaincre Roxor.

C'est enfin la troisième version de l'histoire qui nous intéresse ici car en 1934, au plus grand bonheur de ses fans, la suite des aventures du magicien Chandu est réalisée sous forme de serial : « les fans qui ont aimé la retransmission radio de *Chandu the Magician* [...] seront heureux d'apprendre que le programme a été adapté en film parlant. La retransmission émise sur KFQD

184 Eric Stedman, *op. cit.*

185 Les remarques sur le contenu de *The Mysteries of Myra* sont une synthèse des travaux de restauration du texte d'origine par Eric Stedman, les bobines du serial ayant, à ce jour, complètement disparu.

186 John Dunning. *On the Air: The Encyclopedia of Old-Time Radio*. Oxford, Oxford University Press, 1998.

pourra être vue à l'Empress Theater lors de sa première diffusion¹⁸⁷ ».

Cette fois, c'est Béla Lugosi, qui tenait le rôle du vilain dans la version originale, qui interprète Chandu. Dans cette « suite », la princesse Nadji s'est réfugiée chez les Chandler aux États-Unis pour fuir son passé en Égypte. Lorsque la famille organise une fête en son honneur, elle pressent soudainement que la vie de ses amis est en danger. En effet, Chandu, qui revient seulement d'Égypte, est poursuivi à l'aéroport et parvient à s'en sortir en utilisant son anneau magique le rendant invisible. Au même moment, lors de la soirée, certains invités mal intentionnés conspirent pour empoisonner la princesse. Fort heureusement, Chandu se téléporte juste à temps pour lui ôter le verre de vin mortel des mains. Il lui explique alors ce qu'il se passe et pourquoi elle est en danger : un culte de sorciers adeptes de la magie noire, la Secte d'Ubasti, en veut à sa vie. En effet, le culte est parvenu à restaurer le corps de l'ancienne prêtresse, Ossana et une légende raconte que celle-ci reviendra un jour à la vie et gouvernera à nouveau le continent perdu de Lemuria. Évidemment, pour parvenir à la ressusciter, les Ubastis doivent faire un sacrifice humain, et ce dernier ne peut être que celui d'une princesse égyptienne de sang royal. Les douze épisodes de *The Return of Chandu* nous présentent alors les aventures du magicien et de sa famille (dont la seule présence semble être d'étirer la masse narrative en multipliant les moments où Chandu doit leur porter secours) face au surnaturel lorsqu'ils finiront par se rendre à Lemuria où le magicien devra décider s'il est prêt à renoncer à l'amour qu'il ressent pour Nadji dans le but de la sauver¹⁸⁸.

Comme nous l'avons précisé, le recours au surnaturel et à la magie est un fait rare dans le serial cinématographique. Il ne le sera pourtant pas des décennies plus tard dans ses avatars télévisuels. Le mélange de magie et de surnaturel présents au sein de ces deux serials est à la base d'oeuvres telles que *Buffy* ou même *True Blood*. Peut-être faut-il voir dans cet exemple l'influence qu'a eue Béla Lugosi sur un médium plus enclin à décliner des histoires de western ou d'invasions extra-terrestres. En effet comme l'affirme William C. Cline :

Le *Dracula* des studios Universal a établi Béla Lugosi comme le représentant principal de l'étrange et du surnaturel. Si bien qu'il est devenu l'incarnation du mal à travers une douzaine de productions et de serials pendant les décennies suivantes. Son jeu en a poussé plus d'un à frémir derrière un profond malaise qui était pour le spectateur aussi repoussant que fascinant. Les seuls serials qui parvinrent à se raccrocher au surnaturel au sens strict furent ceux où Lugosi apparaissait.

Jouant le magicien Chandu et son alter ego le docteur Frank Chandler dans *The Return of Chandu* de Principal Pictures en 1934, Lugosi se crée un nouveau personnage encore connu de nos jours. Dans cette production sérielle, il réalise des actes de sorcellerie dont on n'attend pas d'explication rationnelle. Aucune n'est en effet nécessaire puisque son jeu et son comportement les rendent crédibles. (Cette capacité dépasse celle de n'importe quel autre acteur, si bien que peu d'histoires convoquant la magie et le surnaturel furent tentées¹⁸⁹).

187"Looking Back", *Fairbanks Daily News-Miner*, 26 Février 1934 (je traduis).

188 Les raisons de ce choix cornélien ne sont jamais expliquées dans le serial.

189 William C. Cline, *op. cit.*, 1984, p. 48 (je traduis).

Ainsi, les producteurs de serials eurent été quelque peu réticents à produire des fictions fantastiques puisque que les budgets alloués aux effets-spéciaux ne leur permettaient pas de mettre sur pied un univers et un scénario crédibles. Or, l'une des particularités du genre est justement sa capacité à puiser sa force dans l'ombre, dans ce qui est caché et dissimulé du regard. D'ailleurs la science-fiction ne s'en prive pas, au risque de mettre en lumière le manque de moyens dans des œuvres telles que *Flash Gordon*. Même si les effets-spéciaux y sont grossiers¹⁹⁰, ils parviennent à apporter un autre niveau de lecture à l'oeuvre : « Alors que les effets-spéciaux ne sont absolument pas convaincants au sens réaliste du terme, ils fonctionnent particulièrement bien dans l'univers du comics indépendant du serial, conférant une atmosphère onirique au film¹⁹¹ ».

Une autre raison serait peut-être celle inhérente à l'horizon d'attente du spectateur¹⁹². En effet, le serial est connu pour être un type de cinéma de pur divertissement, et le recours au surnaturel, bien plus inquiétant et familier en ce sens que la peur qu'il engendre est commune à tous, risquerait de le faire définitivement tomber dans un tout autre type de fictions : l'horreur¹⁹³. Malgré tout, le fantastique connaît au même moment une période classique dans le cinéma hollywoodien avec notamment le *Dracula* de Tod Browning et le *Frankenstein* de James Whale qui font des émules et voient l'apparition de toute une flopée d'adaptation littéraire dans les années 1930 (*Docteur Jekyll et Mister Hyde*, *Mask of Fu Manchu*, *King Kong*, etc.). Le code Hays réglementant la censure opérée sur le cinéma est en vigueur à l'époque et le contenu de ces films s'en trouve altéré :

Cette période classique du fantastique est marquée par le Code Hays constitué par la liste des commandements que doivent respecter les réalisateurs, code officialisé le 31 mars 1930. Il faudra attendre les années cinquante pour qu'il tombe en désuétude. Mais il sera trop tard pour le cinéma fantastique hollywoodien qui sera déjà complètement mort. Selon ce code, par exemple en ce qui concerne les sujets repoussants, il faut suivre les règles du bon goût et respecter la sensibilité du public (!). On voit ce que ce code peut donner dans le genre film d'horreur. Ainsi, on ne voit pas une goutte de sang couler dans le *Dracula* de Browning...¹⁹⁴

Ainsi, il est aisé de comprendre que le serial, de par son statut particulier de médium populaire, ait subi d'avantage les restrictions imposées par ce code. Interdisant la représentation

190 Pour donner à voir les dragons de ce serial, les réalisateurs ont filmé en macro de simples lézards.

191 Roy Kinnard, *Science Fiction Serials*, Jefferson, MacFarland, 1998, p.38 (je traduis).

192 Remarquons tout de même qu'actuellement les coûts de production des séries fantastiques dépassent de loin ceux des films lorsqu'on considère qu'ils sont corolaires au nombre d'épisodes produits.

193 L'horreur se définit selon Lovecraft différemment du fantastique pur. Pour autant, puisque la plupart des œuvres sérielles que nous convoquons effectuent sans cesse un mouvement de va-et-vient entre ces deux acceptions, nous choisissons de les traiter ensemble.

194 Alain Pelosato, *Un siècle de cinéma fantastique et de SF*, Paris, Éditions le Manuscrit, 2005, p. 53.

d'une violence sanglante, des actes chirurgicaux ou tout simplement de toute forme de déviance ou de perversion, les genres fantastiques et d'horreur n'ont pu s'y développer ouvertement et ont souffert de la considération critique imputée à toute forme sérielle à travers les âges : à savoir qu'elle pervertit les âmes de ses spectateurs, petits ou grands, en donnant à voir des œuvres immorales ou les mauvaises actions prennent le pas sur la bienséance.

Il semble qu'on ait préféré au fantastique - tout de même quelque peu présent au sein de la production sérielle cinématographique - les frissons de la grande aventure de l'ouest américain ou de la conquête de l'espace, sans doute davantage divertissante et sans risque pour les producteurs.

Malgré tout, et à l'inverse de *The Mysteries of Myra* de presque trente ans son aîné, *The Return of Chandu* utilise tous les atouts narratifs relatifs au médium. En effet, on se rend vite compte que les épisodes ne peuvent se regarder indépendamment les uns des autres grâce au recours systématique au cliffhanger. Ainsi, à la fin du premier chapitre (#1 « The Chosen Victim ») une fléchette empoisonnée est lancée sur Chandu sans qu'on sache si elle a atteint son but. Chaque mise en suspens est marquée par l'image et le son d'un gong frappé par un personnage que l'on identifiera plus tard comme un habitant de l'île de Lémurie. De plus, la mise en scène a invariablement recours à des cartons indiquant au spectateur les questions qu'il est censé se poser à la fin d'un chapitre : « Chandu va-t-il échapper à la fléchette empoisonnée ou bien est-ce la fin pour le magicien et la victoire des Ubastis ? ». Pourtant, comme nous l'avons fait remarquer plus tôt, certains de ces éléments narratifs sont parfois utilisés de manière tellement artificielle, dans l'unique but de tenir en haleine le spectateur, qu'ils en deviennent ridicules et font perdre de la crédibilité à l'ensemble : à la fin du deuxième chapitre par exemple (#2 « The House in the Hills »), Chandu et son neveu Bob foncent à l'intérieur d'une voiture dans une barrière bordant un précipice sans que cela ait de lien avec l'action entamée.

Souvent, les résolutions de ces cliffhangers sont très décevantes et marquent justement leur artificialité : Chandu évite la fléchette empoisonnée en se penchant sur le côté et évite de tomber de la falaise en freinant à temps. Il faut tout de même remarquer que la plupart des mises en suspens assument leur fonction et certaines sont même particulièrement réussies. Ainsi dans la clôture de l'épisode 3 (#3 « On the High Seas ») le vilain Vindhyan s'est emparé de Nadji et menace de la tuer si Chandu s'approche de lui ; ou encore, à la fin du sixième (#6 « Chandu's False Step ») dans lequel Chandu et les siens sont prisonniers d'un bateau en train de se remplir d'eau. Chacun de ces finals est accompagné des cartons exprimant les questions restées en suspens et on se demande réellement comment les personnages vont se sortir de ces mauvais pas.

De nos jours, le visionnage des épisodes de *The Return of Chandu* (mais ce serait également le cas d'autres serials) s'avère fastidieux, car si la construction des chapitres était étudiée à l'origine

pour des spectateurs ne pouvant connaître la suite de l'histoire qu'une semaine plus tard, la répétition systématique dès le début de l'épisode des deux dernières minutes¹⁹⁵ de celui le précédant en devient quelque peu indigeste. On découvre alors bien souvent que l'action a été simplement stoppée en son milieu et le plan suivant résout tout problème. Ce serial est par ailleurs un des rares à avoir été ensuite transposé pour le cinéma, moyennant la suppression de ces répétitions : « [II] fut également réédité en deux films fréquemment projetés dans les cinémas en tant que deux parties : *The Return of Chandu* et *Chandu On the Magic Isle*¹⁹⁶ ».

Le dixième épisode (# 10 « The Crushing Rock ») tient une place toute particulière dans l'ensemble de l'oeuvre. Ce dernier est en effet l'occasion pour les scénaristes d'avoir recours aux prémises du futur « recap chapter » dans lequel, pendant qu'une pierre s'abat inexorablement sur un Chandu prisonnier des Ubastis, ceux-ci l'obligent à faire face à ses pêchés envers eux en lui montrant mentalement ses aventures passées. Nous voyons ainsi pendant près de cinq minutes tout un ensemble de scènes déjà vues. Finalement, cela permet d'étirer quelque peu la masse fictionnelle tout en stimulant la mémoire du spectateur dont la vue du premier épisode remonte déjà à plusieurs semaines.

En ce qui concerne plus précisément le recours au fantastique, il faut remarquer que celui-ci se fait tout de même assez discret et peu d'effets spéciaux sont utilisés : Chandu est capable d'hypnotiser ses ennemis, de se rendre invisible ou de se téléporter en utilisant sa bague magique, un membre des Ubastis utilise le cercle d'Ola afin d'enlever la princesse, certains personnages ont des dons télépathiques et finalement, Chandu utilisera l'incantation suprême afin de détruire leur temple. Fait intéressant, tout comme Myra Maynard avait systématiquement besoin de l'aide du professeur Alden, Chandu passe beaucoup de temps à invoquer les conseils de son maître yogi. Celui-ci parle toujours par énigmes et n'indique finalement pas grand chose au magicien, lui répétant sans cesse de ne pas s'inquiéter et qu'il trouvera la solution au moment opportun. On voit ici l'importance d'un personnage-guide dans le genre fantastique telle une référence à même de comprendre ce qu'il se passe et d'éviter ainsi au scénario des explications ou des recherches très hasardeuses. Nous reviendrons dans notre deuxième partie sur ce point qui semble être, sous une forme ou une autre, une constante variable d'un genre qui a, malgré la censure, tenté à nouveau de se faire une place dans une forme sérielle réellement proche de ce que la télévision offre de nos jours.

195 On note même parfois jusqu'à six minutes de retour en arrière dans le dixième épisode.

196 Alan G. Barbour, *Cliffhanger, a Pictorial History of The Motion Picture Serial*, Secausus, Citadel Press, 1977, p. 26 (je traduis).

Chapitre 3 : La sérialité radiophonique¹⁹⁷

1. Les débuts du feuilleton radiophonique

Les recherches sur les ondes radio débutent dès le XIXe siècle avec les avancées technologiques dues à Heinrich Hertz et à Guglielmo Marconi sur la télégraphie sans fil. Dans son étude sur l'écriture des dramatiques radio, Tim Crook indique qu'« en 1881, l'ingénieur français Clément Ader avait déposé un brevet pour apporter des améliorations aux équipements téléphoniques dans les théâtres¹⁹⁸ », créant ainsi l'ancêtre de la radio, le théâtrophone. Le nom « radio » remplace celui de « télégraphie sans fil » en 1906 à Berlin¹⁹⁹ et reste, comme le rappelle Filson Young, « un hobby ou une science »²⁰⁰ pour des amateurs désireux d'explorer les ondes. David Sarnoff, employé de l'American Marconi Company, cherche en 1906 à donner un but à la radio : « J'ai en tête un plan de développement qui donnerait à la radio une *utilité domestique* au même sens que le piano ou le phonographe²⁰¹ ». Ainsi, la radio se rapproche peu à peu d'une forme culturelle et en 1912, avec Frank Conrad, elle expérimente l'émission de musique et de propos depuis son propre studio en Pennsylvanie.

La station KDKA commence à émettre en Novembre 1920 avec un signal capable de parcourir tous les États-Unis. Au Royaume-Uni, la BBC naît deux ans plus tard suite à l'importante demande des auditeurs. De manière générale, les premiers programmes ne sont disponibles que quelques heures par jour et sont constitués de musique, d'informations, de retransmissions sportives et de pièces radiophoniques. La radio est d'abord vue comme un outil de propagande politique mais peu à peu s'instaure l'idée qu'elle pourrait également divertir. Ainsi apparaissent les premières pièces radiophoniques. Marshall McLuhan dans son texte *Gutenberg Galaxy : The Making of Typographic Man*²⁰² soutient l'idée d'un parallèle entre l'impact des technologies de la communication électrique

197 Les remarques historiques sur l'histoire de la radio et du « radio drama » de fantastique et d'horreur doivent beaucoup aux travaux de synthèse de John Dunning, *On the Air : The Encyclopedia of Old-Time Radio*, op.cit, de Richard J. Hand et Mary Traynor, *The Radio Drama Handbook*, New York, Continuum International Publishing Group, 2011 et de Richard J. Hand, *Terror On the Air ! Horror Radio in America, 1931-1952*, Jefferson, McFarland, 2006.

198 Tim Crook, *Radio Drama, Theory and practice*, London, New York, Routledge, 1999, p. 15 (je traduis).

199 Lewis Coe, *Wireless Radio : A Brief History*, Jefferson, McFarland, 1996, p.3.

200 Filson Young, *Shall I Listen : Studies in the Adventure and Technique of Broadcasting*, Londres, Constable, 1933, p. 1 (je traduis).

201 David Sarnoff, cité par Leonard Maltin, *The Great American Broadcast*, New York, Penguin Putnam, 2000, p. 2 (je traduis).

202 Marshall McLuhan, *Gutenberg Galaxy : The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962.

et de l'invention de l'imprimerie au XVe siècle en cela que la communication imprimée a créé une perspective psychologique linéaire et uniforme. L'invention de Gutenberg a introduit le mot imprimé et l'oeil comme le premier médium de la communication humaine. McLuhan définit pourtant le « mot parlé » comme un espace acoustique sans limite, sans direction et chargé d'émotion à la différence de l'imprimé. Dans *Message et Massage, un inventaire des effets*²⁰³, il avance l'idée que l'apparente puissance d'extension de la parole apportée par l'enregistrement et la transmission a eu l'effet de réduire la capacité sensorielle du discours écrit. En effet, la radio se distingue des autres médiums audio comme le téléphone par sa capacité à pousser l'auditeur à imaginer davantage de choses.

Pour lui, la radio est un médium « chaud » dans le sens qu'elle est riche en information et qu'elle se prête moins à la participation sensorielle de l'auditeur réduit à sa simple oreille. Or, celle-ci convoque le pouvoir de l'imagination dans un moment paradoxal où la radio offre du son sans image quand le cinéma produit de l'image sans son, rendant, de fait, quelque peu caduque cette classification. Et passant par le conduit auditif, elle ne peut être caractérisée par un manque de participation sensorielle. La radio est ainsi plus vieille que la télévision mais plus jeune que le cinéma et au moment où elle se popularise dans les années 1920, Hollywood s'est déjà imposé comme l'usine à rêve de l'identité américaine. Quoi qu'il en soit, c'est dans l'environnement domestique, l'espace privé de l'auditeur, que la radio prend toute son ampleur. Depuis les années 1930 et pendant plus de vingt ans, les gens ont vécu leur vie au fil du son de la radio, se rassemblant en famille autour du poste²⁰⁴.

Dès ses débuts aux États-Unis, la radio a rapidement créé et développé plusieurs genres originaux. La majeure partie n'a pas été adoptée par la suite à la télévision dans son ascension de l'après-guerre. En revanche, bulletins d'information, retransmissions sportives et reportages politiques ont gardé le même format. Les jeux, soap-operas, sitcoms et autres drames sérialisés tels que nous les connaissons aujourd'hui ont, en outre, tous été inventés par la radio.

Dans ces années, la radio se révèle particulièrement innovante dans le développement d'anciens et nouveaux genres (vaudeville, émissions de variété, etc.) qui seront repris sans problème par la télévision :

Dans les premiers moments d'émission radiophonique, il n'y avait pas de règles, et encore moins de précédents. Personne ne s'était penché sur la question de diffuser des heures de divertissement au quotidien – et ceux qui s'en étaient approchés, depuis le monde du théâtre, étaient coutumiers du fait de produire le même divertissement à différents auditeurs chaque jour, que ce soit une pièce, un vaudeville, ou même du cirque. Un acteur de vaudeville qui pratiquait son art pouvait jouer les

203 Marshall McLuhan, *Message et Massage, un inventaire des effets*, Paris, Édition Jean-Jacques Pauvert, 1968.

204 Richard J. Hand et Mary Traynor, *The Radio Drama Handbook*, *op. cit.*

mêmes dix minutes de jeu pendant des années. Si le producteur utilisait ce contenu une nuit sur sa station locale, il pouvait tout aussi bien le répéter les soirs suivants²⁰⁵.

Il est pourtant difficile de retracer les débuts du dramatique radio, d'abord apparu sous la forme de lectures d'histoires pour les enfants au moment du coucher. L'historien Bill Jaker fait de *A Rural Line on Education*, la première pièce courte écrite spécifiquement pour ce médium diffusée par KDKA à Pittsburgh en 1921. D'autres, comme Howard Blue, préfèrent y voir *The Wolf* de Eugene Walter en Août 1922, bien que cette émission soit encore une adaptation d'une pièce en trois actes. Les journaux de l'époque recensent par la suite une série d'expériences radiophoniques imputées par les diverses stations américaines : KYW retransmet des opéras depuis Chicago en Novembre 1921 ; quelques mois plus tard, en Février 1922, c'est WJZ depuis ses studios situés à Newark qui retransmet des comédies musicales de Broadway avec les acteurs originaux ; enfin en 1922, des acteurs jouent une pièce de théâtre en direct de San Francisco²⁰⁶.

Tous ces essais aboutissent à ce que le 3 Août 1922 la station WGY de New York commence à émettre des pièces de théâtre entières de façon hebdomadaire en ayant recours à des effets sonores et musicaux ainsi qu'à une troupe entière d'acteurs. Le succès de ces émissions fit des émules et au printemps 1923, des pièces de théâtre entièrement écrites pour la diffusion radio sont émises sur les ondes de Cincinnati (*When Love Wakens* de Fred Smith) ou Philadelphie (*The Secret Wave* de Clyde A. Criswell). La même année, deux stations proposent un concours aux auditeurs leur permettant d'écrire leur propre pièce afin qu'elle puisse éventuellement être jouée par des acteurs et retransmise. Au total, en 1923, pas moins d'une vingtaine de dramatiques de tous genres (pièces en un acte, par extraits ou en version intégrale, opérettes et adaptation de grands auteurs) furent diffusées soit depuis les studios ou directement depuis les théâtres ou les salles d'opéra²⁰⁷.

La même année, au Royaume-Uni, 2LO diffuse un des premiers dramatiques britanniques, une adaptation d'*Un Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. C'est en 1924 que la station anglaise BBC produit sa première pièce écrite spécialement pour ce support, *A Comedy of Danger* de Richard Hugues, à propos d'un groupe de personnes prises au piège dans une mine de charbon au Pays de Galles. On utilise alors les spécificités du médium radiophonique : la verbalisation de tout ce qui ne se voit pas et la diffusion en direct. Au même moment, NBC et CBS, les grands réseaux américains, adoptent une politique contre l'enregistrement des radiodiffusions y voyant l'expression d'une « forme inférieure de culture ». Tout est alors diffusé en direct excepté pour la diffusion de musiques où un phonographe est utilisé²⁰⁸ :

205 Léo Maltin, *op. cit.*, p.12 (je traduis).

206 John Dunning, *On the Air : The Encyclopedia of Old-Time Radio*, *op. cit.*

207 Idem.

208 Idem.

NBC et CBS ont activement découragé une alternative technologique viable à l'émission en direct, l'enregistrement sur disques, et l'ont dénoncé comme une forme inférieure de culture. Ces networks sont allés si loin dans leur politique contre l'enregistrement qu'ils ont virtuellement banni toute utilisation d'un tel équipement dans leurs propres studios²⁰⁹.

2. Spécificités du médium radiophonique dans la production des « radio dramas »

Des auteurs de radio comme Arch Oboler²¹⁰ ont très souvent utilisé la périphrase « médium aveugle » pour en désigner le fonctionnement. C'est une expression pourtant mal choisie qui reviendrait à dire que la radio n'est ni plus ni moins que de la télévision sans image. Tim Crook interroge la hiérarchie des sens et ne voit pas de « différence philosophique entre voir physiquement avec l'oeil et voir avec l'esprit²¹¹ ». Dans ce cas, la supposée cécité de la radio n'a plus de raison d'être. Le feuilleton radio n'est pas aveugle, il offre juste une façon différente de voir. Martin Shingler et Cindy Wieringa lui préfèrent le terme d' « invisible²¹² » car on ne peut se représenter ses programmes qu'avec l'esprit, libérant ainsi l'auditeur et lui offrant la possibilité de multiplier les activités parallèles. De là, on comprend mieux les techniques mises en jeu afin de retenir l'attention du public : une structure narrative simple, mettant en scène peu de personnages, à travers un langage sensiblement descriptif.

On comprend également très vite la nécessité d'avoir un narrateur (personnage ou non) dans le but de délivrer des informations importantes sans avoir besoin de les dramatiser. Donald McWhinnie remarque que « l'acte radiophonique sort du silence, vibre dans le vide et l'esprit, et retourne au silence²¹³ ». Les personnages et les événements existent au moment où on les entend et sont oubliés dès que la réception s'arrête. Pour cette raison, la narration radiophonique fonctionne mieux lorsqu'elle n'est pas parasitée par des personnages ou des événements non pertinents avec l'action. Les auteurs placent ainsi des signaux sonores iconiques annonçant que quelque chose va se produire et que l'auditeur se doit d'être attentif. Aveugle pour certains, invisible pour d'autres, il est une troisième caractérisation possible du médium radio. Jim Harmon utilise le terme d' « obscur » car il considère que le feuilleton radiophonique innove dans sa capacité à exploiter « cette ardoise vierge [qu'est] l'imagination²¹⁴ », rejoignant ainsi le propos de McWhinnie sur le pouvoir imaginaire de la radio :

209 David Morton, *Off the Record : The Technology and Culture of Sound Recording in America*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000, p. 72 (je traduis).

210 Arch Oboler, *Oboler Omnibus*, New York, Duell, Sloane and Pearce, 1945.

211 Tim Crook, *op. cit.*, p. 54 (je traduis).

212 Martin Shingler et Cindy Wieringa, *On Air : Methods and Meanings of Radio*, Londres, Hodder, 1998, p. 78.

213 Donald McWhinnie, *The Art of Radio*, Londres, Sage, 1959, p. 93 (je traduis).

214 Jim Harmon, *The Great Radio Heroes*, New York, Doubleday, 1967, p. 80 (je traduis).

Le monde visuel que l'auditeur se crée est un monde aux dimensions sans limite ; il s'agit d'un monde qui est largement fantasmé. La performance radio agit sur l'esprit de la même façon que la poésie ; elle est libératrice et évocatrice. Elle ne fonctionne pas comme un stimulus dont le but est d'orienter une représentation visuelle ; ce qui serait restrictif et stérile. Elle rend possible tout un univers de formes, de détails, d'émotions et d'idées, qui ne sont restreintes par aucune limite d'espaces ou de possibilités²¹⁵.

Dans l'avant-propos de *Terror On the Air*²¹⁶ !, David Kogan développe cette idée d'un pouvoir de l'imagination étroitement lié au médium radio. Il emprunte l'exemple des films d'horreur face auxquels le corps du public réagit allant parfois jusqu'à se cacher les yeux. Or, il reste toujours l'ouïe et « pour les auditeurs d'une pièce radiophonique prenante, particulièrement dans une pièce plongée dans le noir, l'imagination peut prendre le dessus – parfois avec des conséquences spectaculaires²¹⁷ ».

Dans son guide de l'écriture radiophonique, Richard J. Hand précise ainsi que quatre éléments sont incontournables pour quiconque souhaite produire un « radio drama » : les mots, les sons, la musique et le silence²¹⁸. Il est indispensable ici de commenter ces remarques qui prendront tout leur sens lorsqu'il sera question d'étudier les feuilletons radiophoniques fantastiques. Dans un médium sonore, la suprématie de la parole orale est indiscutable. Sa fonction première est de communiquer des informations, des émotions ou des pensées intérieures. Tim Crook, reprend le vocabulaire du son au cinéma de Michel Chion, en l'adaptant à la radio et catégorise trois types de paroles : la *parole-théâtre* se rapprochant le plus du dialogue, la *parole-texte* qui est celle provenant du narrateur et la *parole émanante* lorsque celle-ci est ambiante et ne peut être comprise²¹⁹. Comme nous l'avons fait remarquer plus tôt, la parole orale est limitée du fait de son évanescence. L'écriture du script doit en prendre compte et sélectionner les informations qui vont devoir être traduites. Andrew Crisell ajoute que la parole se doit également d'apporter des informations sur ce qui ne peut être vu.

En effet, si un objet ne peut être vu, il doit être entendu, mais si cela est impossible, alors la fonction de la parole est de le verbaliser, ce qu'il appelle « transcodification²²⁰ ». Par ailleurs, une grande partie des feuilletons a recours à son propre marquage identitaire dont le but premier est de séparer la fiction du reste de la diffusion radiophonique ; celui-ci passant tantôt par le recours au thème musical, tantôt par celui d'un personnage-hôte. Ce marqueur crée de la même manière un point de passage vers la fiction dans l'esprit de l'auditeur. Ainsi, dans le radio drama *The Witch's*

215 Donald McWhinnie, *op. cit.*, p. 37 (je traduis).

216 Richard J. Hand, *op.cit.*, 2006.

217 David Kogan, in Richard J. Hand, *op. cit.*, 2006, p. 1 (je traduis).

218 Richard J. Hand, *op. cit.*, 2011, pp. 40-57.

219 Tim Crook, *op. cit.*, p. 81.

220 Andrew Crisell, *Understanding Radio*, Londres, Routledge, 1994, pp. 146-149.

Tale (1931-1938), la fiction est amenée par Old Nancy, la sorcière de Salem, et apporte une touche d'humour à une émission fondée sur le fantastique et l'horreur. Cette introduction revêt différentes fonctions qu'il est intéressant de commenter. Tout d'abord, elle est utile afin de créer un espace de distanciation entre les horreurs plus ou moins réalistes de l'épisode et l'auditeur, laissant ainsi paraître l'absurdité de son contenu violent. Ensuite, par un effet de franche opposition des tonalités, elle renforce l'horreur en créant une diversion temporaire dans l'esprit de l'auditeur. Son utilité principale reste cependant, du fait du caractère obligatoire de sa concision, de servir d'appât et d'amener tranquillement le public à entrer dans l'oeuvre. En effet, dans chaque préambule Old Nancy invite le public à « fixer profondément les braises²²¹ » et le convie ainsi à porter toute son attention au programme.

Comme nous l'avons évoqué, l'utilisation du personnage-hôte est extrêmement avantageuse pour donner à l'émission une identité propre et établir une relation entre lui et l'audience et cela sera utilisé jusqu'à nos séries contemporaines. Passer par l'intermédiaire d'un personnage pour raconter une histoire n'est pas en soi une originalité propre du médium radio puisqu'on en retrouve des prémices dès les exemples de la littérature fantastique du XIXe siècle et même du cinéma²²². Nous sommes ainsi capables d'identifier l'émetteur du message et d'effectuer une mise à distance nécessaire afin de glisser dans une fiction où l'impossible devient possible. Le personnage-hôte n'est pas pour autant à écarter totalement de la fiction en elle-même. Par une subtile utilisation du langage et de la performance vocale, il se rattache pleinement à la tradition théâtrale à laquelle le « radio drama » appartient encore.

À la manière du chœur grec de tradition antique, il est un personnage dirigeant s'adressant directement au public avant que l'action ne débute. Même s'il ne fait pas parti à proprement parler de l'histoire qu'il va proposer, il en reste l'instigateur et utilise les ressources offertes par la mise en abyme. Ainsi, bien qu'extérieur à la pièce, le personnage-hôte reste le même épisode après épisode et impose alors son empreinte sur l'oeuvre entière. Il devient un gage de qualité et de confiance puisque l'auditeur s'attend à le voir intervenir à nouveau à la fin de l'épisode et les semaines suivantes, ce qui n'est finalement pas le cas des personnages raccrochés à la mise en abyme du feuilleton d'horreur radiophonique²²³. Chez Oboler, le cadre narratif instauré par l'hôte crée une

221 « gaze deep into the embers » (je traduis).

222 Les exemples sont nombreux, mais on pense notamment au *Tour d'écrou* d'Henry James dans lequel l'aventure fantastique qu'a subie une gouvernante nous est racontée à travers le récit d'un personnage lui-même en train d'en écouter un autre la lui narrer. Une autre variation est présente dans le *Frankenstein* de Mary Shelley où là, nous lisons les lettres adressées à la sœur d'un capitaine qui a écouté le récit du docteur à l'origine de la créature. Au cinéma, on note l'utilisation d'un hôte dans le *Frankenstein* de James Whale en 1931, où Edward van Sloan, jouant un autre rôle que celui qu'il tient dans le film, apparaît dès le début pour alerter le spectateur sur le thème de l'oeuvre qu'il s'apprête à découvrir. Plus tard, les premières séries télévisées reprendront ce principe (*The Twilight Zone* présentée par son créateur Rod Serling).

223 En effet, dans des pièces radiophoniques d'autres genres comme *I Love a Mystery*, les mêmes personnages vont

authenticité unique. En effet, l'introduction dans *Lights Out* (1934-1947) est faite par l'auteur lui-même. À la fin de chaque pièce, celui-ci est interpellé par l'annonceur de la station, encore sous le choc de l'histoire qu'il vient d'entendre, lui demandant, le souffle coupé, des détails sur la véracité de l'action. Quoi qu'il en soit, même si les exemples sont nombreux, chaque hôte possède ses propres caractéristiques (langage, accents, ironie comique, etc.) et offre à son émission une identité propre, certains acquérant même un statut culte reconnaissable au seul son de leur voix²²⁴.

En ce qui concerne les sons, Hand les divise en trois catégories : les effets sonores, acousmatiques et de perspective²²⁵. Les premiers se juxtaposent aux dialogues et permettent de signifier un événement ou de contextualiser l'action car pour « certains, il semblerait que ce ne soit pas le script ou le jeu d'acteur, mais l'effet sonore qui réside au cœur-même du médium²²⁶ ». Les sons acousmatiques, eux, sont ceux que l'on entend dans un environnement « naturel ». Enfin, les effets de perspective sont utiles pour situer dans l'espace les personnages les uns par rapport aux autres. Le producteur radio de la BBC Lance Sieveking entre les années 1930 et 1950 met au point une catégorisation des effets sonores permettant au feuilleton radiophonique de s'émanciper du théâtre²²⁷ dès 1934. Il distingue cinq effets : le réaliste à effet de confirmation qui renforce par le son un aspect du dialogue, le réaliste à effet évocateur si ce son n'a pas de rapport avec ce qui est dit par les personnages (contextualisation), le symbolique à effet évocateur qui exprime la confusion dans l'esprit d'un personnage, l'effet conventionnel avec des sons quotidiens facilement identifiables et enfin l'effet surréaliste qui nous place dans le monde du rêve à travers par exemple l'utilisation de l'écho. Pour lui, tout effet sonore doit s'enregistrer immédiatement dans l'esprit de l'auditeur et leur but est de colorer le dialogue et la narration. La plupart des effets sonores sont importés des arts scéniques mais la radio dépasse cela en inventant de nouvelles techniques et en leur apportant plus de crédibilité. En effet, enregistrer le son que produit un acte n'est pas toujours représentatif de celui-ci lorsqu'il se retrouve sur les ondes :

Les exemples incluent le fait de frapper un morceau de foie sur un bloc de marbre pour représenter des sangues dévorant de la chair humaine (Grams, 2002, 27), souffler à travers une paille dans un bol d'eau pour imiter n'importe quel liquide bouillonnant, [...], on découvre que trancher une pastèque sonne exactement comme un crâne en train d'être fendu²²⁸.

Finalement, c'est encore une fois l'imagination qui produit sens dans l'esprit de l'auditeur.

vivre de nouvelles aventures dans les épisodes suivants.

224 Richard J. Hand, *Terror On the Air ! Horror Radio in America, 1931-1952*, *op. cit.*

225 Richard J. Hand, *op. cit.*, 2011, pp. 44-47.

226 Richard J. Hand, *op. cit.*, 2006, p. 34 (je traduis).

227 Lance Sieveking, *The Stuff of Radio*, Londres, Cassell, 1934, pp. 64-68.

228 Richard J. Hand, *op. cit.*, 2006, p. 34 (je traduis).

Les techniciens affiliés aux effets sonores deviennent ainsi indispensables à la production radiophonique, particulièrement avant qu'elle ne puisse être enregistrée et que tout était joué en direct. Pourtant, Orson Welles reste prudent avec ce recours qu'il trouve trop systématique et abusif :

Je crois [que les effets sonores] sont exagérés dans la plupart des pièces radiophoniques et ont tendance à encombrer l'action. Les effets sonores qui sont utilisés uniquement pour situer la scène devraient être utilisés intelligemment, avec économie et devraient avoir autant de valeur dans la pièce que les paroles prononcées. Je ne veux pas être mal compris. Les effets sonores et la musique sont essentiels pour tout feuilleton radio ; nous utilisons tout l'équipement que la radio offre, mais avec économie et, on l'espère, intelligence²²⁹.

Enfin, on peut voir une autre fonction aux effets sonores qu'il faut rapprocher à nouveau de l'importance de créer un marquage identitaire aux œuvres par le seul biais de l'oreille. Les ouvertures de *The Witch's Tale* sont ainsi reconnaissables par les miaulements réguliers du chat de Old Nancy, Satan ; le bruit de vagues s'écrasant contre des rochers ponctuées par le son d'une cloche instaure l'atmosphère fantastique de *The Weird Circle* (1943-1947) avant même l'intervention de son hôte ; *The Hermit's Cave* (1935-1944) débute par les hurlements d'une meute de loups se juxtaposant au rire de l'hermite et *The Hall of fantasy* (1946-1953) par des bruits de pas et de timbales. Les exemples sont légions, ils possèdent tous la même fonction de marqueur identitaire et tendent à rendre ces scènes d'introduction longues (environ trois minutes trente, soit un peu plus d'un dixième de l'épisode global).

Ils ne sont concurrencés que par l'extraordinaire longueur du thème musical d'ouverture dans des exemples comme *The Witch's Tale*. La musique dans le feuilleton-radiophonique a ainsi elle aussi une place primordiale puisqu'elle ne nécessite pas d'image visuelle pour faire sens. Elle revêt d'ailleurs d'autres fonctions que celle de simple frontière entre l'oeuvre et le reste de la programmation. Des fonctions que Crisell décrit comme ceci : elle peut servir de lien entre différentes scènes, à indiquer l'état d'esprit d'un personnage, à représenter un événement qu'il serait difficile de produire avec l'effet sonore ou encore à souligner le réalisme d'une scène si elle est intradiégétique²³⁰. Par ailleurs, la musique revêt une importance particulière dans le cas de l'« horror drama ». Elle est elle aussi un marqueur d'identification et est particulièrement efficace lorsqu'il s'agit de souligner certains passages de dialogues pour y produire de l'emphase ou instaurer l'ironie. L'utilisation la plus originale de la musique dans le feuilleton radiophonique est sans doute celle où

229 Orson Welles, entretien pour le *New York Times*, 14 Août 1938, cité par Richard J. Hand, *op. cit.*, 2006, p. 35 (je traduis).

230 Andrew Crisell, *op. cit.*, pp. 51-52.

elle se substitue aux effets sonores. En effet, comme l'explique Jim Harmon :

[Hirman] Brown a toujours utilisé la musique comme un effet sonore. On demandait à son organiste de ne jamais jouer de morceau reconnaissable, ou, s'il le devait, toujours une mélodie originale. L'homme à l'orgue Hammond se devait de jouer des « piqués » stridents - une note de musique aiguë pour mettre en valeur un moment important du dialogue. Il jouait des « accords funèbres ». Il jouait des « ponts » entre les scènes. Il y avait deux sortes de ponts : de sombres marches vers le désastre, dans la lignée des « accords funèbres », et des staccato frénétiques dans un mouvement de totale confusion²³¹.

De même, la musique peut représenter « plus efficacement une tempête que l'enregistrement de la foudre et du tonnerre, apportant l'effet émotionnel qui accompagne un tel événement²³² ».

Enfin, l'utilisation du silence dans le « radio drama » sert le plus souvent à marquer une limite. Il représente un moment particulier et parfois, un changement de lieu. Mais les silences prennent toute leur force dans la dramatisation, en particulier dans les genres fantastique et d'horreur, avec des silences lourds de sens ou d'effroi, rejoignant ainsi l'idée de Andrew Crisell qui prétend que « de différentes manières... la radio est positivement assiégée par le silence – un silence qui sous-entend le néant, l'annihilation²³³ ». L'interprétation du silence par l'auditeur est importante dans un « radio drama » comme le soutient Oboler : « Souvent, un silence ou une pause entre deux mots est plus important que la parole prononcée, parce que l'auditeur, avec l'oeil de l'esprit, pendant la pause, contribue à la pièce. Son imagination est mise à l'épreuve ; il appréhende la pièce avec plus d'émotion²³⁴ ». Ainsi, le silence prend toute sa force lorsqu'il est situé juste avant un cri de terreur ou s'il souligne une apparition effroyable. À la différence du cinéma ou de la télévision, le silence en radio « est une qualité remarquée, entendue et écoutée²³⁵ ».

Hormis tous ces principes liés à la qualité sonore de la radio, comme tout média, sa diffusion est soumise à tout un ensemble de contraintes extérieures. Elle a ainsi dû les apprivoiser pour mieux les contourner ou en tirer parti. En ce qui concerne plus particulièrement le feuilleton-radiophonique, il prend place dans un agenda rigide et la première difficulté que rencontrent ses créateurs est de le faire tenir dans un temps relativement court au sein de la diffusion cadencée des programmes. Les drames ont ainsi une durée approximative de trente minutes, entrecoupé par les marqueurs servant à l'identification de la station radio ou d'annonces publicitaires des sponsors. La structure narrative des feuilletons en est fortement perturbée puisque, finalement sur trente minutes de diffusion, seule une vingtaine est consacrée à la fiction. Le reste se partage en annonces du

231 Jim Harmon, *op. cit.*, p. 75 (je traduis).

232 Martin Shingler et Cindy Wieringa, *op. cit.*, p. 64 (je traduis).

233 Andrew Crisell, *op. cit.*, p. 160 (je traduis).

234 Arch Oboler, entretien pour le *New York Times*, 23 Juillet 1939, cité dans Richard J. Hand, *op. cit.*, 2006, p. 36 (je traduis).

235 Andrew Crisell, *op. cit.*, p. 159 (je traduis).

gouvernement, publicités ou thèmes musicaux. Certains programmes tentent de remédier à cela en faisant directement du placement de produit au sein des dialogues. Quoi qu'il en soit, pour Oboler, tout ceci entrave la dramatisation de l'horreur radiophonique :

[Les] publicités dans un drame devraient se trouver à son ouverture ou sa fermeture ; elles ne devraient jamais interrompre la pièce. L'histoire doit toujours être enchaînée aux auditeurs, une excitation basique ne suffisant pas. La pièce doit passer en douceur. C'est impossible si un publicitaire interrompt l'émission et détruit la représentation et l'illusion créées par l'imagination de l'auditeur²³⁶.

Oboler imagine de fait une structure idéale dans laquelle le feuilleton serait divisé en huit parties plus ou moins égales entrecoupées uniquement par le son retentissant d'un gong suivi d'un bref silence. Les interruptions ne sont pas faites pour introduire de la publicité mais comme un renforcement de l'intrigue. Chaque intervention du gong fermerait ainsi une section en laissant la narration dans un moment d'intense horreur et de suspense, à la manière d'une nouvelle étape vers le dénouement final. Dans l'« horror drama » est utilisé tout un ensemble de techniques narratives dans le but d'établir une tension. Celle-ci est induite par un passage initial obligatoire dans lequel la fiction se doit de planter le décor et de mettre en place une atmosphère dans laquelle l'horreur pourra surgir. Il est nécessaire également de créer une proximité entre l'auditeur et les personnages afin que ce premier se sente impliqué par leur destin. En effet, au contraire du personnage-hôte dont la présence est immuable, on ne sait pas ce qui peut leur arriver. En ce sens, une grande partie des fictions radios prend le parti d'être dévoilée à travers la subjectivité d'un personnage-narrateur. Supposée fiable, certaines variations montrent pourtant qu'il est possible de tromper la confiance de l'auditeur en omettant une partie de l'histoire racontée dans le cas d'un retournement final.

On le voit, l'utilisation du son et en particulier de la voix dans l'horreur radiophonique est le biais par lequel nous rentrons dans la fiction et est très certainement un des procédés du médium les plus indispensables. En 1951, l'auteur et producteur américain Arch Oboler prétend que l'émission *Lights Out* créée par Wyllis Cooper fut la première de toutes à utiliser les spécificités uniques du médium radiophonique : « Le feuilleton radiophonique [...] commença à minuit, au milieu des années 1930, dans un des étages les plus hauts du Chicago's Merchandise Mart. Son père était un auteur rond du nom de Wyllis Cooper²³⁷ ». Cette série est souvent connue pour ses histoires macabres et son utilisation pertinente des effets sonores. Cependant, les scripts de Cooper y étaient bien écrits et proposaient des innovations rarement entendues dans les émissions précédentes

236 Arch Oboler, *op. cit.*, 23 Juillet 1939, cité par Richard J. Hand, *op. cit.*, 2006, p. 29 (je traduis).

237 Arch Oboler, « Windy Kilocycles » in *Theatre Arts*, juillet 1951, retranscrit sur <http://www.richsamuels.com/nbcm/windy.html>, page consultée le 28 décembre 2012 (je traduis).

comme l'utilisation de plusieurs narrateurs parlant à la première personne, des monologues en flux de conscience ou des scénarios présentant une dissonance entre les propos intérieurs du personnage et les mots qu'il prononçait effectivement.

Pourtant, le recours au long monologue intérieur s'apparentant à un flux de conscience avait déjà été expérimenté dès 1931 au Royaume-Uni avec deux pièces de Tyrone Guthrie pour la BBC : *Matrimonial News* qui ne contenait que les pensées d'une jeune fille en attente d'un rendez-vous galant et *The Flowers are Not For You to Pick* où l'on suit le monologue intérieur d'un homme se noyant. Par ailleurs, un article de 1940 de *Variety* attribue à la pièce *Drink Deep* de Don Jonhson pour NBC le premier monologue intérieur de la radio américaine en 1932, mais c'est réellement un an plus tôt avec *Skycraper* de Laurent Holcomb, toujours pour NBC, qu'on peut entendre les dernières pensées d'un homme en train de tomber d'un immeuble.

Écouter un feuilleton-radio est une expérience dirigeante. Nous absorbons les sons qu'il produit afin de recréer mentalement son univers fictionnel. Lorsque celui-ci tente de nous effrayer, l'imagination est son arme la plus redoutable :

La clé dans le feuilleton-radio est le son, c'est l'imagination et ce que vous faites pour effrayer quelqu'un. Vous ne pouvez pas faire ça en télévision. Vous pouvez leur montrer des images et dire, « Voilà ce que c'est ». Mais alors ? Et bien vous vous asseyez là comme une poupée et vous voyez les accidents de voiture mais vous ne pouvez rien y ajouter. Il n'y a rien de plus sanglant que le sang qu'on voit dans son imagination. Que vont-ils faire ? Verser du ketchup sur l'écran de télévision ? Ce sera toujours plus sanglant dans votre esprit²³⁸.

L'écoute radiophonique est finalement une expérience individuelle puisque deux auditeurs ne peuvent imaginer la même chose et auront, naturellement, deux seuils de tolérance différents face à une situation, qu'elle soit d'horreur ou autre. En conséquence, elle nécessite, pour rayonner de toute sa puissance, d'une écoute attentive et active, plaçant l'auditeur au centre de la création radiophonique au sens où l'entend Jim Harmon :

C'était un monde de choses sans formes et d'hommes sans visage, mais un excellent acteur pouvait parvenir à leur donner vie. Le plus grand producteur radio n'était ni Cecil B. DeMille, ni Orson Welles. Celui qui vous faisait réellement entrer dans le monde de l'étrange et des plaisirs de la radio, le seul guide à l'intérieur des chambres intimes de l'esprit, était toujours vous-même²³⁹.

Shingler et Wieringa vont également dans ce sens lorsqu'ils affirment que « la radio est un médium de communication de masse, mais les présentateurs et producteurs doivent savoir s'adresser

238 Himan Brown, propos recueillis par Bob Morgan le 9 Avril 1984, cité par Richard J. Hand, *op. cit.*, 2006, p. 36 (je traduis).

239 Jim Harmon, *op. cit.*, p. 92 (je traduis).

à une seule personne, *l'auditeur*²⁴⁰ ». La radio offre une intimité particulièrement intéressante dans le cas du genre fantastique et d'horreur.

3. Popularité du feuilleton radiophonique de genre aux États-Unis, ses pratiques et sa réception.

On note une importance pour les récits obscurs et ésotériques dès les premières années du « radio drama » américain. *The Fall of the City* d'Archibald MacLeish est le premier feuilleton en vers écrit pour la radio américaine retransmis par CBS le 11 Avril 1937. À travers une métaphore de la montée du fascisme, cette pièce jouée entre autres par Orson Welles prend la forme d'une retransmission radio depuis un lieu inconnu contenant plusieurs intervenants. L'animateur radio rapporte que la population attend le retour d'une femme morte trois nuits auparavant. Celle-ci prophétise que « la cité des hommes sans maître retrouvera un maître ». Alors que tous s'interrogent sur ces propos obscurs, un messager arrive prévenant de l'arrivée imminente d'un conquérant. Un autre orateur intervient alors, appelant à la non-violence envers ce dernier, prônant que la raison et l'apaisement finiront par l'emporter. La foule, momentanément calmée, est touchée par une nouvelle intervention rapportant que les peuples nouvellement conquis ont adopté le conquérant. Les prêtres de la ville les somment alors de se tourner vers la religion en exigeant un sacrifice. On appelle à la résistance, mais tous ont déjà abandonné tout espoir et ont renoncé à leur liberté, réalisant du même coup la prophétie. Le conquérant sous son armure pénètre alors dans la ville pendant que tous prennent peur. Il se montre enfin à la vue de tous sous les remarques de l'animateur. Ce dernier est le seul à constater que l'armure est vide et qu'il n'y a rien sous le casque, commentant : « Les peuples inventent leurs oppresseurs ». Malheureusement, la ville acclame déjà son nouveau souverain et l'animateur de conclure : « La ville est tombée²⁴¹... ». Le réalisateur Irving Reis, qui a participé au feuilleton, constate :

Jusqu'ici la radio a présenté des drames franchement et ouvertement adaptés de l'écriture scénique. Les hommes qui s'intéressent à l'écriture radio, cependant, se rendent compte qu'il y a une relation faible entre la scène et les ondes et qu'une nouvelle forme d'écriture doit être pensée... Je crois que cette production va certainement marquer un tournant dans le développement d'une nouvelle forme d'art. Les futurs historiens de la radio le verront comme un des moments les plus marquants²⁴².

240 Martin Shingler et Cindy Wieringa, *op. cit.*, p. 145 (je traduis).

241 Paul Heyer, *The Medium and the Magician : Orson Welles, the Radio Years, 1934-1952*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2005, p. 29-32.

242 Irving Reis, "Poetic Drama Wins Hearing" in *New York Times*, 11 Avril 1937 (je traduis).

Archibald MacLeish décrit lui-même le thème de *The Fall of the City* comme « la propension des peuples à accepter leur conquérant, à accepter la perte de leurs droits, car il sera en quelque sorte à même de résoudre leurs problèmes ou de leur simplifier la vie²⁴³ ». L'aspect expérimental de la pièce résidait dans l'utilisation des acteurs habituels de la radiodiffusion, le présentateur et le journaliste de terrain. Interrogé sur la signification du conquérant, MacLeish répond qu'« [il] n'est pas le personnage central. Ce sont les gens se pressant autour de lui qui le sont. C'est une pièce sur la manière dont les peuples perdent leur liberté. Pas une pièce au sujet d'un maître Fasciste²⁴⁴ ». Le critique et poète Louis Untermeyer écrit :

Un examen de la version imprimée confirme la première impression. Nous y trouvons toutes les perfections techniques : l'alternance des accents ; la juxtaposition adroite de l'art oratoire et du discours ordinaire ; les variations de rimes, entre assonance et dissonance ; et surtout, l'atmosphère de suspense que ce poète parvient si bien à communiquer. La pièce est constamment en tension croissante, palpitante dans son évocation de la terreur et de la fatalité. Le lecteur est convaincu que ce sont des événements, pas des images, que « le peuple invente ses oppresseurs », et qu'avec la chute de la ville, « le long travail pour la liberté » prend fin²⁴⁵.

À travers l'utilisation des spécificités du médium radiophonique, Untermeyer continue de commenter :

L'efficacité de cette pièce en vers est augmentée par la connaissance que MacLeish a des ressources radiophoniques et de son utilisation de l'animateur comme une combinaison entre le chœur grec et le commentateur traditionnel. En écrivant pour la radio, il met au jour un nouveau pouvoir de l'écriture poétique avec l'utilisation du mot dans l'action, sans accessoire ou cadre, du mot prononcé allusivement et le mot *excitant l'imagination*²⁴⁶.

Bien que la pièce soit un succès et assurât à MacLeish d'autres commandes de la part de CBS, la plus grande réussite en matière d'émission radiophonique aux États-Unis est sans aucun doute la retransmission de *La Guerre des Mondes* d'Orson Welles en 1938 d'après le roman d'H.G. Wells, qui est parvenue à faire croire à des millions d'auditeurs américains, bien qu'ils aient été prévenus d'emblée du caractère fictionnel de l'émission, qu'une invasion extra-terrestre avait lieu en direct. Bien avant l'invention du drame pré-enregistré, cette émission est une véritable performance sur le suspense fondé sur une horreur intensifiée par le contexte tendu de l'époque et la peur de l'invasion fasciste. Afin de « coller » au médium et de créer de l'authenticité, Welles modifie le texte original et en fait, à la manière de MacLeish, un journal d'information interrompant régulièrement

243 Archibald MacLeish, sous la direction de Bernard A. Drabeck et Helen E. Ellis, *Archibald MacLeish Reflections*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1986, pp. 106-112 (je traduis).

244 *Ibid.* (je traduis).

245 Louis Untermeyer, "New Power for Poetry" in *Saturday Review of Literature*, 22 Mai 1937, p. 7 (je traduis).

246 *Ibid.* (je traduis).

les plages de musique ou les bulletins météo. Welles profite de la compétition entre les différentes stations de radio qui est telle que beaucoup d'informations dites « exclusives » ne peuvent être vérifiées simplement en changeant de fréquence. Il questionne ainsi la confiance que l'on peut avoir envers le médium radiophonique. CBS a un public érudit à même de comprendre le subterfuge mais la plupart des auditeurs, moins éduqués, sont ceux-là mêmes qui ont créé le vent de panique. Avant l'ère de la radio, comme nous l'avons évoqué plus tôt, la démocratisation de la communication culturelle de masse dépendait de la littérature, les cultivés contrôlant les informations divulguées aux autres, réactivant du même coup l'idée selon laquelle le pouvoir de l'information dépend de la capacité à lire.

De là, la radio semble être le premier média à distribuer l'information aux non-littéraires. La nuit de la diffusion de *La Guerre des Mondes*, le bouche-à-oreille fait son effet et la plupart des auditeurs changent de fréquences au moment du climax : Welles décrit un vaisseau spatial venant de s'écraser. Le pouvoir de la radio est instauré et montre ainsi qu'elle est capable de rivaliser avec les journaux écrits. *La Guerre des Mondes* de Welles est également un bel exemple de la forme radiophonique : le mélange d'interventions entre le présentateur dans son studio, le journaliste de terrain et les témoins des incidents apporte à la pièce non seulement une vraisemblance technique mais une impression de crise globale dans l'esprit de l'auditeur rendant ainsi les Martiens de Welles « sûrement plus crédibles que tout ce que le cinéma a jamais pu produire²⁴⁷ ». Ce véritable chef d'oeuvre exploite l'authenticité du discours documentaire face à la formule de l'horreur et du suspense :

La raison pour laquelle l'émission a si bien fonctionné était...les nerfs... la lenteur de l'émission au début. Ces pauses crédibles étaient maintenues, et Orson les a vraiment tenues. La raison pour laquelle l'émission a fonctionné comme cela est que l'accélération a été particulièrement calculée de manière extraordinaire ; c'est pourquoi sur vingt minutes d'émission il s'est en fait écoulé plusieurs heures... et personne ne l'a remarqué²⁴⁸.

La place accordée aux constantes du médium radio est très probablement ce qui a contribué à la réussite de cette pièce. La musique, les effets sonores, les silences et les hésitations tout au long de l'émission sont aussi importants que les cris des personnages ou que l'histoire elle-même. Quelques années après la retransmission de *La Guerre des Mondes*, le critique Erik Barnouw défend l'idée que le *Mercury Theatre on the Air*, le show dans lequel s'insère la pièce, a atteint son apogée ce soir-là. Pourtant, Welles n'a fait qu'ouvrir la porte à une nouvelle manière de construire et

247 Jim Harmon, *op. cit.*, p. 12 (je traduis).

248 John Houseman, cité par L. Maltin, *op. cit.*, p. 81 (je traduis).

d'envisager le « radio drama » :

Tandis que le public se souvient du *Mercury Theatre on the Air* principalement à cause de l'invasion des Martiens, la série était bien plus importante dans son impact général sur l'écriture radiophonique. La plupart des émissions étaient à la première personne du singulier. Welles a fait preuve d'une série de démonstrations brillantes de ce qui pouvait être fait avec le dispositif – et avec les narrateurs en général. Il a énormément contribué à la refondation de toute la structure du radio drama²⁴⁹.

Ce « radio drama » a incontestablement contribué au succès que rencontrera dès lors la radio à la fois aux États-Unis, mais également dans le monde entier. Des dizaines de programmes voient le jour, réactualisant les anciens genres, du policier au thriller en passant par le fantastique, la science-fiction ou la comédie, et en faisant naître de nouveaux comme le soap-opéra.

Le récit d'horreur a toujours imprégné la culture populaire et est depuis longtemps un genre majeur dans différents médias, particulièrement depuis l'avènement du roman qui a vu la fiction gothique émerger comme un genre central. Sur le support radiophonique, c'est aux États-Unis que ce genre a vu le jour, bien avant la retransmission de *La Guerre des Mondes*. On retrouve quelques rares exemples d'émissions d'horreur et de suspense dans les années 1920, mais le premier programme à réellement s'en imprégner est *The Witch's Tale* sur WOR à partir du 28 Mai 1931. Ce programme, créé par Alonzo Deen Cole, se propose de donner à voir une réécriture intéressante des formules des classiques de l'horreur littéraire ou contemporains d'Hollywood²⁵⁰. La série utilise des histoires appartenant à la culture de l'horreur populaire, mais leur apporte un remaniement original en ajoutant les détails d'un dialecte particulier ou d'une situation géographique atypique. La série fut immédiatement un succès et en peu de temps créa de nombreuses émules. *The Witch's Tale* reste le modèle de l'horreur radiophonique, et aura une influence plus ou moins indirecte sur les aspects de la culture populaire horrifique du XXe siècle et plus tard. Dès lors, comme Martin Grams Jr., on comprend que le pouvoir du feuilleton radiophonique se situe probablement dans l'expression de fictions fantastiques et d'horreur puisque « les auditeurs ont préféré les terreurs effrayantes sur les comédies de situation²⁵¹ ». La radio profite à ce moment de l'engouement populaire croissant pour ce type de récit depuis leur réactivation par Universal Pictures. Le cinéma et la radio ont une

249 Erik Barnouw, *Radio Drama in Action : Twenty-Five Plays of a Changing World*, New York, Rinehart, 1945, p. 2 (je traduis).

250 « Savants fous, maisons hantées, fantômes en quête de vengeance, anciennes malédictions, créatures hors de contrôle (insectes, tigres, loups, serpents, etc.), sorcières, magiciens, vampires, loups-garous, la Terreur, contes des jungles africaines ou latino-américaines, l'Ouest Sauvage, statues prenant vie et de simples meurtres sanglants sont le genre de sujets qui ont fait le succès de *The Witch's Tale*. » David Siegel, *The Witch's Tale*, New York, Dunwich, 1998, p. 8 (je traduis).

251 Martin Grams Jr., *Inner Sanctum Mysteries : Behind the Creaking Door*, Churchville, OTR Publishing, 2002, p. 26 (je traduis).

relation étroite, partageant et se faisant écho à travers les thèmes qu'ils traitent et leur relation avec le son, relation qui reste toujours à étudier de nos jours. En revanche, en tant que genre intègre, le récit d'horreur se maintient bien plus longtemps à la radio puisque dès les années 1940, il s'auto-parodie au cinéma et le film d'horreur se métamorphose pour traiter du réel et des horreurs psychologiques du film noir. Bien entendu, l'horreur à la radio se manifeste également dans des genres équivalents au thriller, mais la veine fantastique de l'horreur reste la plus présente. Ainsi les exemples les plus sérieux conduisent le genre vers un nouveau degré de qualité dans les années 1940 avec *Quiet, Please* (1947-1949) ou *Lights Out*, labellisé comme étant « la paroxysme de l'horreur²⁵² ».

Comme nous allons le voir, l'auditeur de l'âge d'or de la radio américaine avait plus que le choix dans les programmes prenant, régulièrement ou non, place dans le domaine de l'horreur. En effet, à la fin de cette décennie la radio américaine « a produit au moins quatre-vingts programmes d'horreur et d'aventures à glacer le sang pour ses auditeurs chaque semaine²⁵³ ». La plupart de ces programmes fonctionnent sur le même principe et tendent à se confondre. Chacun essaie alors de se démarquer des autres à travers l'utilisation d'un personnage-hôte indéfectiblement associé à l'émission ou par l'usage de musiques classiques voire d'improvisation d'instruments à cordes dans le but de mettre en avant les enjeux esthétiques du « radio drama » d'horreur. Quoi qu'il en soit ces feuilletons sont toujours inquiétants, parfois violents et déploient leurs intrigues d'une manière qui exploite tout ou partie des stratégies formelles et des techniques dramatiques du suspense. Ainsi, les personnages, qu'ils soient vulnérables ou téméraires, se retrouvent confrontés à des vampires, des loups-garous, des adeptes de la magie noire ou même, en flirtant avec la science-fiction, des savants fous. Le feuilleton radio touche également le domaine du film noir et produit plusieurs de ses meilleures pièces dans ce que Richard J. Hand appelle le « radio noir²⁵⁴ » avec les histoires de crimes de *Suspense* jusqu'en 1962.

Bien que cette série soit davantage centrée sur les aliénés s'échappant de leur asile ou les meurtres de sang-froid, il lui est parfois arrivé de franchir la barrière de la réalité en adaptant, par exemple, *L'abomination de Dunwich* de H. P. Lovecraft. Plus frontale dans son traitement du fantastique, *The Shadow*, adaptée des pulps et serials, se confrontait régulièrement au monstrueux avec par exemple « The Gibbering Things », variation sur le thème de la créature de Frankenstein. Hand prétend que les feuilletons radio d'horreur constituent une matière colossale qui surpasse, par

252 John Dunning, *op. cit.*, p.399 (je traduis). Le *Syracuse Herald*, le 12 Avril 1935 va même plus loin prétendant que le programme « réalise le paroxysme de l'horreur, pas seulement en radio, mais dans toute forme de représentation dramatique. », cité par Richard J. Hand, *op. cit.*, 2006, p. 83 (je traduis).

253 Martin Grams, *op. cit.*, 2002, p. 34 (je traduis).

254 Richard J. Hand, *op. cit.* 2006, p. 10.

sa quantité, tout autre médium s'y étant penché, bien que la plupart des épisodes en soit perdue²⁵⁵.

Nous avons dit plus tôt que la spécificité même du feuilleton radiophonique était de travailler la part de l'esprit humain non exploitée, en d'autres termes : l'imagination. Le « radio drama » d'horreur, de par sa spécificité de « médium invisible » a l'avantage de laisser l'auditeur se créer sa propre représentation de ce qui sera à même de lui produire des frissons. Ceci, Wyllis Cooper l'a bien compris lorsqu'il affirme que « l'horreur est bonne en radio. Sur scène il n'y a qu'une mince frontière entre l'horrible et le ridicule. La radio touche uniquement l'ouïe. Les auditeurs se construisent leur propre représentation²⁵⁶ ». La combinaison entre ce qui est suggéré et ce que l'esprit humain apporte est ce qui peut faire du feuilleton radiophonique la forme privilégiée de l'horreur. Lehman et Luhr ajoutent que l'un des avantages de la radio est sa capacité à « utiliser des instants sonores – des lieux où ils sont exagérés ou omniprésents, ou des sons inhabituels sont au premier plan²⁵⁷ ». Celle-ci est donc largement exploitée dans les genres fantastique et d'horreur permettant à l'auditeur d'être transporté dans les lieux les plus étranges et terrifiants. Andrew Crisel analyse ainsi le topos de « l'enterrement prématuré » avançant l'idée que toute tentative de représentation cinématographique atténuerait son effet, principalement à cause de la nécessité d'éclairer la scène :

La plus petite tentative d'un réalisateur de film d'éclairer la situation réduirait l'horreur qu'il cherche à véhiculer, quelle que soit la situation fâcheuse dans laquelle la victime se trouve, puisque le lieu dramatique se situe en réalité à l'intérieur de sa tête. Au théâtre, on observerait son épreuve ; au cinéma on pourrait l'observer de plus près ; mais à la radio l'expérience devient subjective – nous partageons le non-visible, l'horreur claustrophobe de la victime²⁵⁸.

La capacité de la radio à transposer l'objectivité visuelle en une expérience subjective est ce qui rend l'horreur radiophonique extrêmement puissante : nous sommes proches de devenir nous-mêmes la victime. Si Crisel choisit de prendre le thème de l'enterrement prématuré comme exemple, c'est que celui-ci possède une place particulière dans la représentation culturelle de l'horreur, et encore davantage à la radio américaine. Le premier épisode de *Lights Out*, « Burried Services » le 10 Juin 1936, est ainsi centré sur le monologue intérieur d'une jeune fille paralysée et enterrée vivante :

255 À titre d'exemples, Hand indique que sur les 945 épisodes de *Suspense* diffusés pendant vingt ans, seuls 900 existent toujours, ou encore qu'il n'y a plus que 89 épisodes restants des 106 de *Quiet, Please*. D'autres, comme *Stay Tuned for Terror* (1944) ont totalement disparu.

256 Wyllis Cooper, *Newsweek*, 20 Avril 1935, cité par Richard J. Hand, *op. cit.*, 2006, p. 14 (je traduis).

257 Peter Lehman et William Luhr, *Thinking About Movies : Watching, Questioning, Enjoying*, Oxford, Blackwell, 2003, p. 227 (je traduis).

258 Andrew Crisel, *op. cit.*, p. 157 (je traduis).

J'ai écrit le script en à peine quelques heures ; je n'avais aucune idée, au fur et à mesure que les pages défilaient sur la machine à écrire, que ce que j'avais écrit était de l'horreur au delà de l'horreur. J'avais pris une situation crédible et l'avait décrite si précisément que chaque auditeur pouvait remplir les silences avec les terreurs de sa propre âme ; quand le couvercle du cercueil s'est inexorablement refermé dans ma pièce sur cette jeune fille paralysée et encore consciente, la réalité de la scène, sur des milliers et des milliers d'auditeurs qui avaient enterré un proche, était telle que tous ont eu l'insupportable pensée que peut-être leur sœur, ou frère, ou mère avait également été enterré... *vivant*²⁵⁹...

Évidemment, des lettres de protestations arrivent dans les bureaux de la NBC, assurant, comme toujours avec les médiums issus de la culture populaire, succès et longévité à la série. De là, nous comprenons que la radio autorise bien plus facilement ce qui est explicite. Un programme peut nous faire entendre les pires horreurs ou simplement nous les suggérer, notre esprit fera le reste. Ainsi, les effets sonores d'un couteau pénétrant dans la chair, du sang éclaboussant les murs d'un appartement, de mains se refermant avec rage sur un cou ou d'os écrasés sont aussi, voire plus visuels comme on se les imagine, de même que les agressions seront toujours aussi brutales que nos esprits nous permettent de nous les représenter.

Ne subissant pas la dictature des sponsors, Arch Oboler est libre d'écrire ses histoires comme il l'entend sans aucune censure. De même, grâce au premier amendement qui protège la liberté d'expression, le gouvernement américain n'a officiellement aucun pouvoir sur le contenu des fictions radiophoniques. Il existe cependant la FRC (Federal Radio Communication) dans les années 1930, dont le rôle est d'évaluer les programmes en décidant ou pas de renouveler les licences, devenant ainsi une censure indirecte sous forme « d'épée de Damoclès qui a donné à de nombreux producteurs la chair de poule²⁶⁰ ». Mathew Murray constate cependant qu'en plus de cela, certains se censurent eux-mêmes s'empêchant de traiter certains sujets. Il y voit deux raisons : la censure dite commerciale et la privée. Il n'est pas difficile de comprendre la première puisque les producteurs essaient de toucher en priorité la masse et donc « les bases commerciales de l'industrie découragent l'émission de certains sujets *impopulaires* ou aux perspectives minoritaires²⁶¹ ». La seconde est un peu plus obscure puisqu'elle consiste en des interdictions dictées par les règles des stations ou des réseaux eux-mêmes sur leurs contenus. Murray en fait également l'état des lieux :

Les sujets les plus souvent interdits pendant l'âge d'or de la radio étaient les heures de travail, la politique socialiste, le pacifisme, le « radicalisme » politique, le contrôle des naissances, la critique de

259 Arch Oboler, *Oboler Omibus*, New York, Duell, Sloan and Pearce, 1945, p. 22 (je traduis).

260 Martin Grams, *op. cit.*, 2002, p. 33 (je traduis).

261 Mathew Murray, in Christopher H. Sterling et Michael C. Keith, *The Museum of Broadcast Communications Encyclopedia of Radio*, New York, Fitzroy Dearborn, 2003, p. 307 (je traduis).

la publicité, les discours anti-Prohibition, les pratiques médicales non orthodoxes, les opinions religieuses non conventionnelles, l'excitation excessive dans les émissions pour enfants, les mots « injurieux », et les situations suggestives²⁶².

Néanmoins, beaucoup d'auteurs trouvent toujours des chemins de traverse pour parvenir à tenir le discours qu'ils souhaitent. Arch Oboler en est un parfait exemple puisque malgré cette mode hollywoodienne il refuse d'offrir aux épisodes de *Lights Out* des fins heureuses. Il renoue dès lors avec la tradition littéraire des récits sur l'enterrement prématuré qu'ils soient antiques (*Antigone*) ou classiques (*Le Chat noir* de Poe) tout en s'opposant à l'industrie Hollywoodienne de l'époque. De même, il ponctue ses récits fictifs de critiques acerbes sur la société américaine de l'époque. Il produit un discours anti-militaire avec l'épisode « Johnny Got His Gun » diffusé le 9 Mars 1940 dans *Arch Oboler's Play* alors que le gouvernement souhaite que la radio serve l'effort de guerre à travers la propagande. Les épisodes de *Lights Out* quant à eux distillent également des métaphores sur la guerre. « Scoop », le 8 Décembre 1942, présente une histoire de mort-vivants et confronte l'auditeur à sa propre mort et à son caractère définitif. Il est intéressant de remarquer que le feuilleton radio de fantastique et d'horreur a réussi à perdurer pendant la guerre là où d'autres formes exploitant ce genre (le *pulp* par exemple) y ont vu leurs limites, le public désirent s'affranchir de récits violents et de mort. Peut-être faut-il y voir une capacité qu'à la radio d'offrir une échappatoire aux horreurs réelles de la guerre ou d'asseoir un pouvoir cathartique ?

Comme nous l'avons vu, ces pièces radiophoniques explorent les peurs de la société de la première moitié du XXe siècle, de la montée du fascisme aux dangers des avancées scientifiques et technologiques. On trouve quantité de récits exploitant l'image du savant fou ou même du sorcier dont les agissements provoquent des ravages. Après la guerre, à la radio comme au cinéma, la métaphore fasciste est remplacée par la peur de la montée du communisme et les monstres en deviennent les membres. De même, certains épisodes s'attaquent aux fondements sociaux de la famille et du mariage en offrant une place particulière aux personnages féminins. En effet, on constate une utilisation originale de la voix féminine dans ce genre. On ne perçoit la présence de l'acteur-radio que par sa voix et le médium exploite alors fréquemment cette particularité. La voix féminine désincarnée est ainsi un outil particulièrement puissant dans l'établissement de l'étrange. À travers l'utilisation du cri féminin, les auteurs de radio parviennent à créer une ambiance fantastique ou, dans le cas contraire, à rendre une scène violente encore plus réaliste. Dans ces cas, le feuilleton radiophonique surpasse sans doute le cinéma puisqu'il prend un total avantage de l'authenticité de sa diffusion en direct, exploitant alors davantage l'imagination de son auditeur comme le souligne

262 *Ibid.* (je traduis).

Allison McCracken²⁶³.

Par ailleurs, comme ce fut le cas plusieurs décennies auparavant avec les roman-feuilletons de tous ordres, on trouve toutes les excuses possibles pour critiquer le « radio drama » horrifique. La presse s'en donne à cœur joie et trouve tous les moyens de le discréditer. Pire, dans des guides à l'usage des futurs auteurs radios, certains en profitent pour répandre sous cape leur venin et prétendent que « tout sujet qui ne peut être évoqué dans le séjour américain moyen avec les enfants écoutant n'est pas approprié pour les ondes. Cette règle doit être strictement mise en application²⁶⁴ ». Cette dernière remarque cristallise à elle seule la manière très conservatrice avec laquelle beaucoup considèrent la radio : au même titre que le « dime-novel » ou les autres formes de littérature sérialisée, elle corrompt la jeunesse. On retrouve alors dans des articles (« Mothers Fighting Radio Bogies » dans le *Literary Digest* du 18 Mars 1933, ou « Radio Horror for Children Only » dans *The American Mercury*, en Juillet 1938)²⁶⁵ les critiques identiques qui leur ont été imputées. Michele Hilmes les résume tout à fait dans sa réflexion sur le « thriller drama » des années 1930 et 1940 :

Bien que populaire – ou peut-être à cause de cette popularité – ils attirent également un certain nombre de critiques sociales dues à leur exagération de la violence et de l'horreur. Est-ce que l'émotion évoquée par le frisson sonore de la radio était plus puissant que... leur description visuelle dans un film ? Beaucoup de parents le pensent, et beaucoup des premières études sur la radio se sont centrées autour des effets de telles émissions sur les enfants, et plus particulièrement sur la perturbation potentielle de leurs habitudes de sommeil²⁶⁶.

Apparue en 1923, la National Association of Broadcasters tente dès 1939 de dresser un code éthique pour ses stations affiliées afin de contrôler certains contenus. En 1947, elle durcit ses règles et interdit dans les fictions les meurtres violents, toute forme d'attaques faites aux enfants et même la description des méthodes parfois peu orthodoxes de la police²⁶⁷ signant ainsi la fin de l'âge d'or de l'horreur radiophonique.

Dans celui-ci, on trouve réellement une exploitation des thèmes et des histoires combinés avec les pouvoirs intrinsèques du médium : la voix humaine, les effets sonores et l'imagination. Il semble avoir largement exploré les limites esthétiques et techniques dans la représentation de l'inattendu et de l'impossible grâce à un travail sur les motifs narratifs de l'horreur traditionnelle.

263 Allison McCracken, « Scary Women and Scared Men : *Suspense*, Gender Trouble, and Postwar Change, 1942-1950 », in Michele Hilmes, *Radio Reader : Essays in the Cultural History of Radio*, New York, Routledge, 2002, p. 184.

264 Peter Dixon, *Radio Sketches and How to Write Them*, Stokes, New York, 1936, p. 23 (je traduis).

265 Richard J. Hand, *op. cit.*, 2006, p. 20.

266 Michele Hilmes, *Only Connect : A Cultural History of Broadcasting History in the United States*, Belmont, Wadsworth, 2002, p. 105 (je traduis).

267 Martin Grams, *op. cit.*, p. 35.

Pourtant, il finit tout de même par disparaître. Certains, plus chanceux, sont parvenus à effectuer un déplacement vers la télévision : *Inner Sanctum Mysteries* sur NBC en 1954, *Suspense* conjointement avec sa version radio de 1949 à 1954 ou encore *Lights Out* qui en sera très vite supprimé. Bien que très proches de par leur importance dans l'environnement domestique, la radio et la télévision sont radicalement différentes, ce que Jim Harmon interprète car « la spécialité de la radio était l'imagination, une véritable antithèse de la télévision²⁶⁸ ». À l'écoute ou la lecture des scripts des « horror dramas », on remarque tout de suite leur originalité, leur inventivité mais aussi les contributions qu'ils apportent aux traditions de la culture horrifique. Il est facile de détecter la manière dont ils se sont inspirés de ce qui existait avant eux, pourtant ils se placent tout de même en tant que précurseurs d'une nouvelle forme visuelle de la culture horrifique populaire à travers le traitement original qu'ils lui réservent. Ainsi, l'horreur radio aura un impact massif sur l'horreur télévisuelle en redéployant la figure du personnage-hôte dans *Twilight Zone* ou *Les Contes de la crypte* et son gardien. Ils influencent également les comics des années 1950 qui utilisent fréquemment les histoires et la structure des feuilletons d'horreur : « [*The Witch's Tale*] est probablement l'influence principale du comics d'horreur dans son désir d'avoir un hôte « sorcière » pour raconter ses histoires²⁶⁹ ». Quoi qu'il en soit, le « radio drama » requiert de l'auditeur qu'il ait de l'imagination. Cette capacité est en elle-même créative puisqu'elle inspire nos fantasmes.

4. La fin du radio-drama et ses métamorphoses

Après l'avènement de la télévision, le « radio drama » n'a jamais recouvré sa popularité aux États-Unis. Les derniers survivants sur CBS et NBC sont annulés en 1960. Les derniers feuilletons des grands réseaux de l'âge d'or de la radio américaine, *Suspense* et *Yours Truly, Johnny Dollar*, prennent fin le 30 Septembre 1962²⁷⁰. Depuis, plusieurs tentatives de réanimation du « radio drama » ont été pratiquées. Dans les années 1960, Dick Orkin crée la série d'aventure populaire *Chicken Man*. Quelques années plus tard, ABC Radio diffuse une anthologie dramatique quotidienne avec *Theater Five*, inspirée de *The Goon Show* de la troupe du Firesign Theatre, qui présente des pièces satiriques tout en explorant les possibilités dramatiques inhérentes au médium. Un bref regain d'intérêt au début des années 1970 donne naissance à *The Zero Hour* (présentée par Rod Serling, créateur de la série télévisée *The Twilight Zone*) et sur CBS, *Radio Mystery Theater*.

Grâce aux dotations nationales pour les arts et les lettres, la radio publique américaine continue de produire des feuilletons radiophoniques jusque dans le milieu des années 1980. De nos

268 Jim Harmon, *op. cit.*, p. 260 (je traduis).

269 Stephen Sennit, *Ghastly Terror ! The Horrible Story of the Horror Comics*, Manchester, Critical Vision, 1999, p. 10 (je traduis).

270 John Dunning, *op. cit.*, p. 742.

jours, il reste populaire dans une grande partie du monde, les stations profitants du peu de coût que leur demande la production d'une pièce radiophonique, leur permettant ainsi de prendre des risques avec des auteurs peu ou pas connus. La radio devient souvent ainsi pour eux un tremplin à travers laquelle ils peuvent faire leurs armes.

KDVS Radio à Davis en Californie produit depuis quelques années une émission fantastique rendant hommage aux classiques de l'horreur de l'âge d'or radiophonique avec *Evening Shadows*, reprenant les scripts de *Quiet, Please*, entre autres.

À présent, le drame radiophonique s'est métamorphosé et co-existe avec la littérature à travers les lectures audio par des acteurs. En Grande-Bretagne et ailleurs, il existe également des comédies radiophoniques mélangeant à la fois le stand-up et la sitcom. Ces programmes produisent du divertissement là où regarder la télévision n'est pas possible. L'absence d'images permet toujours, comme nous l'avons dit, d'apporter des éléments fantastiques et des effets qui seraient impossibles à produire pour la télévision. Ainsi, le feuilleton radiophonique *The Hitchiker's Guide to the Galaxy* a d'abord été créé pour la radio dans les années 1970 avant d'être produit à la télévision et au cinéma, lorsqu'il fut plus probable que les coûts de production puissent être rentabilisés. En de rares occasions, l'effet inverse peut être observé. Certaines séries télévisées impopulaires ou en perte d'audience sont devenues des feuilletons radiophoniques car leurs coûts les rendaient plus rentables face à une faible audience. Quand des compagnies possèdent à la fois des chaînes de télévision et de radio, comme la BBC, ce phénomène est encore plus favorisé car aucun droit n'a à être cédé. La version radio peut alors utiliser les mêmes acteurs même après de longues années d'absence comme ce fut le cas pour *Doctor Who* ou *Thunderbirds*.

Aux États-Unis, on peut toujours entendre des feuilletons radiophoniques contemporains sur ACB par exemple. Mais avec la technologie du XXI^e siècle, le « radio drama » moderne, connu sous le nom de théâtre audio, connaît un renouveau avec un nombre croissant de producteurs indépendants se construisant un public grâce à la diffusion internet. L'ère du numérique a également entraîné des productions qui diffèrent des retransmissions en studio des feuilletons radiophoniques de l'âge d'or. *Not From Space*, en 2003, sur XM Satellite Radio fut la première pièce radiophonique nationale à n'être diffusée que sur le net dans laquelle les acteurs se trouvaient tous dans des lieux complètement différents. À l'heure actuelle, les podcasts sont le format de diffusion le plus prometteur pour les producteurs puisqu'ils offrent une alternative à la production télévisuelle et même à la radio en cela qu'ils n'ont aucune restriction concernant la durée du programme ou de son contenu.

Chapitre 4 : La sérialité télévisuelle

1. Du développement de la télévision aux États-Unis à ses fonctionnements²⁷¹

Le concept de télévision tel qu'on le connaît de nos jours est né en 1877 et renvoie à l'idée d'une « vision à distance par l'électricité ». Le terme « télévision » n'apparaît quant à lui qu'en 1900 et succède à d'autres inventions techniques telles que le téléscope ou le téléphonoscope. On cherche alors à créer un média capable de renvoyer à la fois à la diffusion d'informations et de divertissements mais aussi à la communication entre les personnes. Ainsi les idées de la fin du XIXe siècle envers la future télévision sont déjà très proches de ce qu'elle est aujourd'hui (vidéosurveillance, vente à distance, retransmissions, etc²⁷²). Jean Thévenot, journaliste et producteurs d'émissions de radio et de télévision développe l'idée en 1946 dans son ouvrage *L'âge de la télévision et l'avenir de la radio*²⁷³ d'une télédiffusion à sens unique tel un spectacle relevant d'une interaction à distance et capable de connecter des personnes éloignées dans l'espace. La naissance officielle de la télévision date de 1926 mais elle ne s'adresse alors qu'à quelques privilégiés partout dans le monde. Son développement est freiné par l'effort de guerre qui se met en place au début des années 1940.

C'est lors des années 1950 marquées par la Seconde Guerre Mondiale que la télévision devient une technique permettant d'être diffusée massivement. Dès lors, elle va pouvoir se

271 Les informations historiques générales ainsi que les précisions des modes de réception, de diffusion et d'écriture de la télévision américaine doivent beaucoup aux ouvrages de : Abbot, Stacey, *The Cult TV Book*, Berkeley, Soft Skull Press, 2010 ; Abercrombie, Nicholas, *Television and Society*, Cambridge, Polity, 1996 ; Ahl, Nils C., Fau, Benjamin, *Dictionnaire des séries télévisées*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2011 ; Boutet, Marjolaine, *Les Séries télé*, Paris, Éditions First, 2009 ; Carrazé, Alain, *Les Séries télé – L'histoire, les succès, les coulisses*, Paris, Hachette, 2007 ; Carrazé Alain, Schleret, Jean-Jacques, *Les Grandes séries américaines de 1970 à nos jours*, Paris, Huitième Art, 1995 ; Castelman, Harry, Podrazic, Walter J., *Watching TV : Six Decades of American Television*, Syracuse, Syracuse Press University, 2003 ; Creeber Glen, *Tele-Visions : An Introduction to Television Studies*, Londres, BFI, 2006 ; Douglas, Pamela, *Writing the TV Drama Series*, Studio City, MWP, 2001 ; Fiske, John, Hartley, John, *Reading Television*, London, Methuen & Co., 1978 ; Fiske, John, *Television Culture*, New York, Routledge, 1987 ; Gaston, Delphine, *Les Séries TV américaines*, Toulouse, Milan, 2008 ; Geraghty, Christine, Lusted, David, *The Television Studies Book*, New York, Arnold, 1998 ; Gwenllian-Jones, Sara, Pearson, Roberta E., *Cult Television*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004 ; Hilmes, Michele (dir.), *The Television History Book*, Londres, BFI Publishing, 2003 ; Leverette, Marc, Ott, Brian, Buckley, Cara Louise, *It's Not TV : Watching HBO in Post-Television Era*, New York, Routledge, 2007 ; Liardet, Didier, *Anthologie des séries : les séries américaines*, Paris, Yris, 2005 ; McCabe, Janet, Akass, Kim, *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, Londres, I.B. Tauris, 2007 ; Miller, Toby, *Television Studies*, Londres, BFI, 2002 ; Sahali, Abdessamed, *Séries cultes, l'autre Hollywood*, Paris, Timée éditions, 2007 ; Sepinwall, Alan, *The Revolution was Televised*, Chicago, S & S International, 2013 ; Thomson, Robert J., *Television's Second Golden Age : From Hill Street Blues to ER*, New York, Syracuse University Press, 1997.

272 Gilles Delavaud, « Permanence d'un concept » in *Permanence de la télévision*, Rennes, Éditions Apogée, 2011.

273 Jean Thévenot, *L'Âge de la télévision et l'avenir de la radio*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1946.

développer rapidement. Moins marqués par la guerre, ce sont aux États-Unis qu'elle pourra réellement prendre son essor. En effet, le pays devient la plus grande puissance industrielle et se démarque politiquement et matériellement du reste du monde. Pourtant, c'est bien en pleine guerre que les prémices de la télévision d'aujourd'hui prennent leurs marques.

Les diffuseurs de programmes radiophoniques que sont CBS (Columbia Broadcasting System) et NBC (National Broadcasting Company) obtiennent une autorisation à diffuser des programmes télévisés dès 1941. Cependant, il faudra attendre la fin de la guerre et l'arrêt des mobilisations militaires et industrielles pour que puissent se mettre en place des programmes réguliers. William S. Paley, le directeur de CBS, alors compagnie radiophonique, comprend qu'il faut fidéliser les auditeurs. Plutôt que de ne diffuser que des versions oralisées des journaux, il propose alors des programmes populaires qui vont lui permettre d'attirer les annonceurs et plus particulièrement d'étendre son empire sur toute la côte est des États-Unis. C'est sur ce modèle, et non sur l'initiative du gouvernement américain, que s'est mis en place le réseau radiophonique. Ces initiatives individuelles se sont répercutées sur la création du réseau télévisé. Les plus grands réseaux de production et de diffusion viennent donc d'entreprises individuelles et le pays ne possèdera dès lors qu'une seule chaîne publique ne retransmettant pratiquement que des programmes à vocation éducative : NET (National Educational Television) qui devient PBS (Public Broadcasting System) en 1970. La télévision américaine se développera tout d'abord sur la côte est. Avant de parvenir au média qu'elle est aujourd'hui, plusieurs essais plus ou moins fructueux ont été élaborés. Il n'est d'emblée pas possible d'enregistrer et donc de stocker les émissions, celles-ci sont alors diffusées en direct depuis New-York ou Chicago. En conséquence, ce sont tout d'abord des représentations théâtrales ou des versions filmées des émissions de radio qui sont diffusées²⁷⁴.

Afin de contrôler la diffusion de masse de ces réseaux d'abord radiophoniques, une commission est créée dès 1934 : la FCC (Federal Communication Commission). Celle-ci a le pouvoir de réglementer les programmes sous peine de sanctions financières parfois très lourdes. Cependant son pouvoir est limité car il ne peut s'appliquer que sur l'émission hertzienne nationale et donc pas sur les réseaux locaux ou câblés. Elle ne contrôle ainsi que *les networks* qui sont de fait régis par des normes très strictes. Ainsi, un *network* est une chaîne (ou une station radiophonique) que chacun peut recevoir gratuitement et qui se démarque des chaînes câblées car uniquement financé par la publicité. De ce fait, les *networks* la diffusent à raison de plus de quinze heures hebdomadaires lors des *prime-time* (la tranche horaire allant de la fin de l'après-midi jusque la deuxième partie de soirée). Ces chaînes acquièrent ainsi ce statut si le réseau auquel elles sont affiliées (les *affiliates*, c'est-à-dire les antennes de relais qui diffusent leurs programmes) couvre au

274 Michele Hilmes (dir.), *The Television History Book*, Londres, BFI Publishing, 2003.

minimum 75% des stations de télévision du pays. Aujourd'hui, il existe cinq *networks* : les pionniers que sont CBS, NBC et ABC (American Broadcasting Company) dès 1944, puis la Fox en 1986 et CW lorsque UPN et WB fusionnent en 2006. Les trois premiers utilisent le réseau radiophonique qu'ils possèdent déjà pour émettre ce qui, au départ, n'était qu'une version filmée de ce qu'ils proposaient à leurs auditeurs²⁷⁵.

Les *networks* produisent des programmes ensuite achetés par les *affiliates* qui ont toujours un droit de regard sur ce qu'on leur propose. En effet, lorsque la télévision devient plus accessible, la FCC commence à réguler la diversité des programmes proposés, mais aussi le droit à concurrence dans l'industrie de la communication. Son action principale reste cependant celle de censeur en interdisant toute vulgarité (langagière ou sexuelle) des programmes. La première difficulté rencontrée par les réseaux est que la production de programmes reste chère et qu'il est très difficile de diffuser dans un pays aussi vaste. C'est pourquoi les trois *networks* les plus anciens ont pendant longtemps eu le dessus sur les chaînes locales. Jusque dans les années 1980 avec l'apparition du câble, ces *networks* rassemblent 90% des téléspectateurs américains. L'intérêt de ces réseaux est d'attirer le plus de spectateurs possible afin de vendre les espaces publicitaires plus chers et ainsi rentabiliser les coûts de production. Cela n'est pas non plus sans conséquence puisque de ce fait, comme le fait remarquer Bernard Guillou, « la libre concurrence dans le cadre de l'économie de marché aboutit souvent à une grande similitude dans la programmation et à la non-satisfaction des choix minoritaires²⁷⁶ ». Les grilles de programmes des grands *networks* sont donc similaires car ils privilégient la demande majoritaire et ne vont pas chercher à satisfaire ceux qui ne leur apporteront qu'une faible part de marché. Il faut ajouter à cela que, tout comme c'est le cas à la radio, les programmes débutent toujours à heure fixe ou à la demi-heure.

De fait, ils démarrent tous en même temps quelle que soit la chaîne sur laquelle ils sont émis. Une étude menée par l'Institut Nielsen, chargé de mesurer les chiffres de l'audience aux États-Unis, montre qu'un téléspectateur satisfait par un programme ne change pas de chaîne si celle-ci propose à la suite plusieurs émissions du même type. Sur les *networks* on va donc pouvoir trouver tout au long de la journée différents talk-shows entre cinq heures et midi ; des informations jusque douze heures trente ; des émissions de divertissement (jeux, autres talk-shows, *soap-operas* et productions locales) toute l'après-midi afin de toucher les ménagères, seule catégorie sociale principalement disponible à ce moment de la journée ; un journal d'information à dix-huit heures lorsque la plupart des Américains rentrent du travail ; du divertissement simple de dix-huit heures trente à vingt heures ; des séries et des fictions à enjeux financiers en *prime time* (entre vingt heures

275 Christine Geraghty, David Lusted, *The Television Studies Book*, New York, Arnold, 1998.

276 Bernard Guillou, Jean-Gustave Padioleau, *La Régulation de la télévision*, Paris, La Documentation Française, 1988.

et vingt-trois heures) ; un dernier bulletin d'information vers vingt-trois heures et, enfin, à nouveau des talk-shows jusque une heure. Cette catégorisation de la grille des programmes est un cas général uniquement applicable aux *networks* puisque la majorité des Américains a accès de nos jours à d'autres types de chaînes beaucoup plus spécialisées. Il est possible également d'effectuer une catégorisation du *prime-time* en fonction des fictions qui y sont diffusées : les comédies ou les programmes familiaux sont ainsi programmés à vingt heures en guise de produit d'appel (*lead-in*), ceci afin de détendre le spectateur et de le préparer pour les programmes plus sérieux diffusés par la suite. À vingt et une heures commence l'émission centrale du *prime-time* qui est censée attirer le public et le faire passer de la fiction précédemment diffusée jusqu'à la suivante. Enfin, à vingt-deux heures, les *networks* diffusent les séries destinées à un public adulte. Il est à noter également que tous les *networks* diffusent des séries ou des émissions de télé-réalité à raison de six soirs par semaine avec des pics d'audience les jeudis et dimanches. En revanche, le vendredi est un soir à faible audience et le samedi est très souvent réservé aux retransmissions sportives. Il est dès lors aisé de comprendre que les *networks* sont en concurrence directe les uns avec les autres et qu'une fiction se retrouve confrontée à la même heure à plusieurs autres programmes originaux²⁷⁷.

Le métier de programmeur de télévision est un véritable casse-tête qui demande beaucoup de temps afin de trouver le bon créneau horaire adapté à chaque programme. Il faut en effet prendre en compte beaucoup de données extérieures telles que le sexe, l'âge ou la catégorie sociale du public visé mais aussi être conscient de ce qui est diffusé sur les autres chaînes à la même heure. On va également privilégier certaines séries en les intercalant entre deux programmes qui ont déjà fidélisés leur public afin de l'inciter à rester sur la même chaîne pour en découvrir un nouveau. Il est par ailleurs fréquent de voir une nouvelle fiction changer à plusieurs reprises de tranche horaire avant de trouver celle qui lui permettra de rassembler le plus large public. Les programmeurs sont en effet conscients que le manque d'audience d'une série ne signifie pas qu'elle est foncièrement mauvaise mais simplement qu'elle est peut-être face à une concurrence trop forte sur une autre chaîne. Le rôle des programmeurs de télévision ne s'arrête pas là.

Outre celui de trouver leur place à chaque fiction, ils décident également quels programmes acheter ou produire ainsi que ceux qu'il faut déprogrammer suite à une audience faible. Les scores d'audience sont ainsi analysés de deux manières : la première mesure s'effectue à l'instant *t*, c'est-à-dire pendant que le public regarde le programme ; ensuite sont analysés les résultats en relation avec d'autres données extérieures telles que les chiffres d'audience des autres chaînes au même moment et l'évolution de ceux-ci au fil des semaines. Ainsi, une série qui ne gagne pas de

277 Robert J. Thomson, *Television's Second Golden Age : From Hill Street Blues to ER*, New York, Syracuse University Press, 1997.

télespectateur mais en perd risque fort d'être annulée car elle est considérée comme décevante pour le spectateur. Il est donc nécessaire pour un programmeur de connaître les tendances actuelles sur ce que désire voir le public mais également ce qu'il aura envie de voir dans un avenir plus ou moins proche. Ils doivent alors observer attentivement les modes, les tendances ou même les succès cinématographiques et littéraires. Un programme qui fonctionne va immédiatement fédérer un engouement du public qui va forcer les chaînes concurrentes à produire des fictions similaires. Paradoxalement, on remarque que ces séries « d'imitation » ont généralement de meilleurs résultats que le programme d'origine, sans doute du fait d'une épuration et d'une amélioration des éléments du script original. Cela explique alors que l'on peut observer des phénomènes de mode à l'intérieur même du processus de création des séries télévisées et ce depuis les années 1950 avec les westerns. On trouvera par la suite beaucoup de séries d'espionnage dans les années 1960, des séries de super-héros et de grandes sitcoms satiriques lors des années 1970, des séries policières et des comédies familiales dès 1980 puis des séries pour adolescents et fantastiques dès les années 1990 et le retour de la série policière (mais cette fois à caractère scientifique) et à suspens depuis les années 2000. Pourtant, les limites de ce système de copie ne sont pas difficiles à imaginer : la lassitude du téléspectateur oblige alors les programmeurs à créer régulièrement des fictions innovantes et originales²⁷⁸.

2. De l'influence d'Hollywood.

Le premier *soap-opera*, *Faraway Hill*, est diffusé par DuMont (un quatrième *network* disparu en 1956 qui était à l'origine un fabricant de postes de télévision) en 1946. Puis, en 1947 apparaît la première comédie de situation (la *sitcom*), *Mary Kay and Johnny* (1947-1950). Pourtant ce n'est que lors de la décennie suivante, et en particulier avec la croissance économique due à l'après-guerre, que la télévision prendra toute son importance. En effet, cela va permettre à un grand nombre d'Américains de s'équiper. En l'espace d'une dizaine d'années, le pourcentage de foyers américains possédant une télévision est passé de 2 (en 1949) à 70 (dès 1956). Il faut dès lors repenser les moyens de diffusion dans un pays si vaste qu'il possède différents fuseaux horaires. En effet, la diffusion *coast to coast* permettra à tous les Américains de regarder les mêmes programmes. Mais la question de la tranche horaire d'émission des programmes se pose alors lorsqu'on sait qu'il y a six heures de décalage horaire entre Los Angeles et New York. L'enregistrement des programmes est alors obligatoire et ceux-ci sont diffusés en décalage selon qu'on se trouve à un point ou à un autre du territoire américain. Dans les États intermédiaires, seul

278 Marjolaine Boutet, *Les Séries télé*, Paris, Éditions First, 2009.

un décalage de l'heure de début du *prime time* est nécessaire. Cependant, certains programmes sont nécessairement et obligatoirement diffusés en direct, il est donc indispensable de les « jouer » deux fois afin que tout le territoire puisse profiter du spectacle dans les mêmes conditions. Ainsi, à cette époque les *networks* diffusent des pièces de théâtre écrites ou adaptées pour la télévision en direct, sur le même modèle que ce qui se faisait déjà à la radio depuis les années 1930 et les programmes populaires de la radio ou des cafés-théâtres deviennent des fictions télévisuelles (*Your Show of Shows*, 1950-1954 ; *Caesar's Hour*, 1954-1957).

Ce sera alors sous la bienveillance d'Hollywood que la télévision connaîtra son premier âge d'or dès les années 1950. Les studios américains, craignant la concurrence de ce « nouveau » média, vont mettre en place les bases de ce qui deviendra quelques temps plus tard la fiction télévisuelle. Une grande partie des scénaristes quitte alors New York et Chicago pour s'installer à Hollywood et crée les premières grandes séries télévisées. C'est une période d'expérimentation qui va permettre de tracer les grandes lignes directrices de ce que vont être les séries de l'époque à travers l'émergence d'auteurs de télévision remarquables et de programmes pertinents. Enfin, c'est cette décennie qui verra l'apparition des grands genres dans la fiction sérielle télévisée (comédie, policier, fantastique, ...) même s'ils semblent pour le moment simplement s'adapter au médium en profitant des possibilités qu'il apporte. L'écriture, les choix de mise en scène, le jeu des acteurs restent en lien étroit avec ce qui se faisait déjà au théâtre, à la radio et au cinéma.

En 1951 est adaptée à la télévision l'émission de radio *My Favorite Husband* (1948-1951) rebaptisée *I love Lucy* et qui va marquer l'imaginaire américain jusqu'en 1957. Cette fiction nous racontant l'histoire d'une femme au foyer désirant faire du music-hall est la première sitcom filmée dans un studio hollywoodien avec trois caméras (une pour les plans larges, une seconde pour le locuteur et la dernière pour le destinataire) et un public²⁷⁹.

L'originalité de ce type de fictions est qu'elles reprennent les principes du spectacle théâtral. En effet, les décors ressemblent beaucoup à des scènes de théâtre et l'usage qui en est fait se rapproche indéniablement du vaudeville ou de la comédie de boulevard. Les décors sont des lieux où les différents protagonistes peuvent se retrouver facilement tous ensemble. Très souvent c'est le salon qui est choisi pour ce type de scène. De plus, ces décors sont très ouverts afin de faciliter l'entrée et la sortie des comédiens. On retrouve alors, comme pour la comédie de boulevard, une porte à gauche, une à droite et un accès situé dans le fond du décor pour aller dans une autre pièce ou monter à l'étage. Le quatrième mur est également présent avec la place systématique qui est donnée au canapé. Il se retrouve ainsi toujours face au spectateur et représente l'écran de télévision.

L'analogie avec le théâtre de boulevard ne s'arrête pas là puisque la majorité des sitcoms

279 Marjolaine Boutet, *op. cit.*

sont enregistrées en public et les réactions de celui-ci sont gardées, voire amplifiées, en post-production afin d'encourager le téléspectateur. Enfin, les différents effets comiques que l'on retrouve dans la sitcom sont eux aussi directement empruntés à la comédie théâtrale. Le comique de geste hérité de la *comedia dell'arte* est particulièrement présent dans les sitcoms des années 1950 et 1960. C'est souvent par des gros plans sur les expressions du visage des acteurs que l'on va produire l'hilarité du spectateur. Bien entendu, un autre type de comique central dans ce genre de fiction est celui qui lui donne son nom : le comique de situation. Les ressorts comiques du vaudeville et de la comédie de boulevard sont repris à travers les portes qui claquent, les personnages cachés ou les situations surréalistes.

Pour ne rien omettre, il convient également d'introduire ici le comique de langage fondé sur les quiproquos, les doubles sens ou les tics de langage des personnages. Par ailleurs, à partir des années 1960, on note l'apparition de comédies qui ne sont pas des sitcoms en ce sens qu'elles s'éloignent des conventions que nous venons de citer par le rapprochement qu'elles opèrent avec le cinéma plutôt que le théâtre. Celles-ci sont appelées *single-camera comedies* puisqu'elles ne mettent en jeu qu'un seul cadreur. Celui-ci a également comme particularité la possibilité d'effectuer des mouvements de caméra. Les méthodes de tournage vont dès lors s'en trouver modifiées puisque le tournage en extérieur et dans des décors beaucoup plus complexes deviendra possible. De ce fait, le tournage en public ne sera plus possible et le rythme s'en trouvera altéré puisque la post-production et le montage vont devenir une étape cruciale dans l'aspect final de la série.

Le tournage des séries à Hollywood provoque inévitablement d'autres influences. Ainsi, les décors des studios hollywoodiens vont être réutilisés dans bon nombre de séries. Cela est particulièrement visible lors des années 1950 où sont produits énormément de westerns. À la fin de cette décennie, sept des émissions de télévision les plus regardées sont des séries relevant du genre. Bien évidemment, les moyens financiers étant différents, tout comme le support, plusieurs différences sont notables : on y trouve moins de scènes d'action et une utilisation massive du gros plan afin de coller au format d'écran de télévision²⁸⁰.

L'association entre cinéma et télévision est bien loin de s'arrêter là puisqu'en 1955 une série policière majeure fait son apparition : *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1965). Le réalisateur fait ici de courtes apparitions en début et fin d'épisode pour présenter le contenu de l'émission du jour. Cette série est une anthologie, c'est-à-dire qu'elle ne possède pas de personnages récurrents, ni d'arc narratif déployé sur plusieurs épisodes. Le seul rapport entre les épisodes est cette structure de présentation par Hitchcock et les thèmes policiers qui y sont développés. *Alfred Hitchcock Presents*

280 Michele Hilmes (dir.), *op. cit.*

est une des premières séries à faire appel à de grands metteurs en scène comme Robert Altman ou Hitchcock lui-même dans la réalisation de ses épisodes et à adapter des nouvelles d'auteurs reconnus tels H.G. Wells, Ray Bradbury ou Roald Dahl. On note ainsi que cette première série d'anthologie possède déjà de grandes qualités scénaristiques et cinématographiques sur lesquelles vont devoir se greffer ses héritières directes ou indirectes.

Par ailleurs, c'est à cette époque que va naître un autre genre majeur de la fiction télévisuelle: le fantastique. Celui-ci va se développer tout d'abord à travers une autre série d'anthologie : *La Quatrième dimension (The Twilight Zone, 1959-1964)*. Les scénarios de cette fiction n'ont pas excessivement vieilli en cela qu'ils restent d'actualité et qu'ils prennent à parti le spectateur en lui donnant à voir des personnages ordinaires, et donc proches de lui, confrontés au surnaturel et à l'étrange à travers des chutes finales toujours surprenantes. On note ici l'importance accordée à nouveau à son créateur, Rod Serling, qui encadrait chaque histoire à la manière d'un narrateur-démiurge, reprenant ainsi les principes développés dans le feuilleton radiophonique. Les épisodes marquants sont l'œuvre d'auteurs américains significatifs comme Richard Matheson ou encore Charles Beaumont. La série se retrouve dès le départ en concurrence directe avec *Alfred Hitchcock Presents*, passée sur une autre chaîne, et parviendra à se maintenir pendant cinq saisons et à donner naissance à deux « suites » en 1985 (*The New Twilight Zone, 1985-1989*) et 2003 (*La Treizième dimension ou The Twilight Zone, 2002-2003*)²⁸¹.

3. Une écriture en héritage

Les premiers programmes populaires sont très souvent hérités de feuilletons radiophoniques (*Le Jeune docteur Kildare*, diffusé à la radio de 1950 à 1951 puis à la télévision de 1961 à 1966 ; *Dragnet* et ses enquêtes policières réalistes est diffusé sur les ondes avant d'être adapté à la télévision de 1951 à 1959). Les fictions reprennent donc des formules et des personnages déjà connus du public : leur durée reste courte (une trentaine de minutes) bien qu'entrecoupées d'annonces publicitaires rythmant le récit et le découpant en « actes ». Afin de parfaire l'illusion du spectacle et de chercher l'empathie de l'auditeur-spectateur, les réactions du public devant lequel le programme est enregistré sont conservées.

Dès leur apparition, les fictions américaines sont pensées par des auteurs de théâtre, de cinéma, de radio ou de littérature. Ceux-ci sont d'ores et déjà habitués à cette contrainte qu'est l'écriture en actes nécessaire lorsqu'on souhaite écrire pour la télévision. En effet, à la différence des chaînes câblées qui verront le jour plus tard, les *networks* sont uniquement financés par la

281 Harry Castelman, Walter J. Podrazik, *Watching TV : Six Decades of American Television*, Syracuse, Syracuse Press University, 2003.

publicité, et sont donc obligés d'attirer des annonceurs et de vendre plus ou moins chers des espaces publicitaires afin de rentabiliser leurs achats. Ainsi, comme en France, ce financement peut prendre deux formes : celui du *sponsoring* d'émission de télévision ou la vente d'espace publicitaire. Nous l'avons évoqué, les feuillets radiophoniques des années 1940 étaient déjà financés par un sponsor unique. Celui-ci étant une marque de lessive lors des programmes destinés aux ménagères, il a finalement donné son nom à un genre particulier de fiction sérielle : le *soap opera*.

Dès le milieu des années 1950, les *networks* doivent passer par la vente d'espaces publicitaires s'ils souhaitent survivre. Le prix affecté à cet espace est fonction du nombre de spectateur susceptible de le voir. Ainsi, un programme ayant une audience importante et fidèle va attirer davantage d'annonceurs, faire grimper les prix et avoir plus de chances de rester à l'antenne. Les épisodes sont donc interrompus toutes les dizaines de minutes par des coupures publicitaires de deux à trois minutes. Cela va donc contraindre les scénaristes à penser leur écriture en fonction de ce rythme particulier afin de ne pas perdre de spectateur en cours de route. Chaque épisode sera ainsi formaté à raison de trois coupures pour les programmes d'une demi-heure (type *sitcoms*) et de cinq pour ceux durant une heure (type *dramas*). Ces unités narratives à l'intérieur de la narration propre peuvent être comparées aux actes de l'écriture théâtrale. Ainsi, chaque acte se termine par une mise en suspens nécessaire pour s'assurer la fidélité du spectateur et éviter sa fuite vers un autre programme, de nombreuses études à ce sujet démontrant que la tolérance à la publicité est augmentée par l'investissement émotionnel du spectateur²⁸². Il est ainsi possible de schématiser le formatage opéré sur la fiction télévisuelle de cette manière :

1. Formatage d'un épisode de type *sitcom* (30 minutes)

Teaser > générique > pub > acte 1 > pub > acte 2 > pub > conclusion

2. Formatage d'un épisode de type *drama* (60 minutes²⁸³)

Teaser > générique > pub > acte 1 > pub > acte 2 > pub > acte 3 > pub > acte 4 > pub > conclusion

Ainsi, un épisode d'une demi-heure diffusé sur un network ne comporte en réalité que 20 à 22 minutes de fiction tandis qu'un épisode supposé durer une heure, ne couvre en réalité que 42 à 44 minutes sans ses coupures publicitaires. Il est à noter que la diffusion française des séries

²⁸² Armand Dayan, *La Publicité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

²⁸³ Vince Gilligan, « J'ai tout pouvoir sur mes histoires », entretien réalisé par Joyard, Olivier, *Les Inrockuptibles*, hors-série, Septembre 2011.

américaines ne respecte pas ce découpage en actes et place ses propres coupures publicitaires parfois à n'importe quel moment. Ainsi, on peut remarquer les moments de l'action où se situent les coupures d'origine par des écrans noirs qui séparent deux scènes où la tension et le suspens sont à leur apogée. Si pour le théâtre classique la longueur d'un acte était prédéterminée par le temps que mettaient les bougies des lustres à se consumer, celle des épisodes de séries ne l'est qu'en rapport avec des conditions économiques extérieures.

Le même principe est utilisé par les scénaristes à plus grande échelle lors des fins d'épisodes ou de saisons afin d'assurer le retour du spectateur grâce au *cliffhanger* et à la tension dramatique qu'il crée à travers une situation restée en suspens. Jusque la fin des années 1970, les séries sont « bouclées ». C'est-à-dire que les épisodes peuvent être visionnés de manière indépendante car l'intrigue qui y est développée se termine à la fin du programme. C'est par exemple le modèle que donnent à voir les séries policières où une enquête va trouver sa résolution dans le temps imparti de l'épisode. Ces séries sont figées et les personnages n'évoluent que très peu car ils n'ont pas de mémoire de ce qui leur est arrivé dans les épisodes précédents. Pourtant depuis les années 1980 et l'influence de *soap-operas* hebdomadaires tels que *Dallas*, la plupart des séries vont adopter une structure ouverte. À partir de ce moment, les fictions télévisuelles vont développer plusieurs lignes narratives : une principale et plusieurs secondaires qui vont permettre d'évacuer la tension induite par la première à travers un ton plus léger tout en étirant la masse narrative. Ces lignes secondaires sont souvent celles qui permettent de faire évoluer les personnages et leurs relations tandis que les premières restent généralement bouclées en fin d'épisode. La série devient dès lors feuilleton et divise sa narration en différents arcs narratifs. Ceux-ci se développent sur un certain nombre d'épisodes et se concluent toujours avant d'en démarrer de nouveaux²⁸⁴.

4. Écriture, conception et réception de la série télévisée américaine.

Il existe de nombreux termes plus ou moins précis désignant les émissions de télévision aux États-Unis. Le mot *series* est un mot générique représentant toute émission de télévision revenant à plusieurs reprises à l'antenne. Ainsi, généralement c'est de cette manière que l'on désigne les documentaires, les fictions ou les émissions de télé-réalité. Pour ces dernières, on parle alors d'*unscripted series*, c'est-à-dire des séries sans script. On peut également diviser la fiction télévisuelle en différentes catégories : le *drama* (série dramatique), la *comedy* (sitcom et *single-camera series*), la *miniserie* (fiction possédant un nombre prédéfini d'épisodes) et le *TV movie* (téléfilm à un seul épisode). En France, l'influence américaine a progressivement remplacé le mot

284 Vincent Colonna, *L'Art des séries télé ou comment surpasser les Américains*, Paris, Payot et Rivages, 2010.

« feuilleton » par celui de « série ». Régine Chaniac et Jean Bianchi dans *Feuilletons et séries à la télévision française* en donnent une définition précise. Ainsi, les séries sont des « ensembles d'œuvres télévisuelles conçues pour être diffusées en fragment clos, [où] chaque épisode raconte une histoire complète, la continuité [...] étant assurée par la permanence d'un ou de plusieurs personnages et d'un thème dominant²⁸⁵ ».

Il convient à présent de préciser la manière dont sont produites les séries américaines. En effet, les États-Unis possèdent un mode de production télévisuel très différent de ce qui se fait dans l'hexagone. Chaque année les scénaristes des sociétés de production proposent un sujet tenant en une phrase aux chaînes de télévision. Celles-ci en ont déjà reçu des milliers. Seule une centaine sera sélectionnée pour être ensuite développée en un synopsis décrivant les personnages et les thèmes. Sur ceux-ci, une vingtaine deviendront des scénarios de pilotes et la moitié seulement seront tournés. L'écémage ne s'arrête pas là car à peine la moitié encore recevra une commande de plusieurs épisodes et une ou deux reviendront pour une seconde saison. La création d'une série ne se fait donc pas au hasard et un véritable tri est effectué pendant toute la chaîne de production puisqu'une seule idée sur mille sera produite. Un pitch n'a donc que 0,1 % de chance de devenir une série à succès. Outre le pitch qui doit donner une idée assez large du potentiel que peut avoir la série, il est une autre étape qui revêt une importance capitale : la création du pilote. Jusque dans les années 1980, le pilote était distinct de la série en cela qu'il représentait l'histoire entière. Il était ensuite diffusé sous la forme d'un *TV movie* afin d'en tester les résultats d'audience. Si ceux-ci étaient satisfaisants, la série était achetée et déclinée en plusieurs épisodes. De nos jours, pour des raisons de coûts, le pilote est intégré au corps de la fiction elle-même puisqu'il représente le tout premier épisode dans lequel on va présenter les personnages et les thèmes principaux. Il ne sera diffusé que si les responsables de la chaîne achètent plusieurs épisodes.

Le pilote doit être représentatif des objectifs des créateurs et donner à voir une empreinte de ce qu'il sera possible d'en faire, à la manière d'une scène d'exposition théâtrale. C'est pourquoi l'élaboration du pilote fait l'objet de toutes les attentions et qu'il est analysé en profondeur afin d'en définir la cible, sa filiation avec d'autres programmes et d'évaluer les risques qu'il pourrait éventuellement avoir sur les programmes qui le suivent. Afin d'avoir un aperçu plus ou moins fidèle de ces données abstraites il existe différentes méthodes allant de la projection-test en réseau câblé ou, de nos jours, sur le net, jusqu'à la présentation en auditorium face à un public exprimant son ressenti en appuyant sur des boutons ou par questionnaire. Ainsi, il est possible de remédier aux problèmes de casting, d'intrigue, de ton ou de rythme avant la première diffusion. On peut dès lors

285 Jean Bianchi, Régine Chaniac, *Feuilletons et séries à la télévision française – Généalogies*, Bry-Sur-Marne, Rapport INA-IRPEACS/CNRS, 1989.

constater parfois des différences (parfois infimes) entre le premier pilote (*unaired pilot*) et celui qui sera réellement diffusé. Ces tests ne sont fiables qu'en théorie car il est bien entendu impossible de prévoir le succès ou l'échec face au public d'une production artistique²⁸⁶.

Une fois l'étape du pilote franchie, si la série est achetée par un *network* elle sera diffusée de fin-septembre à mi-mai de manière hebdomadaire. Cette période est appelée « *season* » (saison). Depuis plusieurs années, en rapport avec la concurrence produite par les chaînes câblées, il existe une saison parallèle pendant l'été pour d'autres séries. De ce fait, on va regrouper tous les épisodes diffusés pendant cette période sous ce nom. Pour pouvoir être diffusée dès la fin-septembre, les scénaristes travaillent sur les épisodes à partir de juin pour que le tournage puisse commencer en août. Ainsi, lorsque la diffusion commence il n'y a que quelques épisodes de tournés. Dans les années 1960, une saison pouvait comporter jusqu'à trente-cinq épisodes²⁸⁷. Aujourd'hui, sur les *networks*, elles se limitent à une vingtaine et sur les chaînes câblées à la moitié seulement. Parfois, une série peut démarrer en plein milieu d'une saison de diffusion si elle vient en remplacement d'une autre dont l'audience a fait défaut. Dans le cas où elle est diffusée tout au long de l'année, on peut en dégager plusieurs temps forts qui vont permettre de rythmer et d'attirer le public. Le *season premiere* est le tout premier épisode de celle-ci. Son objectif est d'attirer le plus grand nombre à travers une campagne marketing produite en amont ou, si la série n'en est pas à sa première saison, grâce à la résolution du *cliffhanger* de la précédente.

Viennent ensuite les épisodes diffusés pendant les semaines des *sweeps*. Ce sont des épisodes spéciaux (avec présence d'une *guest-star* par exemple) ou cruciaux dans l'évolution de l'intrigue et des personnages qui vont attirer un nombre plus important de téléspectateurs. C'est à ce moment que l'Institut Nielsen mesure l'audience de manière beaucoup plus précise qu'à travers l'échantillonnage de foyers prédéfinis. Ces *sweeps* ont lieu quatre fois dans l'année : en février, mai, juillet et novembre et sont importants puisque cela permet aux chaînes de savoir quel marché regarde ses programmes. Elles peuvent ainsi faire gonfler les prix des espaces publicitaires locaux et nationaux en fonction de ces résultats. Les résultats des *sweeps* étant beaucoup plus précis que l'audience sur échantillon, ils interfèrent dans la décision de renouveler une série pour une prochaine saison ou pour le reste de celle qui a déjà débutée. En effet, c'est à la *midseason* (après la pause hivernale de Noël, c'est-à-dire vers la fin du mois de janvier) que les *networks* planifient de nouveau leur grille de programme et décident si une série doit être annulée ou s'il faut la changer d'horaire. Pour finir, le *season finale* est le tout dernier épisode de la saison. Il va donner à voir la conclusion d'un certain nombre d'arcs narratifs mais va en laisser un (ou en ouvrir d'autres) en

286 Marjolaine Boutet, *op. cit.*

287 C'est le cas par exemple des saisons de *The Twilight Zone* dont la première compte trente-cinq épisodes.

suspens, afin de créer un *cliffhanger* et de s'assurer du retour du public pour la saison suivante. L'écriture d'un épisode d'une série américaine est donc fonction du moment où il sera diffusé pour la première fois et les scénaristes tentent alors de coller à l'actualité et aux fêtes qui rythment les États-Unis (le Superbowl, Halloween, Thanksgiving, Noël, etc²⁸⁸).

À l'origine d'une série il y a son créateur : un auteur qui en a écrit le pitch et le pilote. Son style peut parfois être comparable à celui d'un auteur de littérature. Il devient généralement le scénariste en chef lorsque la série est produite. Il va superviser l'écriture des différents scénarios produits par l'équipe scénaristique. Celle-ci peut aller jusqu'à vingt scénaristes qui vont se partager les différents arcs narratifs selon leur expérience ou le sujet traité. Ainsi, certains vont développer les intrigues inhérentes à divers personnages, d'autres écriront les dialogues comiques pendant que les derniers s'occuperont de l'intrigue principale. Le rythme effréné de la production des séries oblige les scénaristes à travailler en équipe. Lorsqu'un scénario est prêt il est soumis à un *script editor* qui s'assure que celui-ci correspond bien au format en actes nécessaire à la diffusion. Les auteurs de séries signent des *development deals* pour ne pas être débauchés par d'autres studios, démontrant ainsi qu'ils ont une importance capitale dans le succès de l'œuvre. En effet, si un programme fonctionne et qu'un de ses auteurs principaux décide de quitter l'équipe, le prix des épisodes risque de diminuer. De plus, un personnage créé par un auteur dans un épisode lui rapporte des droits si un autre scénariste décide de le faire apparaître à l'écran. Ainsi, auteur de séries aux États-Unis peut être un métier de carrière car il est possible de grimper les échelons jusqu'à avoir le pouvoir de choisir les acteurs, les réalisateurs et même les choix de post-production. L'écriture d'une série est donc un mécanisme complexe et codifié depuis les années 1950 qui n'existe pas en France où les séries sont le travail d'un ou deux scénaristes, cela ayant pour première conséquence une grave lenteur dans la production²⁸⁹ dans un pays où l'on tient toujours farouchement à la notion d'auteur²⁹⁰.

Face au créateur et aux scénaristes on trouve également le producteur qui gère principalement tous les aspects financiers (écriture, tournage, équipes et vente). Le créateur peut parfois devenir producteur exécutif (c'est également le cas des scénaristes, acteurs et réalisateurs) et veillera alors au respect de la cohérence dans l'évolution artistique de la série. Les producteurs ont

288 Robert J. Thomson, *Television's Second Golden Age : From Hill Street Blues to ER*, New York, Syracuse University Press, 1997.

289 Il faut parfois attendre plus d'un an entre les différentes saisons d'une série française. Ainsi par exemple, le succès en 2012 de la série fantastique *Les Revenants* produite par Canal + et fondée sur le long-métrage du même nom, a permis la production d'une deuxième saison. Or, celle-ci n'étant réalisée qu'en 2015, pose ainsi tout un ensemble de problèmes allant de la possible perte de la fidélisation du spectateur à la difficulté de conserver les mêmes acteurs dans un souci de cohérence (particulièrement pour les personnages de Victor et Alice, enfant et adolescente fantômes lors de la première saison).

290 Eric Vérat, « L'écriture de fiction télévisée – Comparaison des systèmes français et américain », in *Permanence de la télévision*, *op. cit.*

de fait un droit de regard important sur le *casting* du programme. Tout comme au théâtre ou au cinéma, les acteurs sont les membres les plus visibles de la fiction et ont donc un rôle majeur. Les chaînes de télévision ont très tôt reconnu l'importance de donner à voir des visages emblématiques à leurs programmes.

Ainsi, on voit dès les années 1950 des séries se créer autour de personnages phares tels Lucille Ball pour *I Love Lucy* ou Peter Falk dans *Inspecteur Columbo* (1968-2003) dans les années 1970. On invente alors un peu plus tard des séries mettant en scène deux personnages principaux et dont le moteur de l'action se décline à travers une relation parfois antagoniste (Artemus Gordon et James West dans la série de western-fantastique *Les Mystères de l'Ouest* de 1965 à 1969 ou les deux policiers de *Starsky et Hutch* de 1975 à 1979). Dès les années 1980 et 1990, on note l'utilisation récurrente des *ensemble shows* qui ont la particularité de ne pas être centrés autour d'un ou deux personnages en particulier mais d'un groupe (les six protagonistes de *Friends* entre 1994 et 2004 pour ne citer qu'eux). Le talent, le charisme et l'implication des acteurs dans la série sont des facteurs non négligeables dans la réussite du programme et de son impact émotionnel sur le spectateur. Ainsi, le public a tendance à catégoriser les acteurs de séries en fonction du personnage qu'ils interprètent et il est dès lors difficile pour chacun de s'en émanciper. Si la force d'une série est construite principalement sur ses acteurs et pas sur l'originalité des histoires ou du point de vue, il lui sera très difficile de survivre lorsque ceux-ci décideront de la quitter²⁹¹.

À l'inverse de ce qui est notable pour le cinéma, la place du réalisateur de séries est minime. Celui-ci change régulièrement d'un épisode à l'autre et ne fait que suivre le script et les directives du producteur exécutif qui ont été définies dès le pilote. Il est donc à leur service et ne peut influencer sur le contenu que lorsqu'il est déjà reconnu. C'est le cas, par exemple, de metteurs en scène comme Alfred Hitchcock, David Lynch (*Twin Peaks* en 1990 et 1991) ou Quentin Tarantino (sur certains épisodes des séries *Urgences* diffusée de 1994 à 2009 et *Les Experts : Las Vegas* depuis 2000).

Entre tous ces « acteurs » de la production télévisuelle, on trouve également le *showrunner* dont l'objectif est de s'assurer que tous, du scénariste au réalisateur en passant par les acteurs et les producteurs, gardent en tête les mêmes objectifs quant à l'évolution de la série et ses personnages. Comme nous l'avons vu plus tôt, tout ceci est régi par les sociétés de production réglementées par la FCC. Chacune d'entre elles est spécialisée dans un genre de fiction et dans une tranche horaire propre. Les programmes de la journée (essentiellement des jeux, des *talk-shows* et des *soap operas* nous le rappelons) coûtent beaucoup moins cher que les fictions à enjeux du *prime time*. En ce qui concerne celles-ci, on ne dénombre pas moins d'une trentaine de sociétés de production se

291 Pamela Douglas, *Writing the TV Drama Series*, Studio City, MWP, 2001.

partageant le marché. On trouve tout d'abord les *majors studios* (Paramount, Columbia, MGM, Warner Bros., Disney, Universal, Twentieth Century Fox, etc.) pour les grosses productions, puis viennent ensuite les *independents* (Aaron Spelling, MTM, Cannon, etc.) qui ont réussi à percer grâce aux *sitcoms* et fonctionnent avec de plus petites structures. Pour terminer, il faut également noter que certains gros producteurs sont parvenus à imposer leur nom comme une marque à part entière (Jerry Bruckheimer ou Donald P. Bellisario²⁹²).

Comme nous l'avons fait remarquer plus tôt, les *networks*, financés par la publicité, ont très vite assimilé qu'il leur fallait attirer et fidéliser le plus de spectateurs possible afin de survivre. La manière la plus rentable d'y parvenir se trouve sans doute dans la fiction sérielle. Les scénaristes ont développé bon nombre d'outils afin de ferrer le spectateur et de le maintenir en état de manque constant. Seulement, les prouesses scénaristiques dont ils sont capables ne suffisent pas à elles seules pour s'assurer de la présence du public. La part réservée aux personnages prend ici toute son ampleur. Ceux-ci ne doivent pas simplement être attirants. Ce qui prime, c'est leur complexité et leur charisme. Un personnage doit être convaincant et surtout avoir suffisamment de ressources pour ne pas être épuisé par le flot constant de l'écriture scénaristique. En effet, une des particularités, peut-être des plus importantes, est que la série permet de développer des personnages sur une longueur plus ou moins importante. Le spectateur les voit ainsi évoluer, grandir, vieillir et parfois même mourir dans le temps imparti de la fiction. Une relation unilatérale de longue durée se développe alors entre les personnages et le spectateur. Ce sont de véritables liens affectifs qui se créent malgré le tissu fictionnel dont ils sont extraits. Cela mène parfois au délitement de la frontière entre l'acteur et son personnage.

Les *networks* et l'Institut Nielsen²⁹³ recueillent et analysent dans leurs *fan bases* toutes les données relatives aux réactions des téléspectateurs. Celles-ci leur permettent de percevoir les séries qui, bien qu'elles n'attirent que peu de personnes, rendent très actif leur public. De telles données sont intéressantes pour mesurer l'ampleur que peuvent avoir des séries à public spécifique. Les séries fantastiques, et de science-fiction plus précisément, n'attirent généralement qu'un public particulier. En revanche, celui-ci est très friand des mythologies et univers qui se créent en parallèle à ces séries et développe alors une véritable addiction pour elles. Ces téléspectateurs, étant de grands consommateurs de produits dérivés (reproductions d'objets, DVD, etc.), sont une cible très intéressante pour les chaînes. On ne peut dès lors se limiter aux résultats d'audience pour quantifier l'engouement produit puisque l'amour d'une série, pour ces fans, se poursuit hors l'écran. Ainsi les *fan bases* de séries comme *Star Trek* (1966-1969), *Buffy contre les vampires* ou *Lost* (2004-2010)

292 Idem.

293 Créé en 1964, l'institut Nielsen est chargé de la mesure d'audience en télévision, radio, presse écrite, internet et téléphonie mobile.

sont très actives sur le net. Certaines vont tenter, à travers des forums, de résoudre les pistes lancées par les scénaristes, tandis que d'autres vont en perpétuer la légende en écrivant des *fan-fictions*. Ils contribuent ainsi à en augmenter la mythologie, et la série peut même se trouver dotée d'un passé qu'elle n'avait pas à l'origine : « la série commence alors *avant...* la série, et se poursuit au-delà et ailleurs²⁹⁴ » (par l'écrit, sur le net ou en bande-dessinées). Ces membres des *fan-bases* se retrouvent très souvent lors de réunion (des « conventions » dont la plus célèbre est le Comic-Con de San Diego) afin de prolonger avec nostalgie cette addiction.

Le pouvoir des *fan-bases* n'est en rien négligeable puisqu'à plusieurs reprises celles-ci se sont mobilisées lorsque des chaînes avaient pour projet d'annuler leur objet fétiche. Leurs actions sont très souvent similaires et consistent en l'envoi massif à la chaîne d'objets représentatifs et symboliques de la série ou de pétitions. Ces réactions fonctionnent parfois mais l'enthousiasme des fans ne pouvant relever les chiffres de l'audience, la série n'obtient généralement qu'un court sursis, le temps de trouver une conclusion acceptable par la majorité. La presse généraliste et spécialisée pèse également lourd dans le maintien de certaines séries à l'antenne. En effet, celle-ci consacre de nombreuses critiques poussées sur les séries diffusées et lorsque l'une d'elles est bonne il n'est pas rare de voir le programme perdurer même si son audience est considérée comme faible²⁹⁵.

L'esthétique et la représentation des différentes « minorités » présentes sur le sol américain (les populations noires, latines, juives, musulmanes, féminines, homosexuelles mais aussi les différents modèles familiaux et les catégories socio-professionnelles) ne sont pas qu'anecdotiques dans l'intérêt suscité par une série. Le téléspectateur sera d'autant plus sensible à une fiction lorsqu'il sera à même de s'y reconnaître et de s'attacher à ses personnages. Les séries doivent être le miroir de la société et il est, par contre, difficile pour une fiction d'être en avance sur cette dernière au risque de rebuter le spectateur. En revanche, l'étude de l'histoire des séries américaines et de ses différentes modes permet de saisir l'évolution de cette société et de ce qui y était « socialement acceptable » ou non. Ainsi, le ton des séries d'aujourd'hui est bien plus libre qu'aux débuts de la fiction sérielle à la télévision. On note par exemple une évolution dans la représentation de la famille canonique qui est passée depuis *La Petite maison dans la prairie* (1974-1983) au milieu des années 1970, du modèle de la famille soudée et soutenue par une figure patriarcale sans faille, à celui de la famille monoparentale ou recomposée de *Desperate Housewives* (2004-2012) dans les années 2000. Plus récemment, pour échapper à la censure imposée par la FCC, le groupe d'amis de *How I Met Your Mother* (2005-2014) fait comprendre implicitement les injures qu'il profère ou ses comportements en accord avec leur génération (consommation d'herbe, etc.) à travers de subtils

294 Isabelle-Rachel Casta, « *Brouillard sanglant sur Sunnydale !* », in *Strenae* [En ligne], mis en ligne le 21 juin 2011, consulté le 10 octobre 2011. URL : <http://strenae.revues.org/295>.

295 Stacey Abbot, *The Cult TV Book*, Berkeley, Soft Skull Press, 2010.

jeux de mots. Une attitude que n'auraient jamais pu avoir les personnages de *Friends*, pourtant dans la même tranche d'âge, dix ans plus tôt²⁹⁶.

Il convient alors, afin de parfaire notre étude de la fiction sérielle à la télévision, de passer en revue ces différents modes, courants et genres, de son apparition à nos jours. Cette étude chronologique aura pour but d'approfondir les différentes pistes évoquées jusqu'à présent et de donner à voir un panorama, non pas exhaustif mais général, de la production télévisuelle américaine dans laquelle s'inscrit le fantastique enclin à servir de fondement pour nos réflexions ultérieures.

5. La série américaine de 1960 à nos jours : modes et genres.

Nous avons évoqué plus tôt la naissance de la série télévisée aux États-Unis, héritière des émissions radiophoniques, dans les années 1950. Cette période a été, selon les historiens de la télévision américaine, le premier âge d'or des séries télévisées. Celui-ci a immédiatement été suivi dès la décennie suivante, et ce jusqu'en 1978, de ce qu'ils ont nommé la période « classique » durant laquelle la télévision se détache peu à peu de la radio et du cinéma. À partir de 1960, les fictions sérielles vont être fortement marquées par la guerre froide et la chasse au communisme. Une série comme *La Quatrième dimension (The Twilight Zone)*, débutée en 1959, comporte des commentaires explicites de cette période de trouble. Rod Serling, créateur de la série, a longtemps été malmené par la censure qui lui refusa souvent des projets de séries ou d'épisodes. Il se servit donc de la science-fiction et du fantastique pour exprimer son besoin de présenter une société américaine comme lui la voyait réellement. Une Amérique en prise avec ses dérives du maccarthisme qui sévit quelques années auparavant, sa ségrégation raciale malgré de timides révolutions sociales (comme la déségrégation des écoles) et l'arrivée de Martin Luther King, sa guerre froide entamée avec l'autre géant de la planète, l'URSS. Mais c'est aussi la fin du deuxième mandat d'Eisenhower, dernier rempart contre le communisme, qui donna à l'Amérique un autre visage avec sa conquête de l'espace, ses nouvelles autoroutes, l'extension de l'assurance-maladie, la retraite à 62 ans mais aussi l'accroissement des droits syndicaux. Une Amérique qui bouge vite face à une autre terriblement conservatrice et rebelle vis-à-vis de l'autorité centrale. L'avènement du Rock'n roll et du star-system donna au pays une aura internationale et fort enviée dans le monde en plus de son statut assumé de leader militaire et économique.

Chaque épisode devient ainsi une métaphore et/ou une allégorie poétique et surréaliste d'un mal social qui donnent à réfléchir sur notre condition ou sur la société qui nous entoure. Cette réflexion qui nous interpelle prend souvent son impact dans la chute finale de l'épisode. Une chute

296 Nicholas Abercrombie, *Television and Society*, Cambridge, Polity, 1996.

rarement heureuse voire tout simplement injuste pour le quidam dépassé par ce que le narrateur définira souvent comme la Quatrième Dimension.

La peur de l'attaque atomique est développée dès les premiers épisodes. Ainsi, dans le pilote, « Solitude », un aviateur se réveille dans une ville désertée et imagine que la Bombe en est responsable. Plus tard, dans « L'Abri » (« The Shelter », 3x03) en 1961, une famille refuse l'accès de son bunker à ses voisins lors d'un prétendu bombardement. Comme la plupart des épisodes de cette série fantastique, la conclusion révèle un retournement de situation inattendu sous forme de châtement puisque l'attaque n'était en réalité qu'un exercice qui aura pour conséquence de changer à jamais les relations entre cette famille typiquement américaine et son voisinage. De même, dans « Les Monstres de Maple Street » (« The Monsters Are Due To Maple Street », 1x22), un habitant est injustement accusé d'être un espion ou un extra-terrestre suite à une panne de courant générale à laquelle seule sa voiture a échappée. Tel un pogrom, ses voisins se retourneront les uns contre les autres allant jusqu'au meurtre, posant la question essentielle : qui sont finalement les monstres du titre ? Les scénaristes, à travers la fiction sérielle, critiquent ouvertement le sentiment de peur et ses conséquences sur les valeurs américaines de solidarité menacées par le contexte politique ambiant. Cette psychopathologie spécifiquement américaine dans la série est un prolongement de ce qui a déjà eu lieu dans la littérature de science-fiction (*Fahrenheit 451* de Ray Bradbury pour n'en citer qu'un) et au cinéma dans les années 1950. La science-fiction et le fantastique se détachent alors du folklore qui les avait condamnés depuis longtemps au rang de genres mineurs et cherchent à faire réfléchir le public sur l'actualité politique, les grandes notions philosophiques que sont la beauté, le bonheur, le mensonge à travers les grands thèmes dans lesquels ils se sont maintes fois exprimés (mondes parallèles, invasions extra-terrestres, fins du monde, conquêtes de la nouvelle frontière qu'est l'espace avec l'invention du *space opera Star Trek*, rejet de l'autre, scission des personnalités, folie, etc.). *Les Envahisseurs* (1967-1968) raconte ainsi le voyage désespéré de David Vincent tentant par tous les moyens de convaincre le monde que les extra-terrestres (comprendre les communistes) sont parmi nous et que la colonisation a déjà commencé. Mais l'utilisation de la métaphore surnaturelle ne se borne pas à commenter l'actualité politique.

C'est également une manière d'évoquer les transformations que subit la structure familiale américaine à travers l'augmentation du taux de divorces. On remarque pourtant des séries à famille traditionnelle ayant recours à des éléments fantastiques. C'est le cas de *Ma Sorcière bien-aimée* (*Bewitched*, 1964-1972) qui utilise la sorcellerie comme prétexte à commenter le rôle de la femme au foyer et la place de la « belle-famille » dans la cellule familiale. *La Famille Addams* (1964-1966) met en avant les différences extrêmes entre chaque membre d'une famille malgré tout soudée. La

sitcom, genre sériel où la famille est très souvent centrale, est elle-même touchée par l'influence surnaturelle. Ainsi, dans *Mr. Ed* (1961-1966), le couple vit avec un cheval qui parle. De même dans *Mon Martien préféré* (1963-1966) où une extra-terrestre venue étudier les humains vit avec un jeune homme. Au même moment, des séries plus « réalistes » voient le jour. Toujours dans le même contexte, sont développées plusieurs fictions mettant en scène des espions. *Des agents très spéciaux* (1964-1968), *Les Espions* (1965-1968), *Mission : Impossible* (1966-1973) et d'une manière plus légère *Max la Menace* (1965-1969) et *Les Mystères de l'Ouest*, toutes profitant de l'engouement provoqué par le succès des *James Bond* au cinéma, vont mettre au jour des personnages utilisant la ruse, des gadgets et des déguisements pour réussir les missions qui leur sont confiées. Il subsiste par ailleurs des fictions sur le mode judiciaire mettant en scène des figures tutélaires inébranlables telles que *Perry Mason* (1957-1966) où l'avocat éponyme défend envers et contre tout son client²⁹⁷.

Avec les années 1970, les États-Unis s'obscurcissent dans une période de désillusion et de contestation provoquée par la défaite au Vietnam, la mort de Martin Luther King en 1968, l'affaire du Watergate ou encore la montée des drogues dures. C'est au cinéma que cette radicalisation va être la plus sensible avec le film noir et d'horreur. Pourtant, on remarque que les sitcoms abandonnent la métaphore fantastique dans leur traitement de l'évolution de la société américaine pour la traiter de front. *All in the family* (1971-1979) évoque les grands problèmes de l'époque avec un personnage principal, Archie Bunker, raciste et phallocrate. De cette série découlent deux *spin-offs* (c'est-à-dire des séries dont au moins un des personnages, ou le thème, provient d'une autre série-mère) inspirées par les voisins des Bunker : *The Jeffersons* (1972-1978), première sitcom mettant en scène une famille noire et *Maude* (1972-1978) nous présentant une héroïne subissant un avortement (cette série est pourtant celle qui inspirera en France *Maguy* de 1985 à 1993). Dans *The Mary Tyler Moore Show* (1970-1977), on sort même du cadre familial pour donner à voir une jeune femme célibataire essayant de faire carrière.

On critique également la guerre du Vietnam sous couvert de la guerre de Corée avec *M*A*S*H* (1972-1983), inspirée du film du même nom de Robert Altman. En ce qui concerne les *dramas*, le ton devient lui aussi plus sombre avec des limites entre le bien et le mal de plus en plus difficiles à déterminer. Ainsi dans *Columbo* (1971-2003), l'inspecteur bien connu cherche à faire tomber les puissants et la frontière entre bon et mauvais policier se désagrège dans *Mannix* (1967-1975), *Les Rues de San Francisco* (1972-1977) et *Kojak* (1973-1978). La loi et la justice sont également mises à mal dans *Starsky et Hutch* (1975-1979). La figure du policier change, celui-ci devient violent, expéditif et très souvent hors-la-loi. Le portrait des criminels évolue également : le mal n'est plus confiné au grand banditisme, à la mafia ou aux gangsters mais reflète ce qu'il se

297 Marjolaine Boutet, *op. cit.*

passé dans les quartiers défavorisés des grandes villes où la délinquance s'accroît. Le mal se trouve à proximité et les Américains le savent. Il faut ajouter à cela que dès la seconde moitié des années 1970, les séries de l'imaginaire vont exclusivement s'intéresser à la figure du super-héros, sauveur de la déprime ambiante. *Hulk* (1978-1982), *Wonder Woman* (1975-1979), *L'Homme qui valait trois milliards* (1974-1978) ou encore *Super Jaimie* (1976-1978) ne présentent plus l'extra-ordinaire comme une lecture d'un monde inquiet mais offrent une vision manichéenne du bon contre le mauvais. En réaction à tout cela, les États-Unis tentent de se rassurer dans la nostalgie des époques passées à travers des séries comme *Happy Days* (1974-1984) et sa version édulcorée des années 1950, ou *La Petite maison dans la prairie* (1974-1983) et la vie des pionniers de l'Ouest américain de la fin du XIXe siècle. ABC, en perte d'audience vis-à-vis des autres *networks*, réagit en mettant sur pied des œuvres très superficielles car sans aucun lien avec le réel de la société mais divertissantes et populaires : *Drôles de dames* (1976-1981) et *La croisière s'amuse* (1977-1987²⁹⁸).

À partir de 1980, on note déjà l'apparition des ressorts d'écriture et des inventions formelles de la série américaine actuelle tels qu'on les observera dans notre deuxième partie. Cependant, la qualité de ces séries reste encore à améliorer. Les *networks* avaient jusqu'à présent la mainmise sur la production et l'émission télévisuelle. Or, dès les années 1980 et l'apparition du câble, de la télécommande et du magnétoscope, les modes de diffusion et de réception des programmes télévisuels vont muter. Il faut dès lors prendre en compte la capacité du téléspectateur à avoir la possibilité de changer de chaîne en cours d'émission, et ceci de manière très simple. Les diffuseurs vont devoir ainsi composer avec la technique du *flipping* (trouver ce qui intéresse le téléspectateur sur une autre chaîne), du *cruising* (changer de chaîne par ennui et pour créer des associations incongrues) et du *switch-hitting* (suivre deux programmes sur deux chaînes et effectuer des va-et-vient entre les deux) qui les menacent.

De plus, grâce à l'invention de la Video Home System (VHS) par les Japonais, deux tiers des foyers américains seront équipés d'un magnétoscope dès 1988. La combinaison de celui-ci et de la télécommande va renouveler les modes de consommation télévisuels. Le spectateur n'est, dès lors, plus prisonnier de la programmation qui lui est imposée : il peut enregistrer un programme et en regarder un autre, ou passer les coupures publicitaires (le *zipping*). Les fictions sérielles de cette décennie seront également marquées par la grande grève des scénaristes qui, pendant vingt-deux semaines, ont demandé à percevoir des droits sur la vente des VHS et des produits dérivés des séries télévisées. Enfin, c'est également cette décennie qui verra l'explosion du système câblé puisque, d'un foyer sur cinq équipé en 1980, les Américains sont passés à plus de 90% de familles abonnées

298 Alain Carrazé, Jean-Jacques Schleret, *Les Grandes séries américaines de 1970 à nos jours*, Paris, Huitième Art, 1995.

au câble dès le début des années 1990. De nombreuses chaînes copiant le modèle hertzien voient ainsi le jour. C'est la naissance d'AMC (American Movie Classics) qui rejoint HBO (Home Box Office) et Showtime, toutes deux apparues lors des années 1970 mais encore étouffées par la suprématie des *networks*. Par ailleurs, ces derniers se voient dotés d'un quatrième réseau, la Fox, en 1986. Celui-ci va permettre, grâce à une production subversive, de débiter l'évolution du paysage audiovisuel américain grâce à des séries comme *Mariés, deux enfants* (1987-1997) ou encore *Les Simpson* (1989- ?). La concurrence jusqu'alors interne entre les *networks* se retrouve confrontée à l'apparition de très nombreuses nouvelles chaînes et la suprématie d'ABC, CBS et NBC commence à décliner. De 92% d'audience partagée entre eux en 1978, les spectateurs ne sont plus que 63% à les regarder en 1991. Les chaînes du câble enregistrent des profits et sont florissantes quand les recettes publicitaires des *networks* chutent et qu'ils se retrouvent en déficit financier. Pour remédier à cela, ils vont se recentrer sur leur activité principale : la production de programmes fictionnels qu'ils vont vendre aux chaînes câblées. En effet, ces chaînes n'ont pas encore les moyens financiers de produire leurs propres programmes et se contentent souvent d'en rediffuser. Élevés par la télévision et habitués par ce qu'elle a à leur proposer, les spectateurs de l'époque ont besoin d'être surpris et les *networks* se doivent alors de créer des programmes originaux.

Les scénaristes renouvellent leur manière de penser et d'écrire la fiction télévisée dans ce qui sera, toujours selon les historiens, un second âge d'or de la télévision. Le premier grand bouleversement apparaît à la fin des années 1970 avec *Dallas*. Ce *night-time soap* est le premier programme hebdomadaire (si l'on exclut le cas isolé de *Peyton Place* entre 1964 et 1969, premier feuilleton télévisé de soirée) à faire appel à la mémoire du téléspectateur avec une intrigue se déclinant sur plusieurs semaines (à partir de sa seconde saison en 1979). Ce procédé était auparavant réservé au *soap opera* quotidien puisqu'il était simple de se souvenir des intrigues d'un jour à l'autre. Or, avec *Dallas*, les programmeurs décident de miser sur la mémoire du spectateur de semaines en semaines.

Pour favoriser le retour du public de manière hebdomadaire et afin de stimuler leur mémoire, c'est à ce moment que se développe la technique du *cliffhanger* à la télévision. *Dallas* est un exemple typique de *soap opera* : les intrigues sont nouées autour de trois thématiques, le pouvoir, le sexe et l'argent dans l'univers pétrolier texan, et de personnages stéréotypés afin de faciliter la lecture du message. Les personnages principaux de cette série ne sont ainsi pas des modèles de vertu et sont très souvent antipathiques. Le second bouleversement a lieu avec l'apparition du premier *ensemble show*, appelé également série chorale, *Hill Street Blues* (1981-1988), dans lequel le téléspectateur n'est plus confronté à un personnage principal mais à un groupe de personnages dont l'importance est plus ou moins égale et dont les différents arcs narratifs

dépendent les uns des autres. Ainsi dans cette série, nous suivons le quotidien d'un commissariat situé dans un quartier défavorisé de Chicago à travers un style très réaliste et rappelant les documentaires. Les personnages ont des défauts, le comique se mêle à la tragédie et bien qu'elle n'ait pas rassemblé un large public, la critique élogieuse qui lui a été faite a permis d'attirer les publics les plus riches et les mieux éduqués. Les principes de l'*ensemble show* seront ensuite déclinés à travers d'autres genres comme la série médicale avec *St. Elsewhere* (1982-1988) et deviendront presque incontournables à partir des années 1990²⁹⁹.

Probablement du fait des changements de modes de réception et de consommation de la télévision, la fiction sérielle devient « réflexive » voire « post-moderne ». La série télévisée à conscience de ce qu'elle est, et ses personnages commencent à s'adresser directement au téléspectateur. Les scénaristes brisent l'impression d'illusion, la *mimesis*, générée par la fable en donnant à voir ses trucages ou le tissu auto-référentiel. Ces métalepses narratives telles un franchissement des frontières internes, donnent à voir, dès les années 1980, des personnages qui s'adressent directement au téléspectateur en voix-off (*Magnum* de 1980 à 1988) ou face caméra (*Clair de lune* de 1984 à 1988). Ce sont les diverses manières dont le récit de fiction peut enjamber ses propres limites et frontières, internes ou externes. Gérard Genette voit dans la métalepse une « figure par laquelle le narrateur feint d'entrer (avec ou sans son lecteur) dans l'univers diégétique³⁰⁰ ». Ainsi, *Clair de lune* donne souvent à voir des extraits d'œuvres passées telles que *The Honeyymooners* (1955-1956) ou met au jour les trucages et limites inhérents à la production télévisuelle : références aux modes de productions à travers les dialogues, apparition des techniciens au milieu d'une scène ou mise en évidence des changements de décors. Ces brisures dans le tissu fictionnel de la série elle-même sont de nos jours de plus en plus usitées (*Malcolm* de 2000 à 2006, etc.).

Cependant, même si c'est à cette époque qu'on voit l'apparition de grandes inventions formelles, il reste des séries beaucoup plus traditionnelles qui se cantonnent à mettre en scène des morales classiques. C'est l'époque de Ronald Reagan, de l'essor des jeunes courtiers en bourse et du retour aux croyances religieuses, aux valeurs de la famille et de l'argent. On voit ainsi, suite au succès de *Dallas*, les *night-time soap* se multiplier. *Dynastie* (1981-1989) et *Côte ouest* (1979-1993) déclinent ainsi à outrance les décors de luxe, la beauté et la richesse de ses personnages. Le style de *Magnum* est lui aussi copié à travers des séries policières légères comme *L'Agence tous risques* (1983-1987) ou sombres telles qu'*Un flic dans la mafia* (1987-1990) et *Deux flics à Miami* (1984-1989). Certaines séries policières restent par ailleurs très classiques en mettant en scène des

299 Alain Carrazé, Jean-Jacques Schleret, *op. cit.*

300 Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1972.

policiers-justiciers rigoureusement droits comme *Rick Hunter* (1984-1991) ou encore *Hooker* (1982-1985). Les années 1980 sont également la décennie où vont se décliner plusieurs séries présentant des héros rassurants et soutenus par leur intelligence et la technologie (parfois avancée) : *MacGyver* (1985-1992), *K 2000* (1982-1986) et *Supercopter* (1984-1988). Toutes ces fictions sont généralement des séries à histoires bouclées où la menace développée dans chaque épisode est supprimée afin de glorifier le sentiment de domination américain. La télévision des années 1980 reste tout de même politiquement correcte et conservatrice. Cette tendance s'en ressent particulièrement sur la sitcom familiale où des parents tentent d'éduquer des adolescents aux problèmes en définitive très dérisoires ou de rester unis. Des séries comme *Madame est servie* (1984-1992), *The Cosby Show* (1984-1992), *Quoi de neuf docteur ?* (1985-1992) ou *La Fête à la maison* (1987-1995) ne mettront ainsi jamais en scène des problèmes graves tels que la drogue, les difficultés d'argent, le racisme ou les troubles alimentaires fréquents chez les adolescents.

Les années 1990 seront en revanche celles de la série réaliste et la fiction sérielle devient un véritable reflet du monde contemporain à la manière du miroir promené le long d'une route de Stendhal. La chute du mur de Berlin a incontestablement changé le monde et l'effondrement de l'URSS laisse voir une Amérique blessée et désabusée, qui a perdu ce qui était son ennemi depuis quarante années. Un nouvel opposant doit être trouvé dans la Guerre du Golfe (puis plus tard avec les attentats du 11 Septembre 2001). Pourtant l'ennemi ne se trouve pas ailleurs mais bel et bien sur le sol américain. Les débats éthiques et légaux qui animent alors la société américaine vont trouver leur expression à travers la série judiciaire *Law and Order* (1990 – 2010). Cette longue série a l'avantage de rendre compte de l'évolution de la société new-yorkaise sur une vingtaine d'années. La majorité des séries policières et judiciaires de l'époque vont donner à voir le miroir de la société, ses bas-fonds et ses défauts dans des drames sombres et réalistes tels que *NYPD Blue* (1993-2005) ou encore *Murder One* (1995-1997) et *The Practice* (1997-2004).

Du côté des chaînes câblées, non soumises à la réglementation de la FCC, on remarque qu'un fossé est en train de se creuser entre leurs productions et celles des *networks*. HBO commence ainsi à créer ses propres programmes et diffuse dès 1989 (et jusqu'en 1996) *Les Contes de la crypte*, anthologie d'histoires étranges et souvent fantastiques libérée des canons politiquement corrects de la télévision commerciale. Cette série d'anthologie fonctionne à la manière d'une version « trash » de *La Quatrième dimension* (*The Twilight Zone*) et renoue avec l'hôte des feuilletons radiophoniques comme dans *The Witch's Tale*. Ici, nous sommes accueillis par le gardien de la crypte, sorte de goule en décomposition, qui a toujours une histoire à raconter. Teintées d'humour macabre, ses interventions ont pour but de planter le décor et de créer une unité dans une série dont les épisodes ne sont pas liés les uns aux autres. Dans *Les Contes de la crypte*, la

critique de la société est beaucoup moins acerbe que dans *La Quatrième dimension*. Pourtant, elle n'en est pas moins présente, et le recours au surnaturel, bien que pas toujours convoqué, est un prétexte à critiquer la science, la cupidité ou encore la tromperie. Les épisodes sont tous construits selon le même format : à la fin, tel un châtement, un personnage est pris à son propre jeu. Le gardien de la crypte revient alors à l'écran pour commenter ironiquement l'épisode et faire un jeu de mot macabre.

En 1997, HBO continue sur sa lancée avec *Oz* (1997-2003), série ultra-violente et non censurée sur l'univers carcéral américain. Le réalisme est ici exploité au point d'augmenter l'esthétisme de la fiction, de ses dialogues, de sa mise en scène, mais surtout du message désillusionné qu'elle laisse échapper. La série reçoit un excellent accueil de la part de la critique et va principalement toucher les spectateurs des classes sociales hautes. Les fictions produites en premier lieu par HBO se permettent de montrer (parfois à outrance) la nudité, le sexe et une vulgarité à différents niveaux. Elles misent d'ailleurs, conjointement à un réel souci d'esthétisme, sur ces points pour se démarquer des programmes à gros budget des *networks*. Cela fonctionne d'ailleurs si bien que rapidement les séries produites par HBO introduisent le politiquement incorrect dans la fiction sérielle et deviennent le modèle à atteindre, même en ce qui concerne la série animée³⁰¹ (*South Park*, 1997- ?).

La tendance au réalisme pur va se répandre sur d'autres genres fictionnels comme la série médicale. *Urgences* (1994-2009) en est l'exemple le plus représentatif avec ses innovations scénaristiques et de mise en scène : caméra à l'épaule aux mouvements quasi perpétuels, vocabulaire médical très précis, cas et actes très réalistes. En définitive, *Urgences* critique les problèmes de fond d'une Amérique en perdition et au système de santé défaillant. Le montage et la réalisation des séries dramatiques se met dès lors à être de plus en plus travaillé et frénétique avec l'apparition de telles oeuvres.

Pourtant, à côté de ces séries dites sérieuses et ultra-réalistes du câble, les années 1990 vont également être celles de l'émergence d'un art destiné aux spectateurs s'ouvrant au monde de l'après 1989. Des séries pour adolescents, les *teen dramas*, commencent à être produites à grande échelle. Ces séries ont toutes pour points communs qu'elles mettent en scène des adolescents et qu'elles les situent dans le cadre du lycée ou de l'université. *Beverly Hills* (1990-2000) en est peut-être l'archétype, mais elle est suivie de près tout au long de cette décennie par *Angela, 15 ans* (1994-1995), *La Vie à cinq* (1994-2000) et la très philosophique *Dawson* (1998-2003). *Sauvés par le gong* (1989-1993) et *Parker Lewis ne perd jamais* (1990-1993) viennent, quant à elles, alimenter les

301 Marc Leverette, Brian Ott, Cara Louise Buckley, *It's Not TV : Watching HBO in Post-Television Era*, New-York, Routledge, 2007.

sitcoms. On remarque alors une segmentation des genres sériels télévisés à la fois sur le plan des tranches d'âges représentées mais aussi avec l'apparition nombreuse de genres hybrides : les *teen dramas* s'inspirent des mythes fantastiques et de la science-fiction avec *Buffy contre les vampires*, *Charmed* (1998-2006) ou *Roswell* (1999-2002), et touchent même la série d'animation avec *Daria* (1997-2002), nous y reviendrons plus longuement dans nos réflexions ultérieures. Ce changement supplémentaire dans la production et la réception est principalement dû à l'acquisition de plusieurs postes de télévision par foyer, à l'augmentation constante de chaînes spécialisées et de la création de programmes ciblés où chacun peut trouver son compte. Entre 1996 et 2001 les chaînes câblées prennent le dessus sur les hertziennes au niveau de la production fictionnelle. C'est une étape cruciale dans l'histoire de l'industrie télévisuelle. Dès lors, les nouveaux *networks* WB et UPN, ainsi que la Fox, comprennent qu'il est beaucoup plus rentable de toucher les adolescents, public très sélectif mais spectateur solide lorsqu'on réussit à le convaincre. CBS continue quant à elle de favoriser des téléspectateurs plus âgés en produisant des fictions traditionnelles à travers *Docteur Quinn, femme médecin* (1993-1998) ou *Walker, Texas Ranger* (1993-2001).

Ainsi, aux côtés de ces fictions réalistes ou classiques, les scénaristes vont pouvoir développer à nouveau les genres oubliés de la décennie précédente. Des séries hybrides inclassables et portées par des noms prestigieux commencent à voir le jour avec David Lynch et *Twin Peaks* (1990-1991). Les séries fantastiques portées par *The X-Files*, ou de science-fiction avec les *spin-offs* de *Star Trek* (*The Next Generation*, 1987-1994) voient alors leur retour. Ces séries subissent un nouvel engouement de la part du public qu'elles visent puisqu'elles cristallisent les débats internes du pays dans son désir de reconquête de l'espace et de la grande conspiration présente en filigrane. Les codes sont réinterprétés et parfois détournés afin de parler autrement du monde. De *Loïs et Clark : les nouvelles aventures de Superman* (1993-1997) à *Buffy contre les vampires*, en passant par *Hercule* (1994-1999) ou *Xéna la guerrière* (1995-2001), on réinvente les mythes fantastiques de tous horizons.

Les sitcoms elles-mêmes parviennent à se renouveler et deviennent ainsi le genre le plus populaire de cette décennie grâce notamment à *Seinfeld* (1989-1998) et *Friends*. En revanche, même si les sitcoms familiales commencent enfin à traiter de réels problèmes suite aux remises en cause des idéologies parentales des soixante-huitards (on cherche à savoir comment vivre avec sa famille et à admettre la nécessité de travailler avec *Roseanne* de 1988 à 1997), à la fin de la décennie, la sitcom lasse le téléspectateur américain. Toujours dans le cadre de la sitcom, il faut également évoquer *Dream On* (1990-1996), produite par HBO et donc très libre dans ses dialogues et ses représentations, mais qui a comme originalité de poursuivre la quête d'auto-réflexivité débutée la décennie précédente par la série télévisée. Le personnage principal, Martin Tupper, fait

partie de cette génération élevée à la télévision et ses pensées sont ainsi exprimées à l'écran par des images tirées de ses archives. Une complicité est alors établie entre le téléspectateur qui lui aussi a connu ces images et le héros. Les ressorts comiques sont donc principalement fondés sur ce tissu référentiel commun et l'exploration des fondements historiques du XXe siècle ancrés dans la mémoire collective seront essentiels également dans des séries de *networks* comme *Code Quantum* (1989-1993). HBO redéfinit la fiction télévisuelle traditionnelle sur les plans techniques, économiques et artistiques et poursuit sa refonte de la série avec le *HBO style content*. La chaîne diffuse alors 40% de créations originales et devient une véritable image de marque si bien qu'en 1996, elle décide de modifier son slogan « Simply the best » pour « It's not TV, it's HBO³⁰² ». On entre dès lors dans ce que Marc Leverette nomme l'ère de la post-télévision³⁰³. Celle-ci succède à l'ère de la « néo-télévision » instaurée dans le milieu des années 1980 et qui se démarquait par sa volonté de créer une relation avec le téléspectateur contrairement au rôle que se donnait le médium dès sa création à l'époque de la « paléo-télévision » dont l'unique objectif était d'informer, distraire et instruire. La définition de la fiction télévisuelle va s'en trouver quelque peu modifiée³⁰⁴.

Ainsi, les séries des années 2000 seront marquées du sceau du déviant et du dérangeant. De plus en plus de chaînes câblées commencent à suivre le modèle lancé par HBO et à produire leurs propres fictions. Ces programmes vont briser les tabous, traiter ouvertement de sujets difficiles et donneront la part belle aux minorités visibles. La sexualité devient un sujet central pour ces chaînes à partir de *Sex and the City* (1998-2004) sur HBO où le spectateur suit les tribulations amoureuses de quatre new-yorkaises trentenaires. Showtime, quant à elle, décide d'explorer les milieux homosexuels avec deux séries, *Queer as Folk* (2000-2005) et *The L Word* (2004-2009), et FX en 2004 lance *Nip/Tuck*, une fiction interrogeant la place du physique et le mythe des apparences sur fond de déviances sexuelles.

La violence est également un sujet qui se prête tout à fait à la production des chaînes câblées non soumises à la censure avec tout récemment AMC jouant sur le regain d'intérêt du XXIe siècle pour la figure du mort-vivant prédateur avec *The Walking Dead* (2010 - ?) et sa réflexion sur les luttes internes d'une société moribonde. Toutes les fictions produites par les chaînes câblées ne sont pas pour autant nécessairement ultra-violentes, vulgaires ou explicitement sexuelles. Les séries produites par HBO dans les années 2000 dessinent deux tendances identifiables, la première provenant des deux grandes fictions que sont *The Sopranos* (1999-2007) et *Six Feet Under* (2001-2005). Ces dernières doivent leur succès critique et public à l'originalité et au réalisme dans leur

302 Marida Di Crosta, « La fiction télévisée hors télévision – L'expérience de scénarisation interactive *HBO Imagine* », in *Permanence de la télévision*, *op. cit.*

303 Marc Leverette, Brian Ott, Cara Louise Buckley, *op. cit.*

304 Hélène Duccini, *La Télévision et ses mises en scène* (2^e édition), Paris, Armand Colin, 1998.

traitement de la mort et ses différents aspects. À partir de ces deux séries il est réellement possible d'utiliser le terme d'art pour parler des séries. La seconde orientation prise par la chaîne consiste à explorer et réactiver les vieux genres à travers des séries fantastiques ou d'heroic fantasy comme *True Blood* (2008-2014) ou *Game of Thrones* (2011-?) toutes deux adaptées de romans, le western avec *Deadwood* (2004-2006) et le péplum pour *Rome* (2005-2007). Quelles que soient les orientations prises par la chaîne, la volonté d'adhérer le plus possible au réel est omniprésente. Pour garder sa position forte, HBO est obligée de promettre la qualité culturelle. Ses programmes mettent alors en jeu l'importance de la vision de l'auteur, des finesses formelles et narratives, multiplient les références culturelles et historiques, détournent les genres dans le souci de développer des compétences semblables à celles du cinéphile. Cela oblige la série à muter et à tendre vers de nouvelles formes de narration : « des formes moins sérielles que fragmentées où la relation entre spectateur et contenu est marquée par un degré plus élevé d'interdépendance³⁰⁵ » et de réalisme.

Les séries policières *Sur écoute* (*The Wire*, 2002-2008) diffusée sur HBO et *The Shield* (2002-2008) sur FX vont elles aussi donner à voir les difficultés rencontrées par les enquêteurs avec un réalisme saisissant en ce début de millénaire. Quoiqu'il en soit, les héros des séries ne sont plus ceux du siècle précédent. Beaucoup de fictions vont ainsi proposer d'explorer la vie de personnages au passé sombre, au hobby douteux et à la personnalité complexe. *Weeds* (2005-2012), sur Showtime, brode sa narration autour d'une mère dealeuse de drogue et *Dexter* (2006-2014), sur la même chaîne, a pour personnage central un tueur en série un peu particulier. Sur le câble, ces codes deviennent donc, en un sens, la norme.

Afin de parvenir à conserver un public, les *networks* tentent alors à leur tour de récupérer ces codes et de les transformer à leur manière, censure oblige. On voit ainsi leurs séries, autrefois neutres pour toucher le public le plus large possible, prendre peu à peu des positions politiques sur la guerre en Irak, l'écologie ou la religion. Toutefois ces chaînes, comme nous l'avons vu, ne peuvent se permettre d'aller aussi loin que les câblées dans la transgression morale, et lui préféreront l'utilisation de la figure du anti-héros (*Dr House*, 2004 - 2012). L'observation des séries produites par les *networks* permet également de mettre en évidence l'émergence de deux tendances. En premier lieu, on trouve la fiction à caractère scientifique avec *Les Experts* (*CSI*, 2000- ?) et ses nombreuses *spin-off*, *NCIS* (2005 - ?), mais aussi *Bones* (2005 - ?), *Numb3ers* (2005-2010) et même *Dr. House*. La science, dans ces fictions, semble être le seul outil à même de résoudre les enquêtes et d'identifier les coupables d'un crime ou d'une maladie rare. Par ailleurs, les années 2000 voient également le retour du *night-time soap* traditionnel avec *Desperate Housewives* (2004-2012). En 2002, suite aux attentats du World Trade Center, les Américains ne croient plus à la théorie du

305 Marida Di Crosta, *op. cit.*, p. 133.

complot, on renforce alors l'anti-terrorisme et on glorifie les valeurs américaines. Des séries hybrides relevant du film d'action voient alors le jour comme *24 Heures chrono* (2001-2010³⁰⁶) où Jack Bauer torture et bafoue la loi au nom de la sécurité intérieure. On crée de nouvelles formes de complots à travers *Prison Break* (2005-2009) et des séries fantastiques telles que *Lost*, *Les 4400* (2004-2007) et *Heroes* (2006-2010)³⁰⁷. La science-fiction est également revisitée avec *Battlestar Galactica* (2005-2009), et la *sitcom* se renouvelle à nouveau avec *How I Met Your Mother* et *The Big Bang Theory* (2007 - ?). Toutes ces œuvres, pour la plupart hybrides, tendent à démontrer que la notion de genre ou de sous-genre n'est plus assez précise pour définir la série télévisée.

Enfin, les tendances développées au cours de cette première décennie du XXI^e siècle donnent naissance depuis quelques années à des fictions de plus en plus qualitatives et aux sujets toujours extrêmement variés. Des programmes comme *Damages* (2007- 2012) ou *Mad Men* (2007 - ?) affirment une fois de plus que la série télévisée arrive à maturation et est capable de revisiter régulièrement les genres. Avec ce passage à l'âge adulte de la série, s'efface la gêne, parfois la honte, qu'avaient certaines classes sociales d'aimer ces fictions. Le public est conscient de ce qu'est et doit être aujourd'hui une série. En résultent des séries-palimpsestes reprenant les différentes périodes travaillées préalablement par HBO (maladie, psychanalyse, familles dysfonctionnelles, etc.)³⁰⁸. Les attentes, habitudes, dispositions esthétiques et les compétences culturelles des téléspectateurs changent et deviennent semblables à celles que l'on met en jeu lors de visites d'expositions. Cette nouvelle orientation que prend la fiction télévisuelle est d'autant plus remarquable qu'elle lui permet de se démarquer de l'importance grandissante de la télé-réalité. Parallèlement, l'essor d'internet et son impact sur les moyens de diffusion pose un nouveau problème aux chaînes américaines puisque les séries sont maintenant visibles depuis l'écran d'ordinateur en direct ou en différé via téléchargement. Cela provoquera une nouvelle grève des scénaristes en 2008 dans le but de réajuster les accords négociés en 1988 face à l'édition en masse récente sur support DVD des séries.

Les saisons de cette année en ont d'ailleurs beaucoup souffert, donnant à voir un nombre restreint d'épisodes et des scénarios beaucoup moins cohérents. Par ailleurs, la recrudescence des remakes d'anciennes séries telles que *Super Jaimie* avec *Bionic Woman* en 2007 ou *Beauty and The Beast*, la résurrection de certaines d'entre elles comme *Beverly Hills* devenue *90210* (2008 - ?), le retour de *Melrose Place* (1992-1999) en 2009 et la suite de *Dallas* montrent, conjointement avec l'adaptation de séries populaires étrangères (*Skins*, depuis 2007 pour la version anglaise et 2011

306 Si on ne compte pas la dernière saison qui a vu le jour en 2014.

307 David Brun-Lambert, « Parano en séries », in *Les Inrockuptibles* hors-série, *op. cit.*

308 Tristan Garcia, « Itinéraire d'un série-fils », entretien réalisé par Cohen, Clélia et Joyard, Olivier, in *Les Inrockuptibles* hors-série, *op. cit.*

pour la version américaine ou encore *Being Human UK*, en 2008, ou même *Homeland* en 2011 tirée de la série israélienne *Hatufim*) ou littéraires (*True Blood* tiré de la saga *La Communauté du Sud* de Charlaine Harris, *Game of Thrones* du *Trône de fer* de Georges R. R. Martin, *666 Park Avenue* en 2012 du roman du même nom de Gabriella Pierce) un manque de créativité et d'originalité de la part des scénaristes. Ceux-ci souffrent peut-être également du manque de risques pris par les programmeurs dont les responsabilités sont grandissantes et toujours plus dangereuses. Malgré tout, ce problème déjà constaté dans les décennies précédentes, est sans doute le meilleur moyen de voir émerger des séries au caractère original et marquantes car, comme nous allons le voir, la série télévisée américaine n'a pas réellement de « dehors » et ne peut être sauvée par la France ou les productions étrangères (*télnovelas*, etc.), exception faite des productions britanniques. En 2009, HBO lance une nouvelle campagne, sur le web cette fois : HBO *Imagine* avec comme slogan « It's more than you imagined. It's HBO » dans lequel le dispositif de narration fictionnel est informatisé et mis en réseau. Des scènes de fictions sont mappées sur les quatre faces horizontales d'un cube qu'il faut faire tourner pour assister à différents points de vue. C'est alors au spectateur de récréer par ces associations l'intégralité du message narratif³⁰⁹. Cela prouve une fois de plus que la série maîtrise à perfection l'art feuilletonesque puisqu'elle a « la possibilité de lever un surmoi littéraire au moment où la littérature avait étouffé représentation et récit³¹⁰ » pour partir explorer de nouveaux terrains. Le contenu des séries américaines contemporaines est donc plus important que leur forme et pose une question essentielle : qu'est devenu le monde depuis les années 1990 ?

Pour toutes ces raisons les États-Unis sont le seul pays à produire un nombre important de séries, dont la qualité reste parfois approximative, mais dont l'exportation reste la plus importante. Bien que tous les pays aient une production télévisuelle de type sérielle, aucun n'est encore parvenu à réellement concurrencer le Nouveau Continent. Ces « séries » ont pour premières particularités d'avoir un nombre beaucoup plus limité d'épisodes et un mode de diffusion très chaotique. Nous allons dès à présent, à titre comparatif et dans le but de montrer l'impact de la production américaine, traiter brièvement de sa programmation dans la diffusion française.

309 Marc Leverette, Brian Ott, Cara Louise Buckley, *op. cit.*

310 Tristan Garcia, « Itinéraire d'un série-fils », in *Les Inrockuptibles* hors-série, *op. cit.*

6. La série télévisée américaine dans la programmation française³¹¹

L'histoire de la télévision française est très différente de celle que nous avons évoquée jusqu'alors. En effet, la démocratisation de celle-ci s'est faite beaucoup plus lentement que dans les autres pays occidentaux. Au milieu des années 1950, seuls soixante mille foyers français sont équipés d'un poste lorsque les familles américaines en sont déjà pourvues de plus de vingt-trois millions. Le Royaume-Uni et l'Allemagne de l'Ouest, quant à eux, ont franchi la barre du million de foyers équipés. De plus, en 1963, la télévision française ne possède toujours qu'une seule chaîne et reste exclusivement publique jusqu'en 1984. Un réel retard de développement se fait sentir. On note ainsi une production chaotique et sans cohérence quant à l'unité des programmes, de leur durée, des genres ou des créneaux de diffusion. C'est en 1964 que la RTF devient ORTF et se rapproche du modèle britannique de la BBC avec une autonomie somme toute relative sous la présidence de Charles de Gaulle. À l'aube des années 1970, 70% des ménages français possèdent un poste. Pourtant, ils restent loin derrière les États-Unis et leurs 98%.

À partir de 1971, l'ORTF commence à diffuser des pages de publicités. Ces réclames apportent de l'argent permettant d'augmenter les recettes et donc le budget alloué à la production de fictions. Les chaînes se mettent à émettre en couleur dès 1972 mais peu de foyers possèdent un poste leur permettant d'en profiter. La même année naît une troisième chaîne et un an plus tard, le président Valéry Giscard d'Estaing met fin à l'ORTF. Ainsi, la première chaîne devient TF1, la seconde Antenne 2 et la dernière FR3, toutes les trois toujours publiques³¹².

Par ailleurs, ce sera François Mitterrand qui tentera de relancer l'économie et permettra ainsi à la majorité des Français de s'équiper de téléviseurs couleur avec télécommande et de magnétoscopes, modernisant dès lors les pratiques télévisuelles. En 1982, il annonce également son choix de développer l'audiovisuel français en donnant naissance aux radios libres et le 4 novembre 1984, à la première chaîne privée à péage, Canal Plus. La réception de cette chaîne reste chère et donc inaccessible pour la majorité qui ne peut profiter des diffusions de films récents, des retransmissions sportives ou des films interdits aux mineurs. Parallèlement à la naissance de Canal Plus, les premières chaînes câblées (Canal J, Paris Première, etc.) apparaissent. Or, les difficultés de

311 Les informations historiques générales ainsi que les remarques sur les modes de diffusion et de réception de la télévision française doivent beaucoup aux ouvrages de : Ahl, Nils C., Fau, Benjamin, *Dictionnaire des séries télévisées*, op. cit. ; Baudou, Jacques, Schleret, Jean-Jacques, *Les Feuilletons historiques de la télévision française : de Thierry la Fronde à Maria Vandamme*, Paris, Huitième Art, 1992. ; Baudou, Jacques, Schleret, Jean-Jacques, *Meurtres en série : les séries policières de la télévision française*, Paris, Huitième Art, 1994. ; Boutet, Marjolaine, *Les Séries télé*, op. cit. ; Brochand, Christian, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France, tome II (1944-1974)*, Paris, La Documentation française, 1994 ; Jelot-Blanc, Jean-Jacques, *Télé Feuilletons*, éditions Ramsay, 1993.

312 Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France, tome II (1944-1974)*, Paris, La Documentation française, 1994.

réception (impossible dans certains recoins du pays) et le prix exorbitant de l'abonnement (plus de cinq cents francs par mois) font que ce mode de diffusion reste sous-exploité. Pourtant, cela n'empêchera pas l'augmentation du rythme de création dans les années à venir. En 1986, La Cinq, première chaîne privée française gratuite, se met à émettre. Sa plus grande particularité est d'avoir négocié des accords-cadres avec les studios américains afin d'assurer son approvisionnement en séries. Elle laisse donc une large place à la diffusion de fictions sérielles américaines (*Supercopter*, *K 2000*, *Magnum*, *Shérif, fais-moi peur !* produite de 1979 à 1985 mais aussi *Twin Peaks*) et d'animés nippons.

Ces premières sont achetées par « paquets » d'une douzaine d'épisodes et les programmeurs attendent de voir si elles fonctionnent pour en acquérir la suite. Ces programmes peu coûteux et diffusés en masse, sont toujours programmés de manière aléatoire et appauvrie (saisons incomplètes, épisodes diffusés dans le mauvais ordre, doublages rarement à la hauteur de la version originale, transcription sur seize millimètres alors que l'original est filmé en trente-deux, etc.) et permettent de remplir les grilles facilement malgré les quotas de productions étrangères à respecter³¹³. Les réactions du public ne sont pas positives et les élites intellectuelles (ainsi que beaucoup de parents, ce qui n'est pas sans rappeler les accusations portées aux autres formes sérielles précédemment étudiées) accusent ces programmes d'abêtir leurs enfants. Pourtant, selon Vincent Broussard, directeur des acquisitions de France Télévision, « au début des années 1980, entre 8 et 12 % seulement de la production américaine était diffusée en France³¹⁴ ». C'est en 1986 que Jacques Chirac, alors premier ministre, annonce la privatisation de TF1 et le 1^{er} mars 1987 apparaît une deuxième chaîne privée généraliste : M6.

Le début des années 1990 est marqué par le regroupement des chaînes publiques sous le nom de « France Télévision ». Antenne 2 devient France 2 et FR 3 change son nom pour France 3. En 1992 est créée Arte, chaîne franco-allemande à vocation culturelle lorsque La Cinq cesse d'émettre le 11 avril. Deux années plus tard, La Cinquième voit le jour et partage le même canal hertzien qu'Arte. La première diffusera ses programmes en journée tandis que la seconde émettra le soir. La grille de programme des chaînes dans les années 1990 se résume à diffuser des séries étrangères ou des productions AB³¹⁵ la journée et des films ou téléfilms (unitaires ou récurrents) le soir. TF1 prend le parti de divertir ses téléspectateurs avec des programmes populaires et ne s'en

313 Guillemette Faure, « L'économie du marché », in *Les Inrouptibles* hors-série, *op. cit.*

314 Vincent Broussard, cité par Guillemette Faure, « L'économie du marché », in *Les Inrouptibles* hors-série, *op. cit.*

315 Cette décennie est marquante pour le public pré-adolescent de l'époque car c'est l'époque des productions « AB » sur TF1. Diffusées dans le cadre du *Club Dorothee*, toutes ces séries sont des *spin-off* ayant pour origine *Salut les Musclés* (1989-1994). Des feuilletons comme *Premiers baisers* (1991-1995), *Hélène et les garçons* (1992-1994), *Le Miel et les abeilles* (1992-1997) ou *Les Filles d'à côté* (1993-1995) ont ce point commun qu'ils sont tournés rapidement et avec très peu de moyens. En résultent des dialogues pauvres et des situations irréalistes voire totalement invraisemblables dans des sitcoms ultra-colorés aux effets comiques traditionnels.

cache pas pendant que les chaînes du groupe France Télévision la singent pour attirer le public. Seule M6 tire son épingle du jeu en misant sur une stratégie de contre-programmation visant à attirer les jeunes téléspectateurs à travers la multiplication de séries américaines. C'est d'ailleurs grâce au travail entamé par la « petite chaîne qui monte » que le regard des Français sur la série télévisée commence à évoluer³¹⁶.

L'évolution des séries et de la télévision française est due à plusieurs facteurs. Les progrès technologiques comme l'abondance des chaînes disponibles et l'importance prise par la diffusion de séries américaines ont contribué à la rendre possible. Comme nous l'avons déjà évoqué, celles-ci étaient tout d'abord utilisées pour combler les périodes de creux dans les grilles des programmes des chaînes. Ces programmes étaient, dès leur diffusion française, amputés d'un certain nombre de leurs caractéristiques (ordre des épisodes, etc.) et ne pouvaient être vus que par un certain public. En effet, leur diffusion en cours de journée privilégie comme public cible les jeunes. Canal Jimmy diffuse les séries américaines en vogue outre atlantique comme *Friends*, *Star Trek* ou *Twin Peaks* en version originale, et y fait adhérer un nombre restreint de téléspectateurs. De plus, cette même chaîne consacre de façon bimensuelle une émission traitant des séries au cas par cas ou sous l'angle du genre : *Destination séries* (1992-2002).

Ce type d'initiative renforce l'intérêt alloué à la production sérielle et marque les débuts de la critique de fiction télévisuelle. Celle-ci sera redoublée par l'intérêt grandissant que lui offrent certains auteurs comme Martin Winckler³¹⁷ et par l'édition d'ouvrages de fond. La création en 1993 de la chaîne Série Club ajoute à cela un désir de défendre la série télévisée et d'en modifier la réception et la perception. Au même moment, M6 bouscule les codes de la grille des programmes en diffusant des séries américaines en *prime-time*. La première, *X-Files* (tout d'abord renommée *Aux frontières du réel*), série mêlant habilement le fantastique et la science fiction donc, est diffusée le samedi soir à raison de deux ou trois épisodes d'affilée et va générer un véritable engouement de la part du public. La chaîne mise alors sur cette contre-programmation et lance « La Trilogie du samedi » en 1997 dont le but est de diffuser trois séries fantastiques ou de science-fiction différentes en s'appuyant sur l'effet d'appel qu'elles sont susceptibles de produire entre elles. Le public découvre alors *Buffy contre les vampires*, *Charmed*, *Roswell*, *Le Caméléon* (1996-2000), *Smallville* (2001-2011) et bon nombre d'autres programmes. Les autres chaînes vont par la suite « imiter » ce type de programmation des séries. France 2 avait déjà pris le pari de diffuser *Urgences* le dimanche soir, autrefois réservé à un film de cinéma, dès 1996 et continue sur sa lancée en acquérant les droits de la série *Friends*. M6 contre-attaque en 1998 en offrant un soir de la semaine à *Ally McBeal*

316 Jean-Jacques Jelot-Blanc, *Télé Feuilletons*, éditions Ramsay, 1993.

317 Notamment grâce à *Les Nouvelles séries 1996-1997* (avec Alain Carrazé) aux éditions Huitième Art en 1997.

(1997-2002) qui, elle aussi, rencontrera un franc succès. Dès lors, l'expansion de la « diffusion de qualité » des séries américaines dans le paysage audiovisuel français ne va cesser de croître³¹⁸.

Il faudra passer le nouveau millénaire et des séries comme *FBI Portés disparus* (2002-2009) en 2004 et *Cold Case* (2003-2010) afin que le service public batte le privé en termes d'audience. La première chaîne, afin de ne pas perdre sa suprématie, riposte en leur opposant *Les Experts* dès mai 2005. Cette dernière recueille plus de téléspectateurs que n'importe quelle fiction française diffusée sur la même chaîne. Quelques mois plus tard, TF1 consacre ses soirées du samedi à la série fantastique *Lost* en misant sur son scénario original et ses multiples rebondissements. La stratégie fonctionne mais s'essouffle rapidement à cause de la lenteur de la diffusion française, bien en retard en comparaison de ce que le public peut trouver sur la toile, de la diffusion parfois désordonnée des épisodes de certaines séries qui ne permettent pas de comprendre l'évolution des personnages (pourtant indispensable pour toutes les séries réalisées après les années 1990) et d'un doublage bâclé. Depuis ce moment, la politique de TF1 est de diffuser très régulièrement des épisodes des *Experts* en *prime-time*. La chaîne élargit ensuite son offre en s'ouvrant à la série médicale (*Dr. House* et *Grey's Anatomy*).

À présent, les chaînes françaises signent des accords pour avoir des droits de premiers regards sur ce que les studios préparent et obtiennent ainsi des *output deals*, à savoir la possibilité d'acheter l'ensemble des séries produites par un studio. Ainsi, TF1 a la main mise sur les fictions Universal, Warner et Sony et M6 sur celles produites par Fox, CBS et Disney³¹⁹. Malgré l'atout commercial que revêtent les fictions sérielles, celles-ci continuent d'être mésestimées par les programmeurs français et sont très souvent encore utilisées pour combler la grille des programmes de la journée et de la nuit. Pourtant, de la part du public, elles ont depuis bien longtemps acquis une légitimité³²⁰.

Les évolutions techniques des années 2000 vont obliger les téléspectateurs français à modifier leur manière d'appréhender le *médium*. L'accès à la télévision par satellite, au câble ou même à Canal Plus se démocratise et chacun peut maintenant y avoir accès à moindres frais. En 2005, l'offre télévisuelle en France est décuplée par l'arrivée de la TNT (Télévision Numérique Terrestre) et de ses chaînes spécialisées. Parallèlement, l'essor des ventes de séries en DVD permet au plus grand nombre de jouir des fictions dans le respect de leur création. Par ailleurs, il devient de plus en plus difficile pour les chaînes d'attirer un spectateur dont l'attention est déviée sur les nombreux écrans faisant à présent partie du quotidien. Il est maintenant possible de voir les

318 Marjolaine Boutet, *op. cit.*

319 Guillemette Faure « L'économie du marché », in *Les Inroductibles* hors-série, *op. cit.*

320 Marjolaine Boutet, *op. cit.*

programmes télévisuels en direct ou en rediffusion sur l'écran d'ordinateur ou même sur celui du téléphone portable. Le spectateur cherche une autonomie et s'émancipe donc du cadre rigide de la grille des programmes. Pour contrer cela, TF1 crée un nouveau type de programmation totalement opposée au modèle américain : la diffusion par paquets de plusieurs épisodes d'une même série à la suite. Ce système a ses limites mais permet une diffusion plus rapide et assure à la chaîne de retenir l'audience pendant toute la durée du *prime-time*. Il n'est pas rare d'ailleurs que les chaînes françaises mettent au jour un univers fictionnel et se fassent ensuite doubler par internet qui offre au téléspectateur affamé les épisodes déjà diffusés outre-Atlantique. Leur chance de perdurer se trouverait donc dans la production et plus dans la diffusion. Or, les chaînes mineures de la TNT n'ont pas les moyens financiers adéquats à ce type de projets.

Deuxième partie

Le fantastique : inscription d'un genre séculaire dans le médium-série

Après cette étude diachronique préalable du récit sériel ayant eu pour but de révéler l'importance majeure qu'a revêtu le fantastique, dans son acception la plus populaire, et en préambule à toute tentative d'établir une solide empreinte de ce que serait une série télévisée fantastique contemporaine, il convient d'insister, peut-être une dernière fois, sur l'héritage dont elle est issue. En effet, bien que la série télévisée soit un médium de l'image animée, elle ne possède éventuellement que ce point commun avec le septième art. Nous l'avons prouvé dans notre première partie, la série télévisée³²¹, en tant qu'intermédia, et ses modes de fonctionnement et de production ont bien plus à voir avec la littérature ou même la radio. En ce qui concerne son lien avec le fantastique, elle est bien sûr l'héritière d'une tradition, beaucoup plus ancienne et étendue, que les fictions américaines de tous horizons sont parvenues à populariser et à vulgariser. C'est réellement à partir du XXe siècle aux États-Unis que le fantastique contribue à l'émergence d'une nouvelle forme de culture populaire fondée sur la répétition et la variation des mêmes motifs issus de l'imaginaire. On ne peut nier que les pulps, les feuilletons radiophoniques et cinématographiques ont largement exploité ces figures monstrueuses que la jeunesse américaine réclamait tant.

Parallèlement, c'est également au cinéma dans les années 1930 que les grandes figures populaires se déploient sous les traits de Dracula, de Frankenstein ou encore de l'Homme invisible. Une trentaine d'années plus tard, la britannique Hammer parvient à les ramener sur le devant de la scène à la faveur d'un regain d'intérêt pour le genre. Mais s'effectue alors un déplacement intéressant. Considérées comme appartenant à des films de « série B », les figures du fantastique vont opérer un glissement significatif vers le petit écran et être réinvesties tout d'abord dans les séries d'anthologies telles que *Twilight Zone* ou encore la version télévisée de *Lights Out*. Si ici il s'agit d'une veine appartenant davantage à un fantastique menaçant, monstres et autres sorcières ont très rapidement été vus, de par leur appartenance à un fond culturel populaire, comme un moyen de dénoncer les travers de la famille américaine type et ont pu alors être détournés pour côtoyer la comédie. Ce sera le cas notamment de *Ma Sorcière Bien-aimée* et de *La Famille Addams*. Poursuivant l'évolution que nous lui connaissons, le fantastique dans la série télévisée s'urbanise à partir des années 1990, et sa veine « menaçante » prend largement l'avantage sur le comique en

321 Nous avons choisi dans notre titre de la nommer médium-série afin d'insister sur sa particularité sérielle générale puisque nous avons démontré lors de notre première partie que le médium sériel traverse les siècles et les supports.

redéployant et « modernisant les figures et motifs classiques comme l'avaient fait les grands succès de librairie (King, Matheson³²² ...) » sous l'impulsion du succès critique de *Twin Peaks*. Coeur de cible privilégié depuis les pulps et les « adolescent serials » de la radio, les premières séries de cette redécouverte du fantastique se sont bien évidemment davantage destinées aux adolescents et aux jeunes adultes que les producteurs de télévision, Aaron Spelling en tête, ont très vite identifiés comme une part de marché non négligeable. Ainsi dès 1993, *The X-Files* est suivie par *Buffy the Vampire Slayer* puis par *Charmed* et tout cet ensemble d'œuvres dont il sera question par la suite. Le fantastique se saisit alors de la tradition du récit sériel d'adolescence qui aura fait les beaux jours de séries comme *Beverly Hills* ou *Angela, 15 ans (My So-Called Life)* qui offraient pour la première fois les rôles principaux aux déboires adolescents. C'est donc en passant par la série télévisée que le fantastique tente de renouveler ses motifs en cette fin de siècle.

Loin de pouvoir simplement raconter des histoires de monstres maintes fois éculées à travers les différents médiums sur lesquels ils se sont manifestés, ces premières séries fantastiques contemporaines vont d'abord adopter la forme bouclée du récit d'anthologie en donnant à voir chaque semaine une nouvelle manifestation du surnaturel qu'il va falloir tenter d'élucider ou de détruire tout en la conjuguant au récit feuilletonnant. Le personnage hôte tel qu'on l'a pu entendre à la radio ou dans *Twilight Zone* et *Les Contes de la crypte* n'a alors plus lieu d'être et est remplacé par un groupe de personnages récurrents. Mulder et Scully, Buffy et son groupe d'amis ou encore les sœurs Halliwell sont ainsi confrontés chaque semaine aux anciens motifs fantastiques issus des pulps, de la radio et du cinéma projetés dans l'Amérique contemporaine et où ils font tous partie intégrante de la fictionnalisation. Là où les séries d'anthologies brisaient leur univers fictionnel en le renouvelant à chaque nouvel épisode, rappelant dès lors que tout n'était qu'une courte parenthèse distrayante, les séries fantastiques contemporaines jouent davantage sur l'élaboration d'un monde dont les nouvelles lois surnaturelles sont découvertes semaine après semaine, année après année, le tout dans une logique et une vraisemblance qui offre une de ses plus belles nouveautés au récit sériel fantastique.

Plus encore, c'est bien car le propre de la série est de se déployer dans le temps que le fantastique a su, en deux décennies, continuer une mutation opérée des siècles plus tôt. Les adolescents et jeunes adultes ayant suivi les aventures fantastiques des séries des années 1990 ont grandi en même temps que leurs personnages. Les problèmes métaphoriques liés à l'adolescence que Buffy et ses amis devaient affronter chaque semaine au lycée sont devenus, au fil du temps, beaucoup plus prosaïques. Le surnaturel est toujours présent, mais il côtoie dorénavant des

322 Anne Besson, « Les nouveaux immortels : le succès des séries télévisées fantastiques destinées au public adolescent », in *Le fantastique contemporain*, IRIS n°24, Grenoble, Les Cahiers du Gerf, Hiver 2002-2003, p. 26.

difficultés quotidiennes qui semblent d'autant plus terrifiantes. Les séries sont devenues plus adultes en même temps que leur public a mûri. Dès lors, les problématiques adolescentes ont mué et le fantastique, s'il ne l'était pas encore, a tourné son regard vers le monde des adultes. Peut-être que le spectateur des séries fantastiques de la deuxième décennie des années 2000 n'en a pas côtoyé les avatars passés. Néanmoins, c'est bien parce que le fantastique a su fédérer un public autour de son renouvellement qu'il a pu évoluer et donner à voir des séries dont le cœur de cible n'est plus uniquement constitué de pré-adultes. La série fantastique n'est plus réservée aux adolescents mal dans leur peau ou aux rêveurs. Le renouvellement de ses formes opéré par le passage du récit adolescent a eu pour effet de rendre au fantastique ses lettres de noblesse, et de lui offrir une légitimité auprès d'un public adulte qui l'avait pendant longtemps délaissé. Nombreux sont les spectateurs adultes à frissonner devant le monde post-apocalyptique de *The Walking Dead* ou à partager les histoires sentimentalo-fantastiques de Sookie Stackhouse dans *True Blood*. Et si la série fantastique ne laisse pas de côté son public adolescent avec *Teen Wolf* ou *The Vampire Diaries*, c'est sans doute pour mieux préparer son avenir.

Le fantastique, s'il est un genre, en est un en constante évolution. C'est celle-ci qu'il convient à présent d'étudier. Il nous faut pourtant déconstruire quelque peu les évidences mises en place jusqu'alors pour nous recentrer sur l'essence du fantastique, parvenir à le définir réellement et mettre au jour une tentative de définition uniquement applicable à la série télévisée américaine contemporaine. Ainsi, nous serons à même de démontrer les spécificités du médium en lien avec le genre. Comment les motifs et thèmes récurrents du fantastique se déploient-ils dans la série télévisée ? Se renouvellent-ils, et si oui, de quelle manière ? Quel discours tiennent-ils sur notre monde contemporain ? Nous parviendrons ainsi à nous interroger sur la circulation qui existe entre un médium et un genre ainsi que ses limites : le fantastique est-il une valeur ajoutée à la sérialité et cette dernière le renouvelle-t-elle réellement ?

Chapitre 1 : La question du surnaturel dans la série télévisée fantastique

On réduit souvent le genre fantastique du cinéma ou de la télévision aux sentiments qu'il est censé produire sur le spectateur. Dès lors, il est souvent mésestimé, réduit à des effets de peur et d'effroi et « on lui reproche sa simplicité, ses mécanismes grossiers, sinon archaïques et simplistes, pis, impliquant des expressions de mauvais goût³²³ ». On reproche au fantastique, genre populaire par excellence, d'exploiter des sentiments simplistes, de jouer trop facilement avec les nerfs de l'interprète en s'inscrivant au sein d'émotions vulgaires. D'abord apparu en littérature, il n'en reste pas moins un genre d'une complexité déroutante pour qui cherche à s'y intéresser davantage. Celui qui souhaite s'y plonger doit laisser de côté toute rationalisation. Par ailleurs, c'est bien parce que le fantastique est « polymorphe et instable³²⁴ » qu'il fascine et repousse. Comme nous l'avons vu, dès son origine étymologique, le mot est lui-même teinté d'incertitude et d'errements divers. Il est employé dans des acceptions très disparates et désignera tout à la fois ce qui est proprement extraordinaire au sein du quotidien mais aussi les œuvres relevant d'un genre dont on a tendance à confondre les valeurs. Sophie Geoffroy écrit ainsi que

le caractère évanescent et polymorphe du fantastique et sa diversité sont un défi à la théorie littéraire. La force paroxystique de ses effets, sa résistance à la pensée – sauf à le réduire à un ensemble de techniques ou de recettes froidement appliquées – exacerbent la tentation théorique, ainsi que l'atteste la vitalité des débats presque permanents sur l'essence du fantastique : à peine croit-on l'avoir saisi que la définition s'avère partielle, insuffisamment générale face à la diversité des textes fantastiques, des auteurs, des courants³²⁵...

Ainsi, si la littérature fantastique englobe des œuvres aussi dissemblables les unes que les autres, brouillant du même coup la définition esthétique du genre, il n'est pas étonnant de constater qu'il en est de même en ce qui concerne tous ses avatars cinématographiques ou télévisuels. En effet, qu'est-ce qui relie réellement des séries télévisées comme *Twin Peaks*, *The X-Files*, *American Horror Story*, *True Blood*, ou même *Carnivàle*, toutes estampillées du sceau du fantastique et que Catherine Johnson nomme *telefantasy*³²⁶ ? Répondre à cette question reviendrait finalement à déterminer quel est le « plus petit dénominateur commun³²⁷ » de ces œuvres jugées fantastiques. La

323 Nathalie Prince, *Le fantastique*, Paris, Armand Colin, collection 128, 2008, p. 7.

324 *Ibid.*, p. 8.

325 Sophie Geoffroy, « Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction », <http://oracle-reunion.pagesperso-orange.fr/documents/fantastiquetheorie.pdf>, consulté en ligne le 23 novembre 2012.

326 Catherine Johnson, *Telefantasy*, *op. cit.*

327 *Idem.*

réponse première que l'on serait tenté d'apporter est que toutes ces œuvres entretiennent un lien particulier avec l'étrange et le surnaturel. Pourtant, aisé de constater que cette affirmation est infiniment réductrice et que les effets produits, les intrigues, le développement du surnaturel, les motifs et thèmes qui y sont déployés sont par trop différents et parfois même en totale opposition. Il est réellement difficile de voir le rapport entre le monde post-apocalyptique de *The Walking Dead* où la seule trace de surnaturel réside dans ces hordes de morts-vivants et celui, beaucoup plus hétéroclite et assumé, de *Buffy the Vampire Slayer*. Dans le premier exemple, nous sommes face à un autre réel, son univers fictionnel est une version hypothétique de notre monde ; dans l'autre, il s'agit bien de notre réalité dans laquelle s'insèrent les figures restées secrètes des monstres. Ce qui n'est pas considéré textuellement comme surnaturel dans l'une, l'est précisément dans l'autre. Ainsi, il semble exister des genres fantastiques, tout aussi nombreux que peuvent être les tentatives d'en définir un seul.

Il réside au sein du genre de nombreux paradoxes. Louis Vax prétend qu'on « ne découvrira [...] jamais dans les œuvres l'empreinte immuable du fantastique en soi, puisque c'est la notion même du fantastique qui se nuance, s'infléchit, s'élargit, se rétrécit selon les structures des œuvres qu'elle caractérise³²⁸ ». Ainsi, ce genre est trop mouvant, trop riche pour céder à toute tentative de systématisation et de nombreux théoriciens avancent l'idée qu'il est réellement impossible d'en définir le concept : « S'agissant du Fantastique, l'objet est tellement vague nous dit-on que toute entreprise pour le définir serait vaine³²⁹ ». Toutefois, à l'aune d'un regain d'intérêt du genre dans un médium qui ne cesse de défendre sa légitimité nouvellement acquise, il semble intéressant de faire remonter ces questionnements : la série télévisée fantastique se retrouve-t-elle elle aussi confrontée aux mêmes difficultés théoriques que ses prédécesseurs ou parvient-elle, grâce à ses spécificités, à faire émerger de nouveaux questionnements plus enclins à en définir les systèmes ?

Ainsi, nous allons tenter tout d'abord de définir ce que serait une série fantastique. Pour ce faire, nous proposons de fonder notre réflexion sur les différentes tentatives proposées par Nathalie Prince souhaitant se détacher des méthodes critiques habituelles. En effet, elle soutient l'idée que les thèses fantastiques se déclinent ordinairement selon trois modes opératoires. Une première méthode empiriste partirait, selon elle, de textes que l'on a arbitrairement qualifiés d'œuvres fantastiques. Les limites de ce genre de réflexion sont aisément identifiables : sans définition précise du genre, comment justifier que telle œuvre ou telle autre participe du fantastique ? Ainsi, la méthode inverse conviendrait d'en donner une première définition en partant d'œuvres universellement acceptées comme relevant du genre. Si l'on voit bien qu'il est aisé de débiter une telle réflexion depuis les

328 Louis Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1987, p. 6.

329 Jean Fabre, *Le Miroir de la sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti, 1992, p. 9.

canons que pourraient être *Buffy* ou *Charmed*, il n'en reste pas moins que partir d'oeuvres où le surnaturel est omniprésent et « immanquable » exclut d'emblée celles où le doute est possible et dans lesquelles le surnaturel se dévoile discrètement en filigrane (*Twin Peaks* ou *Wonderfalls*). Enfin, la dernière pratique, et c'est davantage celle qui nous intéresse, consisterait à fonder une réflexion sur les théories antérieures du genre bien que celles-ci mettent toujours en avant le caractère utopique d'une telle entreprise. Quoi qu'il en soit, nous rejoignons Nathalie Prince, dans l'idée que « chaque œuvre porte en elle une singularité toujours susceptible d'élargir la définition du genre³³⁰ ». Ainsi, si une nouvelle œuvre peut compléter, modifier ou infléchir les définitions du fantastique qui lui sont antérieures, alors nous supposons qu'il en est de même pour les supports. Existe-t-il une définition propre à la série télévisée fantastique américaine ou observera-t-on, en tentant de répondre à cette question, les mêmes apories théoriques ? Dès lors, partons des lieux communs que tous s'accordent à reconnaître dans le genre afin de cadrer nos propos : le surnaturel, le rapport au réel, la notion de mal et les sentiments que ces œuvres suscitent.

1. Le phénomène surnaturel

Rappelons que le mot « fantastique » provient du grec *phantasein* signifiant « faire voir en apparence, montrer, apparaître ». Il serait donc étymologiquement un genre mettant en avant le surgissement. Si l'on accepte qu'il est également lié au mot *phantasia* (l'apparition) puis à *phantasma* (le spectre), on constate alors qu'il représente le surgissement de quelque chose dont l'existence ne peut être attesté rationnellement. Ainsi pour Louis Vax, un phénomène est naturel « s'il s'explique par le cours normal des choses³³¹ », c'est-à-dire à travers l'état actuel des connaissances des lois humaines et scientifiques. Lorsqu'aucune explication naturelle ne peut être établie, nous sommes habitués à le qualifier de surnaturel. Tout phénomène relève donc de l'une ou l'autre de ces catégories, la difficulté étant de décider objectivement à laquelle il appartient. En effet, il semble que cette caractérisation diffère selon les individus, leur âge, leur culture et leurs propres croyances. Pourtant, si le surnaturel a bien à voir avec les lois naturelles, alors il ne saurait être surnaturel pour les uns et naturels pour les autres : « S'il peut varier dans ses formes, le surnaturel est perçu comme tel en tous temps et en tous lieux³³² ». Ce qui pouvait paraître surnaturel aux peuplades primitives, aux paysans du Moyen-Âge ou encore aux enfants ne l'est assurément pas dès lors où on est parvenu par la raison et la science à l'expliquer. Dans un souci de clarté, il est nécessaire ici de s'attarder quelque peu sur cette notion et tenter de préciser ce que nous entendrons dès lors comme *surnaturel*. Christian Chelebourg fait remonter l'origine de l'adjectif *surnaturel* au

330 Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 13.

331 Louis Vax, sous la direction de Valérie Triter, « Le Surnaturel » in *L'Encyclopédie du fantastique*, Paris, Ellipses, 2010, p. 917.

332 Christian Chelebourg, *Le Surnaturel*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 10.

XVI^e siècle. Celui-ci supplante *supernaturel*³³³ dont on retrouve des traces depuis la fin du XIV^e siècle³³⁴. Quoi qu'il en soit, l'ajout du préfixe *sur-* ou *super-* au radical *naturel* est univoque : le surnaturel a à voir avec quelque chose dépassant la nature. Chelebourg note également que l'adjectif peut s'employer dans le sens de « contre-nature » lorsqu'il désignait une transgression des lois morales. Malgré tout, son utilisation reste fortement marquée du sceau du divin mais, puisque Dieu est censé avoir créé et ordonné la nature, ses miracles n'auraient donc rien de surnaturel. La raison reconnaît que certains phénomènes sont susceptibles de ne pas être compréhensibles. Pourtant, « il ne suffit pas qu'une réalité échappe aux compétences de la raison pour qu'elle mérite d'être qualifiée de surnaturelle³³⁵ ». C'est bien plus l'impossibilité d'en comprendre l'origine et la finalité, supposant l'existence d'une puissance supérieure à l'Homme, qui fait d'elle un élément constitutif du surnaturel. Il n'est pas suffisant d'être incapable d'expliquer un fait pour qu'on puisse le dire surnaturel. Bon nombre de choses que l'on sait pourtant naturelles nous sont encore méconnues (voire inconnues) mais la science a d'ores et déjà conscience qu'elles finiront par être expliquées, en cela elles rejoignent le sens de l'adjectif *paranormal*. Si l'on en croit Christian Chelebourg :

Le surnaturel n'est pas un concept épistémologique, mais une notion empirique ; ce dont il prend le contre-pied, ce sont les fruits cognitifs du commerce ordinaire de l'homme avec la réalité concrète. Disons, en termes bachelardiens, que le surnaturel ne contredit pas seulement les vérités fondamentales acquises par l'étude objective de la nature, mais jusqu'aux évidences premières que son observation nous inculque. Ce qui est surnaturel, c'est ce qui est perçu comme illogique, impossible, proprement anormal. L'impression de surnaturel procède d'une transgression de l'ordre et de la nature, d'une contravention à ses lois les mieux reconnues, et suggère de ce fait l'existence d'autres lois, nécessairement supérieures aux premières puisqu'elles s'imposent à elles. Le surnaturel, en définitive, n'apparaît comme un concurrent direct du savoir que parce qu'il est l'ennemi de la rationalité³³⁶.

Le genre fantastique qualifierait donc des œuvres dans lesquelles les lois naturelles seraient bafouées par une instance supérieure aux connaissances humaines et scientifiques. Certes, mais dans quel but ? C'est bien cette prise de liberté avec la raison par l'imagination qui est souvent mise à mal par les détracteurs du fantastique. On lui reproche ainsi une naïveté quant à sa vision du monde. Pourtant, nous savons depuis longtemps, grâce aux auteurs de conte de fées notamment, que sous couvert de la facilité engendrée par le recours au surnaturel, ces histoires dissimulent des discours souvent tabous. L'irréalité permet ainsi de tout aborder d'une manière détournée mais pas moins frontale. Du surnaturel chrétien au merveilleux mythologique, nous pouvons qualifier de

333 Notons que dans les ouvrages anglo-saxons traitant du genre, le substantif *supernatural* est utilisé : John Kenneth Muir, *Terror Television : American Series 1970-1999 Volume 1*, Jefferson, NC and London, McFarland Publishing, 2001.

334 Christian Chelebourg, *op.cit.*

335 Idem, p. 8.

336 Idem.

surnaturalistes tous les récits « [sacrés] ou profanes, folkloriques ou d'invention, qui mettent en scène la violation des lois ordinaires de la nature³³⁷ ».

En revanche, il est nécessaire de nuancer le commentaire de Nathalie Prince précisant que le fantastique « présente et représente une contradiction au sein d'un cadre normatif qui caractérise aussi bien le ou les personnages que le lecteur³³⁸ ». Il est, certes, indéniable que, spectateurs, nous reconnaissons la présence du surnaturel car nous nous référons à nos propres lois naturelles et humaines. En revanche, il est des séries, et c'est bien là la cristallisation d'une des difficultés théoriques dont nous avons fait mention, dans lesquelles le surnaturel est devenu à proprement parler naturel. Passée la surprise de la « sortie du placard » des vampires (qui relèverait pour le coup du surgissement du surnaturel) dans *True Blood*³³⁹, leur existence ne peut plus être considérée au sein de la diégèse comme surnaturelle en cela qu'ils ont toujours fait partie de cet univers, cachant leur existence à la face du monde³⁴⁰. Leur origine nous étant révélée quelques saisons plus tard comme étant étroitement liée à celle, soutenue par les thèses catholiques, de l'espèce humaine. Ainsi, le surnaturel ne peut être entrevu que vis-à-vis de nos propres principes et mettrait en scène démons, monstres, sorciers et autres fantômes. On le voit, nombreux peuvent être les thèmes et motifs relatifs à l'émergence d'un surnaturalisme. Roger Caillois dans *Images, images : essai sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination* en fait une classification non-exhaustive au regard des catégories qui pourraient y être ajoutées de nos jours si féconds dans l'art de réactiver le genre :

Le pacte avec le démon (ex. : *Faust*) ; l'âme en peine qui exige pour son repos qu'une certaine action soit accomplie ; le spectre condamné à une course désordonnée et éternelle (ex. : *Melmoth*) ; la mort personnifiée apparaissant au milieu des vivants (ex. : *le Spectre de la Mort rouge*, d'Edgar Poe) ; la « chose » indéfinissable et invisible, mais qui pèse, qui est présente (ex. : *Le Horla*) ; les vampires, c'est-à-dire les morts qui s'assurent une perpétuelle jeunesse en suçant le sang des vivants (nombreux exemples) ; la statue, le mannequin, l'armure, l'automate qui soudain s'animent et acquièrent une redoutable indépendance (ex. : *la Vénus d'Ille*) ; la malédiction d'un sorcier qui entraîne une maladie épouvante et surnaturelle (ex. : *la Marque de la Bête*, de Kipling) ; la femme-fantôme, issue de l'au-delà, séductrice et mortelle (ex. : *Le Diable amoureux*) ; l'interversion des domaines du rêve et de la réalité ; la chambre, l'appartement, l'étage, la maison, la rue effacés de l'espace ; l'arrêt ou la répétition du temps (ex. : *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*)³⁴¹.

On le constate aisément, tous ces thèmes et motifs issus de la littérature se sont vus réappropriés par la série fantastique. Et plus particulièrement dans les œuvres qui s'attachent à décliner épisode par épisode différentes manifestations du surnaturel. Les séries d'anthologie telles

337 Idem, p. 17.

338 Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 14.

339 Il est à noter d'ailleurs que cette révélation a lieu avant le début de la série. Ainsi, dans *True Blood*, le surnaturel ne peut être ressenti que par le spectateur dont le monde de référence est sa propre réalité.

340 William Irvin, George A. Dunn, Rebecca Housel, *True Blood and Philosophy : We Wanna Think Bad Things with You*, New York, John Wiley & Sons, 2010.

341 Roger Caillois, *Images, images : essai sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, Corti, 1966, pp. 36-39.

que *Twilight Zone* ou *Les Contes de la crypte* sont de celles-là. Mais plus récemment, il faut voir dans *The X-Files*, *Buffy the Vampire Slayer*, *Supernatural* et même *American Horror Story*, une propension de la fable sérielle à produire un éventail de récits issus des fonds littéraires³⁴². À titre d'exemples, nous pourrions facilement montrer que tous les éléments mis en avant par Caillois peuvent être observés au sein d'une même œuvre : ainsi dans *Buffy*, Anya, désespérée, pactisera avec un démon pour obtenir vengeance ; de nombreux fantômes restent piégés dans notre monde ; les vampires en parcourent les terres librement ; une poupée de ventriloque se retrouve capable de chasser par elle-même les démons ; les sorciers sont légions ; rêves et réalité peuvent se confondre ; des espaces clos piègent leurs habitants et Buffy, lors de tests concoctés par le Trio de la sixième saison, se retrouve prisonnière dans une boucle temporelle. Pourtant, cette liste, que l'on pourrait appliquer à nombre de séries du genre, ne semble pas en mesure de nous renseigner, ou tout du moins, de définir ce qu'est réellement le fantastique.

1.1 La crise de la subjectivité

Finalement, il apparaît que la forme ou l'aspect du surnaturel n'importe que peu :

Qu'il s'agisse de fantômes, d'aberrations spatio-temporelles ou de folie, toutes ces manifestations ont pour point commun de perturber profondément l'équilibre intellectuel du personnage, et par ce biais de remettre en question les cadres de pensée du lecteur lui-même. Ces manifestations, malgré les figures très différentes qu'elles revêtent, peuvent être regroupées et désignées sous le terme générique de « phénomène³⁴³ ».

Nathalie Prince ajoute qu'« en tant que surgissement du surnaturel, le fantastique s'apparente au foudroiement d'une conscience³⁴⁴ ». En d'autres termes, l'apparition du phénomène proprement hors de la nature s'accompagne toujours, selon elle, d'une « *crise de la subjectivité*³⁴⁵ » qui touche le personnage. Le récit fantastique est alors « l'exploration d'une conscience qui éprouve la remise en cause radicale de ses valeurs³⁴⁶ ». En 1951 déjà, lorsque Pierre-Georges Castex publie sa thèse *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, l'auteur pointe du doigt, et il sera pendant longtemps le seul, l'importance du personnage et de sa conscience. Pour lui,

le fantastique [...] ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ; il est lié

342 Catherine Johnson, *op. cit.*

343 Joël Malrieu, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p. 48.

344 Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 15.

345 Idem.

346 Denis Mellier, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000, p. 12.

généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs. « Il était une fois », écrivait Perrault ; Hoffmann, lui, ne nous plonge pas dans un passé indéterminé ; il décrit des hallucinations cruellement présentes à la conscience affolée, et dont le relief insolite se détache d'une manière saisissante sur un fond de réalité familière³⁴⁷.

Or, si c'est vrai dans la littérature fantastique du XIXe siècle par le recours sémantique aux modalisateurs dans des textes écrits à la première personne, cela ne peut rendre tout à fait compte de l'effet produit sur les personnages de séries. En effet, ces œuvres ne nous font pas pénétrer la conscience des protagonistes et nous n'avons ainsi pas accès au doute et à l'affolement qui saisissent le narrateur littéraire face à l'impossible. Pour autant, les personnages n'y restent pas insensibles et ressentent toujours un moment d'effroi ou d'hésitation. Ceux-ci sont cependant rapidement évacués et ils doivent souvent se rendre à l'évidence : le surnaturel est possible. Si ce passage de l'acceptation y semble plus simple, c'est que dans la série fantastique, ce moment de crise est rarement individuel, et le surnaturel bien moins discret. Ainsi, Rick Grimes dans *The Walking Dead* peut, dans l'épisode pilote, subir cette crise lorsqu'il se réveille, à la suite d'un coma, plongé dans un monde post-apocalyptique où la race humaine a été en partie décimée par des hordes de morts-vivants³⁴⁸. Pendant la première partie de cet épisode, il se retrouve seul dans un environnement hostile où rien ne peut lui indiquer ce qui s'est passé.

Les scénaristes n'insistent que peu sur la crise qui potentiellement serait supposée le traverser, les attaques des rôdeurs ne lui laissant finalement que peu de temps pour s'interroger sur l'improbabilité des événements auxquels il est confronté. De même, dans ces séries, la présence puissante du surnaturel ne laisse que peu de place au doute de son effectivité. Quoi qu'il en soit, le personnage se retrouve toujours conforté dans l'idée que le phénomène est avéré, puisque très vite il est rejoint par d'autres protagonistes eux-mêmes témoins de l'étrange. Dans la série, l'existence du surnaturel ne peut expliquer le fantastique qu'en rapport avec la manière dont le spectateur conçoit les phénomènes dont il est témoin à travers l'écran, car très vite l'ensemble des protagonistes ne le ressentent plus comme relevant de l'impossible. Certes, les survivants de *The Walking Dead* ne comprennent pas ce qui pousse les morts à se relever, mais cela ne les étonne plus de croiser un cadavre en putréfaction dévorer un autre être humain au coin d'une rue. De même, on sait que la plupart des habitants de Sunnydale dans *Buffy the Vampire Slayer* ne sont pas ignorants du fait que la ville soit infestée de démons et monstres en tous genres. Si certains habitants restent surpris lorsqu'ils se retrouvent confrontés à un événement étrange, d'autres en revanche n'y accordent plus

347 Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Éditions José Corti, 1951, p. 8.

348 Frazier Moore, « *Walking Dead* walks tall as bizarre human drama », *ABC News Entertainment*, en ligne : <http://abcnews.com/Entertainment/wireStory?id=12119405>, 11 novembre 2011, consulté le 14 Juin 2014.

aucune attention particulière³⁴⁹. Précisons que pour fonctionner, l'univers fictionnel mis en place par la série doit tout de même montrer, au moins brièvement, la crise de la subjectivité traverser les personnages puisque ceux-ci sont supposés vivre au départ dans une copie du monde réel du spectateur. Dans le flash-back sur l'appel de Buffy dans « Acatlha, Première partie » (saison 2, épisode 21), nous découvrons ainsi l'incrédulité de la jeune fille face aux propos de son premier Observateur, Merrick, et l'effroi qu'elle ressent lors de son premier combat avec un vampire. Très rapidement, de la même manière que le doute n'est plus possible pour le personnage, le spectateur est obligé de reconnaître que dans ces univers sériels le surnaturel est possible. Dès lors, il n'a de sens que pour lui, c'est-à-dire pour nos consciences rationnelles qui nous poussent à prendre de la distance et à envisager que ce qui se trame à l'image va à rebours de notre propre réalité³⁵⁰.

On trouve cependant des exemples de séries dans lesquelles une réelle crise de la subjectivité du personnage est palpable. *Wonderfalls* nous narre ainsi les aventures de Jane Tyler, jeune femme désabusée et vendeuse de souvenirs aux pieds des chutes du Niagara, qui voit son quotidien ennuyeux transformé lorsque des objets aux formes animales se mettent à lui parler et à lui dicter son comportement. Même si ce synopsis, relecture du mythe de Jeanne d'Arc, manque quelque peu d'originalité, voire d'intérêt, force est de constater que la série a le mérite de développer le malaise de Jane, convaincue qu'elle devient folle face à l'incrédulité de son entourage vis-à-vis de son comportement. Et le pilote entretient tout à fait cet espace intermédiaire entre effectivité du surnaturel (les objets ont réellement pris vie) et crise de la subjectivité (tout ceci n'est qu'affaire d'un dérèglement de la psyché du personnage) puisque la jeune fille semble être la seule à observer ces faits étranges. Certes, les actions que ses visions la poussent à faire sont à ce point curieusement orientées dans le but d'améliorer le quotidien des autres personnages qu'on aurait tendance à les accepter pour effectives, mais il n'en reste qu'on ne peut ici facilement trancher.

Dès lors, « apparenté à l'émergence du surnaturel, le fantastique relève d'une esthétique de la conjonction des improbables et des contradictoires³⁵¹ ». On pourra qualifier alors de surnaturaliste toutes les œuvres sérielles dans lesquelles des phénomènes allant à l'encontre de la nature de notre réalité se manifestent. Le spectateur est conscient lorsqu'il regarde des séries comme *Once Upon a*

349 Il suffira pour s'en convaincre de voir comment à la fin de la troisième saison, Buffy se rend compte, lors du bal de fin d'année, que tous les lycéens sont conscients des phénomènes étranges dont la ville est imprégnée. Forte de cette découverte, la jeune fille les emploiera pour mener le combat final contre le Maire Wilkins changé en serpent géant. On pourrait également s'interroger sur la crédulité de certains personnages, dont des explications banales suffisent à expliquer ce qui est étrange. Ainsi, cette invitée à l'anniversaire de Buffy dans la sixième saison, qui accepte tout simplement que l'apparence physique du démon Clem soit due à un problème de peau ; idem pour la famille Harris lors du mariage avorté de Xander avec l'ex-démone Anya.

350 En effet, même si certains spectateurs objectaient en précisant que nous n'avons peut-être pas conscience de tout ce que notre monde recèle, il n'en reste pas moins que ces phénomènes déployés dans ces œuvres sérielles ne sont attestés par aucune loi dans notre réalité.

351 Nathalie Prince, *op.cit.*, p. 17.

Time ou encore *Game of Thrones* que le surnaturel, présent dans ces mondes merveilleux, s'oppose à sa conception du réel. On y confond, de la même manière que dans *Buffy* ou *Walking Dead*, « des genres naturels (l'humain est animal, le minéral est humain, etc.) et des catégories logiques (le mort est vivant, l'extérieur est intérieur, l'inanimé est animé, l'invisible se voit, le passé est présent, etc.³⁵².) ». Il est vrai que le monde fictionnel déployé dans *Game of Thrones* n'est pas une copie de celui du spectateur, mais puisqu'il semble falloir pour le moment définir le surnaturel dans la série par le rapport qu'il entretient avec lui, il n'en reste pas moins que les phénomènes sont perçus par l'interprète de la même façon. Nous savons que dragons, sorciers et autres morts revenant à la vie ne se conçoivent pas réellement. Pourtant, dans *Game of Thrones*, les protagonistes restent eux aussi surpris par le surgissement d'un surnaturel dont seules les légendes et quelques rares reliques attestent de l'existence passée. De même, les scénaristes ont choisi de conserver la ligne directrice imaginée par l'auteur George R. R. Martin en plaçant le surnaturel en filigrane. Aussi, celui-ci ne peut être au départ vu comme une motivation au cœur de la narration comme il peut l'être dans la plupart des séries que nous convoquons ici. Il semble n'être au premier abord qu'un prétexte, un arc narratif en retrait puisqu'il n'apparaît que sous les traits d'êtres mutiques dont on ne comprend pas réellement les origines ni les motivations. Mais très rapidement avec l'intervention de la prêtresse Melisandre et surtout avec l'arc narratif affilié au jeune Bran Stark, le spectateur comprend que le surnaturel sera au cœur de l'intrigue et qu'il en sera même probablement la clé :

Désormais, le surnaturel a acquis une véritable épaisseur dramatique et ne peut être vu seulement comme un accessoire obligé de la *fantasy*. Deux raisons expliquent cette inflexion. D'un côté Bran a non seulement acquis des pouvoirs, mais il les a aussi perfectionnés. De l'autre, les créatures surnaturelles [que ses compagnons et lui] rencontrent sont douées pour la première fois de la parole. L'enfant de la forêt comme le Vervoyant ne sont pas des épouvantails mutiques. Raisonnés et intelligents, ils manifestent une volonté qui transparait dans leur dialogue avec Bran et entendent intervenir dans la marche du monde où la violence se déchaîne³⁵³.

Ainsi, ces phénomènes, bien que prenant forme dans un monde bien différent du nôtre, n'en sont pas moins de la même teneur que les vampires révélant leur existence dans *True Blood* ou que Ben Hawkins, dans *Carnivàle*, capable de guérir des blessures par le simple contact des mains.

Le fantastique entre ici dans le royaume de l'extraordinaire. Il s'oppose au banal, au courant, à la réalité de tous les jours. Des dragons crachant le feu ne seraient guère fantastiques si l'on était exposé à en rencontrer quotidiennement au coin de la rue, comme des autos (pourtant aussi dangereuses puisqu'elles peuvent écraser). Le fantastique fait entrer dans un monde autre³⁵⁴.

352 Idem.

353 Stéphane Rolet, *Le Trône de fer ou le pouvoir dans le sang*, Tours, PUF, 2014, pp. 97-98.

354 Anne Souriau, « Fantastique » in *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 768.

Au sein des univers imaginaires des séries télévisées, le surnaturel ne l'est plus tant qu'au regard de notre conscience, confinée dans l'espace domestique. Apparaît alors la première hypothèse que formule Nathalie Prince et qu'il faut néanmoins nuancer vis-à-vis des personnages : ainsi délimitée, une série fantastique présenterait donc une contradiction à la raison du spectateur en lui donnant à voir des mondes diégétiques dans lesquels des événements surnaturels sont propres à se manifester.

À cet effet, le genre cinématographique (et par extension la télévision en tant que médium de l'image animée pour le moment) apporte à la théorisation du fantastique un ensemble d'oeuvres disparates permettant d'ouvrir considérablement notre propos. La définition de Todorov étant pour beaucoup le mètre-étalon des théories fantastiques, on constate alors rapidement qu'en ce qui concerne le cinéma

peu de films répondent à cette définition en toute rigueur, et même des films comme *La Féline* (Tourneur, 1942) ou *Rosemary's Baby* (Polanski, 1968) qui maintiennent l'hésitation du spectateur longtemps, finissent par trancher, du côté du surnaturel dans les deux cas. En général, on adopte au cinéma une définition générique, plus vague ; un « film fantastique » peut d'ailleurs ressortir à la science-fiction, à la « fantaisie héroïque », au péplum, etc³⁵⁵.

Bien que fort séduisante car elle permettrait de régler d'un coup les problèmes théoriques, on voit bien que cette tentative définitionnelle est bien trop vaste et finit par ne plus rien représenter. Partant d'une caractérisation du fantastique cinématographique similaire, Florent Montclair tente d'en dégager des catégories³⁵⁶. Il en met ainsi au jour quatre allant du *fantastique légendaire*, équivalent du merveilleux littéraire, dans lequel il distingue deux sous-catégories : le féerique prenant place dans un univers médiéval et présentant dragons, fées et sorcières³⁵⁷ et le démoniaque dévoilant l'existence d'anges et de démons dans notre univers, au *fantastique tératologique* mettant en scène des monstres de tous horizons, en passant par le *fantastique psychologique* exploitant les zones sombres de la psyché humaine, pour finir par y inclure un *fantastique scientifique* dans lequel nous pourrions insérer toutes les œuvres traitant de la pataphysique³⁵⁸ qu'elles prennent place dans notre monde ou dans un espace utopique. Cette catégorisation prend le parti de placer sous le signe du fantastique toute œuvre non-mimétique s'éloignant dès lors du réel. Même s'il est vrai que les œuvres de science-fiction ont cela en commun avec le fantastique au sens où nous l'entendons qu'elles présentent des mondes dans lesquels les lois connues peuvent être transgressées, nous ne pouvons pour autant pas les qualifier de fantastiques. Elles participent bien toutes finalement de

355 Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire critique et théorique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001, p. 76.

356 Florent Montclair, *Le vampire dans la littérature française 1820-1868*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2010, pp. 197-198.

357 C'est d'ailleurs étrangement dans cette catégorie qu'il place le péplum.

358 Terme établi par Alfred Jarry en 1897-1898 pour définir une science reposant sur des principes imaginaires.

l'éventualité de l'existence d'autres lois plausibles, mais elles n'en sont pas surnaturelles pour autant. Les œuvres de science-fiction appartiennent à des mondes fictionnels dans lesquels ces dites lois sont réelles, tout comme le fantastique suppose que l'existence de vampires et du surnaturel est possible dans une certaine mesure. Malgré tout, la transgression des lois physiques ou autres supposée par la science-fiction (ce que Montclair nomme donc le *fantastique scientifique*) repose sur des origines scientifiques et est donc justifiée rationnellement lorsque le surnaturel du fantastique, lui, semble beaucoup plus difficile à saisir et est alors capable de se passer d'explication logique. Le spectateur acceptera plus facilement l'explication science-fictionnelle qui veut qu'Olivia Dunham de *Fringe* possède des dons de télékinésie suite au traitement médicamenteux au Cortexiphan dont elle a été la victime dans son enfance. Les principes de cette drogue imaginaire inventée par la diégèse sont présentés par son créateur et permettent de comprendre les conséquences que cela a eu sur le cerveau de l'agent du FBI. Cette solution imaginaire devient dès lors légitime car la réponse apportée semble finalement logique et réaliste. Même si le spectateur aura nécessairement besoin de suspendre son incrédulité pour y adhérer, cette réponse n'est à proprement parler pas surnaturelle.

En revanche, même si dans *Buffy the Vampire Slayer* on nous explique que les pouvoirs des Tueuses sont dus à l'ingestion forcée, des siècles auparavant, de l'essence d'un démon par une jeune fille, cette solution ne repose sur aucun prétexte réaliste. Le spectateur est forcé d'y adhérer comme étant une cause plausible de la diégèse car finalement elle reste une explication logique uniquement dans ce monde fictionnel. Le processus de suspension de l'incrédulité est malgré tout ici beaucoup plus difficile car il suppose parfois de pouvoir tout accepter des lois naturelles sans esprit critique. Lorsqu'on ne fournit pas au spectateur d'explication rationnelle, applicable dans notre réalité ou que celle-ci ne peut être sous-tendue par la pataphysique alors la réponse est surnaturelle : « Un récit [fantastique] doit convaincre par lui-même, s'imposer à l'imagination et à l'affectivité par sa seule présence. Alléguer une doctrine scientifique [...], c'est invoquer un argument d'autorité³⁵⁹ ». Finalement, cela rejoint les réflexions de Steve Neale au sujet du film de cinéma lorsqu'il avance l'idée que le spectateur qui se confronte à ce genre d'œuvres fantastiques a conscience qu'il lui est nécessaire de suspendre son incrédulité pour accepter comme relevant du plausible ce qui relève du genre. Ce qu'il nomme la « vraisemblance³⁶⁰ » ne pose dès lors plus réellement de problème puisqu'elle est acceptée socio-culturellement comme s'éloignant du réel, même si une partie des spectateurs peut toujours envisager que la manipulation de notre monde par le surnaturel puisse être effective :

359 Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, op. cit., p. 165.

360 Steve Neale, *Hollywood and Genre*, Londres, Routledge, p. 32 (je traduis).

Pour autant, toutes les œuvres qui représentent le fantastique posent des questionnements qui repoussent les limites de la vraisemblance socio-culturelle. Il peut être socialement accepté que les aliens/vampires/démons et les autres n'existent pas, mais s'ils l'étaient ? [...] De plus, cela ne veut pas dire que ces genres ne dépendent pas de la vraisemblance socio-culturelle pour rendre leurs univers fictionnels plausibles ou crédibles. Au contraire, cette vraisemblance socio-culturelle est un outil particulièrement important dans ces genres³⁶¹.

1.2 Limites de la thèse surnaturaliste : merveilleux et fantastique

Nous rejoignons alors à nouveau cette idée qui veut que tout surnaturel ne se conçoit qu'aux limites de nos considérations propres. Si Nathalie Prince considère que le merveilleux et la *fantasy*, ayant eux aussi recours au surnaturel, s'écartent totalement du fantastique, c'est que pour elle, la notion de réel y est trop importante. Ainsi « le merveilleux représente un univers à l'intérieur duquel le surnaturel se voit naturalisé³⁶² », c'est-à-dire complètement accepté par l'ensemble des personnages de la diégèse et ses lois. Pourtant, on ne peut réduire une série comme *True Blood* dans laquelle les vampires se sont révélés à la face du monde, comme relevant du merveilleux dans son acception littéraire. De même, l'univers des contes est attesté comme mettant en scène une réalité où il n'est pas extraordinaire de croiser dragons, fées et sorcières, les personnages ne s'en étonnant jamais. Que penser alors de *Once Upon a Time* nous présentant cette double conception conjointement ?

Ainsi, la ville de Storybrooke est totalement réaliste et prend place dans notre réalité. Ses personnages sont tout à fait humains, et la magie n'y a pas de place. Or, le *pitch* de cette série est bien de nous donner à voir qu'une autre réalité existe : celle des contes de fées où le surnaturel est naturalisé. Suite à une malédiction lancée par la Méchante Reine pour débarrasser les contes de leur fin heureuse, tous les personnages, de Blanche-Neige à Pinocchio, sont alors propulsés dans notre réalité. Ce faisant, aucun d'entre eux ne conserve le souvenir de cette vie passée et lorsqu'Emma Swan débarque dans la ville, peu à peu refait surface la magie. Difficile ici de distinguer ce qui appartient au domaine du merveilleux ou du fantastique tant les barrières entre ces deux genres sont mises à mal par la diégèse. Très vite, la copie de notre monde réel se retrouve elle aussi empreinte de surnaturel car c'est bien la magie qui empêche les habitants de quitter la ville, et c'est bien elle aussi qui est libérée à la fin de la première saison. Il ne semble donc pas possible à la fois de définir le fantastique uniquement par le surnaturel et par son rapport au réel. Lorsque Henry tente par tous les moyens de convaincre les habitants de leurs origines merveilleuses, aucun d'entre eux ne le croit, reléguant ses propos à une imagination débordante et des problèmes identitaires. La série

361 Catherine Johnson, *op. cit.*, p. 4 (je traduis).

362 Denis Mellier, *op. cit.*, p. 15.

pousse elle-même plus loin cette réflexion lors de la deuxième saison en défendant le discours de l'existence conjointe de différents mondes dont les règles et les lois naturelles sont bien différentes. Ainsi, si le monde des contes est fondé sur la magie, le nôtre n'en contient pas une once. Et il n'est pas étonnant alors de voir que chaque univers est lié à une représentation différente de la réalité. Le docteur Whale se révèle ainsi être Victor Frankenstein, malheureusement passé dans le monde des contes au moment où la malédiction est tombée. Vivant dans un univers en noir et blanc³⁶³, il tient le discours que le pouvoir de la science est en tout point supérieur à celui de la magie, inexistante dans son monde. Cependant, souhaitant ramener son frère à la vie, ses expériences sont un échec jusqu'à ce que Rumpelstiltskin l'emporte avec lui. Parvenu dans le monde féérique, il est alors capable d'obtenir un cœur magique suffisamment résistant pour ne pas être brûlé par la puissance de la foudre. Ce que la série suppose, c'est bien l'existence de divers plans de réalités. Le fantastique ouvre des dimensions et, on le voit bien, ce qui apparaît à première vue comme une série relevant du merveilleux ne peut plus se satisfaire d'une telle nomenclature. Les récits de l'imaginaire contemporains ont redéfini et rendu encore plus poreuses les barrières entre les genres. Même constat pour *Game of Thrones* qui se joue également de tous ces codes. Certes la carte du Royaume des Sept Couronnes ne tente pas de s'insérer dans notre planisphère, néanmoins (et c'est peut-être cela qui a permis à cette œuvre de réunir bon nombre de spectateurs que le surnaturel rebute ordinairement) elle tente d'en copier certains codes.

Ainsi, bien que le pilote de la série s'ouvre sur l'irruption d'un phénomène extraordinaire, l'apparition des Marcheurs blancs, morts revenus à la vie, aucun des personnages qui en aura été témoin n'acceptera cela comme vrai. Pendant de nombreux épisodes, le surnaturel est nié, comme repoussé de la diégèse. Tous s'accordent à dire que dragons, sorciers et morts-vivants n'existent plus que dans les légendes transmises par leurs ancêtres. Ils devront ainsi en être convaincus un à un en étant eux-mêmes témoins de cette irruption du surnaturel dans un monde qui n'était plus censé en contenir. Il est vrai qu'une nuance est à relever : le monde de Westeros a bien connu l'existence de ces phénomènes à une époque reculée. Pour autant cela est-il suffisant pour exclure cette série du fantastique ? Est-ce si différent que de voir, dans ce qui est censé être une copie de notre monde, des monstres de tous genres boire des verres dans un bar qui leur est réservé dans la ville de Sunnydale comme si cela en avait toujours été ainsi ? Cette nuance nous apparaît comme essentielle pour le propos qui nous intéresse car elle fait écho et vient tempérer la distinction opérée par Roger Caillois entre le merveilleux et le fantastique. Pour lui, ce dernier « naît au moment où chacun est

363 L'histoire que les scénaristes ont offerte à cette version de *Frankenstein* est bien différente de celle de Mary Shelley. Le nom que porte le docteur à Storybrooke établit alors une filiation directe avec la version cinématographique de James Whale, référence des versions futures. Malgré cela, *Once Upon a Time* ne retient que peu des modifications apportées à l'œuvre originale dans la version de Whale, notamment le recours au pouvoir de l'électricité.

plus ou moins persuadé de l'impossibilité du miracle. Si désormais le prodige fait peur, c'est que la science le bannit et qu'on le sait inadmissible, effroyable³⁶⁴ ». Lorsqu'il affirme ensuite que « le fantastique [...] est partout postérieur à l'image d'un monde sans miracle, soumis à une causalité rigoureuse³⁶⁵ », il fait bien entendu référence au monde réel qui a exclu de ses croyances l'existence du surnaturel. Pour autant, nous pouvons affirmer que le seul fait de présenter à l'image des mondes totalement fictionnels dans lesquels le surnaturel n'a plus sa place et est à proprement parler inadmissible exclut ces œuvres du merveilleux et les fait bien entrer, sous l'angle que nous proposons de tenir, dans cette conception fantastique de la série télévisée où le fantastique n'est pas un compromis entre rationalisme et féerie³⁶⁶, mais bien un genre ayant ses propres spécificités.

Peut-être serait-il alors obligatoire de revoir totalement la définition du fantastique, ou tout du moins son acception contemporaine. Ce terme n'est peut-être pas le meilleur à même de rendre compte de toute la complexité des séries dans lesquelles le surnaturel prend place. Les anglo-saxons ont probablement supprimé ce problème sémantique en tout regroupant sous le terme de *fantasy*. Comme l'affirme Joël Malrieu lorsqu'il tente d'explicitier les origines du fantastique en tant que genre qu'il met en lien avec les transformations sociales induites par la Révolution française, les découvertes psychiatriques et biologiques :

Là où les Anglo-saxons intégraient sans difficulté des problèmes nouveaux qui ne remettaient pas fondamentalement en cause leur représentation du monde, les Français éprouvaient le besoin de charger un mot ancien de valeurs nouvelles pour rendre compte de ces données originales qui s'exprimaient chez eux de manière particulièrement accentuée³⁶⁷.

Mais cela n'empêche pas que nous continuions aujourd'hui d'utiliser le mot « fantastique » pour désigner toutes les œuvres surnaturalistes. Si l'on accorde trop d'importance à l'univers fictionnel censé copier le nôtre et à la « crise de subjectivité » que doivent ressentir les personnages face aux phénomènes, alors plus aucune série contemporaine ne semble pouvoir être définie comme fantastique. C'est peut-être bien, comme nous l'avons vu, du côté de la réception qu'il faut regarder ce problème. Ainsi, avant de conclure que la série télévisée fantastique américaine contemporaine ne met en scène que des univers dans lesquels des événements opposés à notre conception du réel prennent place, se définissant dès lors par le critère surnaturaliste, il convient d'approfondir les autres notions fondamentales dont le genre dispose.

364 Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, p. 9.

365 Roger Caillois, *op. cit.*, p. 14.

366 Rosemary Jackson, *Fantasy : the Literature of Subversion*, Londres, Routledge, 1998.

367 Joël Malrieu, *op. cit.*, p. 19.

1.3. La plausibilité et l'effet de réel

Les œuvres réellement fantastiques nous présentent des univers qui, sous couvert de la *mimesis*, développent l'idée d'une autre organisation du monde possible. Ainsi, plutôt que de s'attacher à prouver ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, peut-être conviendrait-il davantage de convoquer l'idée de plausibilité³⁶⁸. Les mondes déployés ne sont, certes, pas réels finalement puisqu'ils développent des idées à proprement parler fantasques sur les possibilités de notre monde :

L'écriture du surnaturel n'invite pas à voir le monde autrement, mais bien à entrer dans un autre monde. Elle est essentiellement cosmogonique : elle crée des mondes qui peuvent ressembler au nôtre comme la forêt du « Petit Poucet » ou s'en démarquer nettement comme les fonds marins de « La Petite Sirène », mais qui sont toujours dotés de codes spécifiques dont l'exposition est parfois l'un des ressorts aventureux de la fiction³⁶⁹.

Ces univers deviennent alors des mondes plausibles, des copies déformées de notre réalité dans lesquelles le surnaturel est devenu possible. Si nous les jugeons comme tels c'est que ceux-ci flirtent et s'ingénient à mettre à mal les limites du conventionnalisme spectral. Le phénomène surnaturel n'est alors plus forcément accepté comme irréel mais comme étant un élément plausible de telle ou telle réalité : l'univers de *The Walking Dead* n'est pas le nôtre car nous n'avons pas été envahis par des hordes de morts-vivants. En revanche il donne à voir une version plausible de ce que cela pourrait être car il se fonde mimétiquement sur ce que nous reconnaissons comme appartenant au réel. Pour Pierre Versins, le fantastique « provient du fait que le lecteur est pris par l'histoire, l'art de l'auteur consistant le plus possible à lui faire croire sinon à la réalité de ce qu'il écrit du moins à sa plausibilité. Et de la plausibilité à la possibilité et de la possibilité à l'éventualité, il n'y a guère que deux pas³⁷⁰ ».

Finalement, tout ceci se cristallise dans l'idée que le surnaturel ne fonctionne qu'en rapport avec la supportabilité et la capacité d'imagination du spectateur : « le fantastique [...] suppose une vision de l'homme dans son devenir, et donc un public lui-même susceptible d'imaginer, ne serait-ce que fantasmatiquement, son propre dépassement³⁷¹ ». Celui-ci venant d'horizons, de cultures et de conditions sociales différentes, il n'en accepte pas les mêmes codes. C'est là une autre des difficultés inhérentes d'un genre dont les limites imaginatives sont proprement infinies. Jusqu'où le surnaturel peut-il aller avant de rebuter le spectateur et ainsi dévoiler la fin du genre ? La notion de réalisme se pose donc tout de même comme nécessaire lorsqu'on souhaite réfléchir sur la série fantastique, mais elle est à mettre en lien avec un faisceau de questionnement propres à chacun. C'est cette idée que

368 Je remercie Isabelle Casta ici pour avoir abordé cette idée lors d'un échange.

369 Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 18-19.

370 Pierre Versins, *Le chasseur de chimère*, n°2, p.4, cité par Louis Vax, *Le sentiment de l'étrange*, *op. cit.*, p. 141.

371 Joël Malrieu, *op. cit.*, p. 28.

développe Flannery O'Connor lorsqu'elle commente les effets du surnaturel dans la littérature : « Plus un écrivain désire rendre sensible l'évidence du Surnaturel, plus il lui faut être capable, à mon avis, de donner l'illusion de la réalité du monde naturel car si le lecteur n'adhère pas au monde naturel, il va de soi qu'il n'adhérera à rien d'autre³⁷² ». Les univers diégétiques, bien que parfois très proches d'être une copie parfaite de notre réalité, n'en sont pas moins des mondes fictionnels. Et pour que le surnaturel puisse en émerger, il faut qu'ils soient plausibles, qu'ils supposent l'existence d'une norme. La série fantastique ne repose alors pas tant sur la réalité que sur un effet de réel. C'est pour cela que nous pouvons dire que dans une certaine mesure, *Game of Thrones* participe du fantastique : l'univers diégétique que la série déploie ne tente pas de copier notre réel au sens strict, mais il montre que le surnaturel peut surgir de la même manière dans un univers créé de toute pièce, dans un monde qui a exclu toute forme de magie de ses représentations mentales. Ainsi, peut-être faut-il réellement redéfinir le fantastique afin que lui aussi, à l'instar de la *fantasy* anglo-saxonne, puisse englober toutes ces œuvres sérielles qui finalement ne font qu'imaginer des univers possibles dans lesquels le surnaturel est toujours perçu, en premier lieu, comme impossible. Ceci reste très délicat car pour Nathalie Prince, la *fantasy* met en scène des réalités alternatives à la nôtre et c'est en cela qu'elle s'éloigne du genre fantastique :

le merveilleux et la *fantasy*, qui imaginent d'autres réalités, s'éloignent de la poétique fantastique qui implique de penser le surnaturel comme événement scandaleux, bouleversant et inquiétant, comme absolue inversion et anormalité, comme intégration puis rupture du réel, et qui laisse le personnage dans l'hésitation, le questionnement, l'incertitude, l'atermoiement et l'inquiétude³⁷³.

Or, nous l'avons vu, aucune série télévisée américaine mettant en avant le surnaturel ne laisse intact le réel. Sartre précise même qu'« il ne saurait y avoir d'incidents fantastiques, puisque le fantastique ne peut exister qu'à titre d'univers³⁷⁴ ». Si l'on accepte alors telle quelle la distinction qu'en proposent Prince et nombre d'autres théoriciens du genre, la série américaine fantastique n'existerait donc pas. On ne pourrait la définir qu'en ayant recours à ce terme étranger de *fantasy*. Pourtant, nous avons remarqué que ces séries, même si elles s'éloignent beaucoup de notre réalité, mettent tout de même en jeu le surnaturel comme un événement venant gripper une machine bien huilée en mettant au jour l'existence de l'inconnu, du mystère et de l'anormal. Les personnages en sont également perturbés : ils hésitent sur ce qu'ils ont vu, se croient devenus fous et restent incompris de ceux qui n'en ont pas été les témoins directs. On apprendra dans la sixième saison de

372 Flannery O'Connor, *Le Mystère et les Moeurs* [*Mystery and Manners*, 1969], trad. A. Simon, Paris, Gallimard, 1975, p. 123..

373 Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 27.

374 Jean-Paul Sartre, « Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 130, cité par Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 28.

Buffy the Vampire Slayer que la jeune fille, après avoir tué son premier vampire et s'être confiée à ses parents, s'est vue enfermée pendant quelques jours dans une clinique psychiatrique. Lorsque dans *Game of Thrones*, Renly Barathéon est assassiné par une ombre à forme humaine sous les yeux de Catelyn Stark et de Brienne de Torth, personne ne les croira et tous les accuseront du meurtre car le surnaturel n'a pas sa place dans ce monde.

Le fantastique évolue sans cesse en fonction des œuvres qui le redéfinissent. La manière que la série américaine a de jouer avec le surnaturel en met ainsi au jour une nouvelle conception, dont les limites sont beaucoup plus poreuses³⁷⁵ et qu'il conviendrait alors de désigner sous le nom de récit surnaturaliste ou, et c'est là sûrement une acception beaucoup plus précise, de fantastique contemporain. Nathalie Prince en vient tout de même à admettre que la littérature fantastique du XIXe siècle « contribue à révéler le réel. En conjuguant le réel et l'irréel, [elle] entrebâille le réel, le disjoint de lui-même et le renverse³⁷⁶ ». L'apparition d'un seul phénomène surnaturel suffit ainsi à briser l'illusion de la réalité mise en place. Ce premier critère est donc bien essentiel. Serait fantastique un récit dans lequel la cohésion de l'univers fictionnel installé serait rompue par l'irruption d'un événement improbable car en opposition à la raison du spectateur qui, s'il ne croit pas ordinairement à cette surnature du monde, saura y reconnaître un viol de ses schémas de pensée rationalistes.

2. Doute et hésitation fantastique : des limites de la théorie todorovienne

Si la présence de surnaturel est dérangeante à plus ou moins grande échelle pour le spectateur³⁷⁷, c'est sans doute car sa finalité dans la fable n'est pas évidente. S'il y a un phénomène, c'est qu'il a sa place dans cet univers. Pourtant, le fantastique dérange car il suppose que quelque chose qu'on ne comprend pas, s'insère logiquement au sein du monde et participe de sa cohésion. Considérons à nouveau *The Walking Dead*. Le spectateur, face à la diégèse surnaturaliste, est amené à se poser bon nombre de questions qui restent sans réponse et accentuent l'angoisse. En effet, dès le départ, spectateurs et personnages sont mis sur le même niveau d'étonnement : tous perçoivent que l'invasion des morts-vivants possède quelque chose d'irréel. Ensuite, apparaissent un ensemble d'interrogations, également communes aux spectateurs et aux protagonistes : quel est le sens de cet événement ? Sa finalité ? Pourquoi cela se passe-t-il ? Ces deux phases réactionnelles face à un

375 Lorna Jowett, Stacey Abbott, *TV Horror*; New York, Tauris, 2012.

376 Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 28.

377 Certains spectateurs refusent en bloc des récits dans lesquels un événement irréel viendra s'insérer parce que « ça ne se peut pas ». On constatera d'ailleurs qu'il semble exister dans l'esprit de certains une hiérarchie des phénomènes surnaturels, certains étant sans doute plus « réalistes » que d'autres : ils accepteront sans problème une œuvre présentant des morts-vivants, mais repousseront cette autre qui met en scène des dragons.

événement surnaturel³⁷⁸ sont pour Nathalie Prince ce qui contribue à produire un effet fantastique et convoque donc l'idée sartrienne sur l'existence, dans de tels récits, d'une transcendance « supérieure et inconnue³⁷⁹ » qui permettrait d'en dévoiler le but final. Ainsi, les protagonistes de *The Walking Dead* sont davantage abandonnés à leur propre sort puisque jamais, pas même avec la vaine tentative d'explication du docteur Edwin Jenner, les personnages ne comprennent les raisons de cette invasion. Concentrés sur leur survie, la finalité de l'événement surnaturel en devient même complètement secondaire : si finalité il y a, châtement divin, attaque virale ou autre, ce n'est pas elle qui alimente la narration. Incapable d'expliquer rationnellement le retour de ses morts, la série tente de nous montrer que l'homme est loin de maîtriser le monde autant qu'il le pense.

Et lorsque parfois, des scientifiques tentent de comprendre le phénomène, c'est toujours dans une impasse que se retrouvent les personnages. Ainsi dans la troisième saison, le docteur Milton Marnet suppose que les rôdeurs conservent une part de leur humanité et étudie la technique de camouflage de la survivante Michonne. Constatant que celle-ci est parvenue à annihiler le comportement agressif de deux morts-vivants en leur coupant les bras et les mâchoires, lui permettant ainsi de se déplacer à leurs côtés sans que les autres rôdeurs ne l'attaquent, le Gouverneur le gratifiera d'une remarque antithétique et symptomatique de notre attitude face au surnaturel et à son insaisissabilité : « On cherche toujours une logique dans le chaos³⁸⁰ ». Si les réponses à la finalité sont difficiles voire impossibles à trouver, ce n'est pourtant pas que le surnaturel n'obéit à aucune loi et est donc absurde. Pour qu'il fonctionne et qu'il provoque les effets que nous analyserons ci-après il se doit d'être « cohérent avec lui-même, et avoir ses lois, bien qu'elles ne soient pas celles de notre monde³⁸¹ ».

Nous ne savons pas réellement pourquoi les morts de *The Walking Dead* se relèvent : châtement divin, principe religieux de l'Enfer surpeuplé déversant son trop-plein de morts sur le monde, attaque bactériologique ou autre. Quoi qu'il en soit dans ce chaos semblent émerger des règles à priori immuables : détruire le cerveau d'une de ces créatures l'immobilise à jamais, une morsure transforme rapidement un être vivant en rôdeur et tous les morts se relèvent³⁸². Chaque série surnaturaliste propose alors un univers où les phénomènes répondent à un ensemble de règles dont on ne comprend pas nécessairement la logique interne mais qui restent néanmoins valables : les vampires de *Buffy* ne peuvent entrer dans une maison habitée sans y avoir été au préalable

378 On pourrait sans problème, mais avec davantage de niveaux de lecture, appliquer le même questionnement à des séries plus riches en événements surnaturels telle que *Lost*.

379 Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 18.

380 *The Walking Dead*, saison 3 épisode 3.

381 Anne Souriau, *op. cit.*, p. 769.

382 Sur ce point, il semble que la série ait parfois quelques défauts de continuité car il n'a pas été rare de voir des cadavres n'ayant pas été convertis sans que ceux-ci aient eu de traumatisme crânien.

invités et ils craignent entre autres le soleil, les pieux dans le cœur, l'eau bénite et les crucifix³⁸³, Ned de *Pushing Daisies* ne peut toucher une deuxième fois une personne qu'il a ramené à la vie sans que celle-ci ne disparaisse à jamais, etc. Ne pas offrir de lois internes à l'univers surnaturel supposerait une organisation du monde chaotique qui, bien qu'elle soit en définitive évoquée par l'irrationalité du phénomène, semble avoir besoin malgré tout d'être contenue. En d'autres termes si tel vampire peut entrer chez les Summers sans y être invité, la cohérence interne de l'univers fictionnel est brisée et le spectateur aura d'autant plus de mal à adhérer à la fable. Celui-ci cherche toujours à mettre sur pied un nouvel ordre du monde qu'il est à même de dresser selon une liste de faits qu'il a pu constater par l'empirisme de son vécu sériel avec l'oeuvre. Si les scénaristes ne respectent pas les conventions qu'ils ont eux-mêmes instaurées, il est alors nécessaire d'en expliciter les raisons, celles-ci pouvant elles-mêmes relever d'une nouvelle donnée surnaturelle obéissant à des lois inconnues et faire l'objet d'un retournement de situation utile au développement de la diégèse. Les vampires sont incapables de se reproduire dans l'univers de *Buffy the Vampire Slayer*, pourtant dans sa spin-off *Angel* le vampire éponyme se voit doté d'un fils, Connor. Les scénaristes n'explicitent pas réellement les raisons de cette violation des lois diégétiques, le recours à la prophétie qui fait d'Angel un vampire à part est suffisant³⁸⁴.

Quoi qu'il en soit cette impossibilité à apporter une réponse à l'événement étrange peut ainsi évoquer la définition du fantastique en littérature selon Tzvetan Todorov, liée au sentiment d'hésitation. Le surnaturel n'y est alors vu que comme une solution possible aux événements étranges qui se présentent aux personnages. Pour ce théoricien, il n'y a de fantastique que dans ce moment de flottement qui existe entre une explication surnaturelle et une autre, rationnelle :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres imaginaires ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement³⁸⁵.

De fait, pour Todorov, ce n'est plus nécessairement la présence du surnaturel qui conditionne le fantastique mais cette hésitation. Il y a bien des événements troublants, mais ceux-ci doivent

383 Nous développerons cette idée ultérieurement car il est intéressant de constater que le vampire est la seule créature de cet univers à être perturbée par ces objets religieux, quelle que soit, semble-t-il, la confession de l'humain qu'il était à l'origine.

384 Peut-être à cause de la longueur de ses histoires, il est très fréquent que des incohérences apparaissent dans les récits sériels fantastiques et que les règles instaurées soient bafouées sans qu'aucune explication ne soit donnée. Nous reviendrons sur cette idée dans le troisième chapitre de notre analyse.

385 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

conserver en eux une part très importante de mystère et de doute. En ce sens, il considère qu'un récit fantastique ne doit pas exposer de manière trop frontale l'étrange au risque de voir s'effondrer ses effets. Même s'il refuse de voir le texte fantastique comme un récit dans lequel s'insère nécessairement du surnaturel, on voit pourtant qu'il ne lui est pas possible de l'en exclure totalement. Pour résumer, même si le surnaturel ne peut y être avéré, il faut le prendre en considération pour qu'il y ait une hésitation possible. Sa définition s'établit de fait davantage sur la réception de ce phénomène tout à la fois par le personnage et l'interprète du récit. Selon la réponse qui peut être donnée sur l'origine du phénomène Todorov propose un classement des œuvres. Lorsque le surnaturel est avéré, il considère que les lois du monde ont été bafouées et qu'elles nous en imposent alors une révision, le récit appartient donc au domaine du fantastique-merveilleux.

En revanche, si la réponse finale apportée montre bien que tout ne fut que rêvé, inventé ou imaginé par le protagoniste, il n'y a finalement pas de surnature, les lois restent donc inchangées, c'est le fantastique-étrange. Il n'y a alors de fantastique pur que lorsque nous sommes incapables de prendre une décision sur la possible effectivité du surnaturel. Enfin, lorsque le surnaturel ne l'est que pour l'interprète et que les personnages ne s'en étonnent pas, alors les lois de notre monde ne sont pas bafouées et nous sommes dans le merveilleux pur. Or, de fait, cette dernière catégorie ne correspond pas à la théorie de base de Todorov qui suppose le doute et l'hésitation face au surnaturel. À la lecture de cette théorie, on se rend rapidement compte que Todorov opère une confusion : « le surnaturel est l'une des modalités du fantastique comme le doute, ou l'hésitation, est une des modalités du récit³⁸⁶ ». Il n'est donc pas tout à fait possible de lier les deux car si l'on ne parvient pas à réduire le genre à la présence du surnaturel, pourquoi serait-il alors possible de le faire en prenant en compte ses modalités ? De même, cette systématisation peut se révéler dans certains cas potentiellement trop ouverte car elle considère l'existence de moments fantastiques dans des œuvres qui ne s'y rattachent pourtant en rien.

À de très nombreuses reprises les sitcoms *Scrubs* ou *How I Met Your Mother* montrent les pensées intimes des personnages, leurs fantasmes ainsi que leur version imagée de la réalité dans des scènes utilisant le registre fantastique. Lorsque dans un épisode de cette dernière nous pouvons voir Marshall et Barney léviter au-dessus de New York ou Lily faire exploser la tête de ceux qui la contrarient par le seul fait de sa pensée, nous savons bien que la série ne dérive pas comme par enchantement vers le surnaturel. Or, cela lui permet d'utiliser des ressorts du fantastique dans un but comique. Le doute et l'hésitation sont à ce moment possibles pour le spectateur mais l'espace d'un bref instant, rejoignant ainsi la conception fantastique de Todorov dont le principal défaut réside ainsi dans le fait que, pour lui, le fantastique pur n'est bien souvent qu'éphémère. Il ne se conçoit

386 Joël Malrieu, *op. cit.*, p. 45.

que dans la brièveté de l'hésitation et nous place, dès qu'une espèce d'explication affleure, dans un fantastique bâtard dont les limites restent encore difficiles à appréhender.

Comme nous l'allons voir, si cette conception du fantastique selon Todorov semble tant bien que mal fonctionner pour un certain nombre d'oeuvres littéraires du XIXe siècle prenant appui sur les découvertes récentes en psychiatrie et sur l'aliénation, elle résiste néanmoins de plus en plus difficilement dans notre époque où l'image et son dévoilement restent très puissants, annihilant toute possibilité de doute quant à l'effectivité du phénomène surnaturel. En effet, Roger Bozzeto affirme que c'est « le fantastique pictural [qui] aurait fourni ses images et ses figures au fantastique littéraire, l'image étant la plus adéquate à présenter une scène hallucinée³⁸⁷ ». Les médias contemporains rendent finalement visible ce qui n'est pas et dès lors, l'hésitation fantastique n'a plus lieu d'être.

Quelques tentatives sérielles pouvant se rattacher à la définition todorovienne sont pourtant sensibles. *Wonderfalls* parvient bon gré mal gré à entretenir l'hésitation car, seule témoin de ses visions, Jane ne parvient pas à trouver une réponse à leur origine, et la série laisse le spectateur dans l'expectative. Dès lors, il est possible de se servir de cet exemple pour alimenter la thèse du théoricien. Si les visions de Jane étaient réelles, c'est-à-dire que des puissances supérieures et inconnues animent des petits objets pour lui dicter une ligne de conduite, alors la série tomberait dans le fantastique-merveilleux. Par contre, si elle se révèle malade, souffrant d'un dérèglement intime de la psyché, et que cela provoque chez elle ces hallucinations, alors la série n'a recours qu'au registre fantastique et devient récit de l'étrange. Quoi qu'il en soit, ici, pas de réponse apportée à cette question. Le spectateur est incapable de trancher et chacun optera pour l'explication qui lui semble la plus adéquate, nous sommes bien dans ce que Todorov nomme le fantastique pur.

La ligne scénaristique de départ de *The X-Files* reprend à un autre niveau cette idée et nous présente deux agents du FBI opposés par leur considération du paranormal. Fox Mulder est un « croyant » inflexible qui tente par tous les moyens de prouver que l'étrange et le surnaturel existent en ce monde. Face à lui se trouve l'agent et docteur en médecine Dana Scully, dont l'esprit rationnel ne peut l'empêcher d'objecter à toutes les interprétations jugées fantasques de son collègue. Si ce concept fonctionne plutôt bien sur le papier et dans certains épisodes dont on ne saura pas à l'issue du dénouement si l'événement étrange relevait du surnaturel ou du rationnel, il apparaît pourtant que la série télévisée fantastique contemporaine veuille trancher dans le vif et prendre parti pour l'une ou l'autre de ces solutions ; la réponse surnaturaliste étant, dès lors, la plus séduisante pour un médium de l'image de plus en plus capable de mettre au jour un surnaturel crédible visuellement³⁸⁸.

387 Roger Bozzeto, *Du fantastique iconique, pour une approche des effets du fantastique en peinture*, Paris, E C Éditions, 2001, p. 14.

388 Keith Booker, *Strange TV : Innovative Television Series from The Twilight Zone to The X-Files*, Westport, CT and

2.1 Politique de la monstration dans la série télévisée

On le voit bien, aucune de ces définitions ne parvient de manière totalement satisfaisante à dire ce qu'est le fantastique, et encore moins ce qu'est une série fantastique. Recentrons-nous alors sur cette idée du phénomène surnaturel. Les séries américaines fantastiques contemporaines semblent ainsi toutes participer de la « monstration » selon l'acception choisie par Denis Mellier lorsqu'il caractérise ainsi les textes fantastiques : « le récit fantastique peut montrer de manière excessive et hyperréaliste des créatures surnaturelles, vampires, morts-vivants, spectres. Ses représentations tendent alors vers des compositions tératologiques de monstres dans lesquelles les catégories (le mort, le vivant, l'intérieur, l'extérieur), les règnes (humain, animal, minéral, végétal) et les genres (masculin, féminin) se mêlent de manière horrifiante³⁸⁹ ».

Bien que Mellier n'en fasse pas tout à fait mention ici, on peut sans aucun doute y ajouter toutes les autres manifestations de surnaturel, même celles ne mettant pas en jeu une créature monstrueuse : la débauche d'effets magiques, de potions, de pouvoirs occultes et autres résurrections participe elle aussi d'un désir de montrer l'irréel sans qu'aucun doute sur son existence ne soit possible. Le surnaturel y est alors exacerbé, « prégnant, éclatant³⁹⁰ ». Le spectateur est soumis à cette contradiction qui veut que quelque chose de *contre-nature* vienne de se produire sous ses yeux à l'écran, au sein d'une diégèse fictive, et pose à nouveau cette question : si cela y est possible, est-ce toujours considéré comme surnaturel au sein de la diégèse ? Dès lors, dans ces œuvres de la monstration, que l'on pourrait qualifier de fantastique obvie puisque finalement il s'agit du sens de l'adjectif le plus communément accepté, on assiste très souvent, peut-être sous couvert de cette réflexion, à une surenchère de phénomènes surnaturels sur laquelle il conviendra de revenir puisque celle-ci semble directement en lien avec les spécificités du médium sériel lui-même.

Ainsi, pour Nathalie Prince, le surnaturel, même s'il est incontestable qu'il ressortit à toutes les tentatives de définition du fantastique ne peut cristalliser à lui seul le genre. Elle développe alors trois objections à cette thèse surnaturaliste. Tout d'abord, elle envisage que pour fonctionner, l'interprète d'un récit fantastique doit croire au phénomène surnaturel. Or, dès l'avènement du genre au XIXe siècle, celui-ci se fonde d'emblée sur le positivisme ambiant. Peu à peu, la science, la psychanalyse et toutes les sciences humaines s'attachent à ôter toute part d'obscurité qui réside dans les phénomènes paranormaux : « Comment le fantastique peut-il reposer sur le surnaturel, au même titre que les légendes populaires, alors même que la croyance au surnaturel disparaît³⁹¹ ? ». C'est

London, Greenwood Press, 2002.

389 Denis Mellier, *op. cit.*, p. 5.

390 Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 19.

391 Joël Malrieu, *op. cit.*, p. 29-30.

donc précisément car on n'y croit plus (ou pas) que le surnaturel fonctionne. Sinon, comment expliquer que dans une époque comme la nôtre où l'on ne croit plus aux vampires et autres monstres primitifs, celui-ci soit toujours employé dans des œuvres qui n'ont pas la prétention de prendre le spectateur pour naïf ? En revanche, la série télévisée fantastique s'évertue très souvent à nous dépeindre le surnaturel comme un élément faisant partie intégrante du monde, mais dont l'existence et l'effectivité restent dissimulées au regard du plus grand nombre, supposant ainsi la possibilité d'une autre réalité, à laquelle il est libre d'adhérer ou non. Prince défend l'idée que des textes fantastiques peuvent être rangés dans cette catégorie sans avoir nécessairement recours au surnaturel. Ce faisant, ce dernier n'apparaît plus en littérature comme un critère essentiel.

Cela ne paraît pas être le cas de la série fantastique pour les raisons évidentes que nous avons déjà évoquées. Il est certes possible de faire abstraction de la monstration du phénomène, mais il semble très souvent incontournable dans la plupart de ces séries. Ainsi, *Wonderfalls*, bien qu'ayant recours aux effets spéciaux lors des visions de son personnage principal, ne participe pas tout à fait de ce type de monstration. Le but des scénaristes étant d'entretenir le doute quant à l'origine surnaturelle ou psychologique de ces dernières, on ne peut conclure que le simple fait de voir des merveilles à l'écran nous fait basculer irrémédiablement dans le fantastique. Bien que le récit se fonde sur la vraisemblance des objets qui s'animent et que c'en sont bien les conséquences qui alimentent la diégèse, peut-être sommes-nous à nouveau dans un récit réaliste ayant recours à des instants fantastiques tel que l'avait développé Todorov. À l'inverse, il n'est pas obligatoire de voir dans le recours au surnaturel la volonté d'inscrire l'oeuvre dans le genre fantastique. Ainsi, *Angels in America* traite de la montée du Sida aux États-Unis et fonde une partie de son propos sur le rapport entre la foi religieuse et l'homosexualité. Un ange y apparaît à plusieurs reprises à l'écran, telle une épiphanie spectaculaire, et vient prêcher auprès des personnages. Pourtant, même si cet événement est à proprement parler irréaliste pour le spectateur profane, il n'en reste qu'il n'a pas d'incidence sur la narration et peut dès lors être interprété comme le délire de malades. Pour que l'événement puisse être considéré comme surnaturel au sein de la série télévisée fantastique, il est nécessaire qu'il soit attesté par la diégèse, et pour ce faire, par ses personnages. Si tel n'est pas le cas, alors c'est que le fantastique ne se résume peut-être pas à la présence effective ou non du surnaturel.

2.2. L'injure faite au réel

Nous l'avons vu, les oppositions naturel/surnaturel ou réel/irréel sont insuffisantes pour tenter de définir ce que serait le fantastique dans la série télévisée. De nombreuses théories du

fantastique s'attachent à le définir comme une opposition au réalisme, à la réalité et de fait, au réel. De là, on voit affleurer un semblant de raisons pour lesquelles nous avons tendance à utiliser des préfixes privatifs et donc très souvent négatifs lorsqu'on souhaite le caractériser. « Im/possible, im/probable, im/monde ; in/compréhensible, in/assimilable ; il/logique ; [...] u/topie, u/chronie ; [...] »³⁹². La notion de réalisme semble alors véritablement être une base pour appréhender le fantastique, tout du moins dans une certaine mesure, et il convient de l'approfondir. Pour Louis Vax, les univers fantastiques restent soumis à un principe réel premier qui fonde son discours théorique : celui du tiers exclu. Lorsque nous sommes face à une série dans laquelle un événement étrange a lieu, il n'y a que deux solutions possibles : le phénomène surnaturel s'y déroule effectivement ou ne s'y déroule pas du tout. Il n'existe pas de troisième possibilité, ni d'entre-deux³⁹³. Ne pas être capable de répondre n'entrave en rien ce principe. Dans *Awake*, nous ne savons pas si Michael Britten vit effectivement deux vies dans deux réalités différentes ou s'il se les imagine simplement suite à un traumatisme. Or, on le voit bien, si les deux explications sont séduisantes pour le discours qu'elles tiennent ne serait-ce que sur le fantastique et le réel, elles ne peuvent objectivement coexister au sein de la diégèse : Michael ne peut à la fois rêver ces vies et les vivre réellement. Les univers fantastiques obligent donc à opérer un choix entre le réel et l'irréel.

Dans *L'Air et les Songes*, Bachelard avance l'idée que le psychisme humain fonctionne autour de deux principes fondamentaux dans notre rapport au réel. La première se fonde sur notre perception sensible du monde et cherche à « former une image du monde correspondant à ce que nous enseignent nos sens³⁹⁴ ». Elle procède ainsi du réel et permet de formuler des « certitudes objectives³⁹⁵ » quant à notre représentation sensible du monde. Même si ces certitudes sont sans cesse remises en cause et réévaluées à la lumière des nouveaux acquis de la connaissance, elles respectent les lois de la nature. À l'inverse, Bachelard note l'existence conjointe d'une fonction antagoniste liée à l'irréel. Celle-ci est bien évidemment liée au pouvoir de l'imagination et permet d'envisager des solutions imaginaires à des problèmes réels. C'est bien sûr la rêverie, mais aussi un formidable vivier d'idées menant à l'évolution des technologies. Les œuvres surnaturalistes appartiennent davantage à cette catégorie. Elles relèvent de l'imaginaire, mais pour se faire accepter il leur est nécessaire de convaincre un public qui rejette parfois toute liberté prise avec le réel. Il semble alors nécessaire de passer un contrat moral avec le public qui doit se laisser aller à imaginer une alternative au réel. Dans l'univers appartenant aux contes de fées de *Once Upon a Time*, toutes les créatures merveilleuses et les actes magiques font partie intégrante de sa réalité, il n'a jamais été

392 Sophie Geoffroy, « Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction », op.cit.

393 Louis Vax, *L'Encyclopédie du fantastique*, op. cit., p. 923.

394 Christian Chelebourg, op. cit., p. 17.

395 Idem, p. 17.

mis en doute. Le spectateur est prévenu d'emblée qu'une partie de la diégèse ne présentera pas la magie comme surnaturelle grâce au titre de la série, qui comme dans les contes de Perrault, permet de franchir le pas, de glisser de notre réalité à celle, totalement différente, du merveilleux. Si dans cette œuvre, le discours est redoublé par la confrontation de l'univers féerique avec le réel, certaines font fi de tout ceci en donnant à voir des mondes fictionnels dans lesquels la magie est partout. C'est le cas de séries prenant appui sur des récits mythologiques comme *Hercule* ou *Xéna la Guerrière*. Ici, aucun personnage ne s'étonne de pouvoir converser avec les dieux de l'Olympe ou de voir une hydre surgir à tout moment. Pourtant, nous sommes dans une relecture des récits antiques, le spectateur sait donc que l'univers présenté n'est en aucun cas mimétique. Malgré tout, dès le générique, la voix-off nous rappelle que nous nous trouvons « À l'époque des dieux de la mythologie », supposant dès lors que la série prend place dans notre passé. Ces univers mythologiques s'éloignent des œuvres que nous avons convoquées jusqu'à présent dans la mesure où ils ne présupposent pas l'existence d'un monde débarrassé de toute magie possible. En ce sens, elles ne cadrent pas totalement avec la définition du fantastique sériel que nous tentons d'élaborer. Mais elles reposent tout de même sur la mise au jour d'éléments que le spectateur interprète d'emblée comme contraire aux règles de son propre monde. Quel spectateur sensé ira croire que les différents épisodes d'*Hercule* sont inspirés de faits réels ?

Les différentes théories sur le fantastique s'accordent sur le fait qu'il est un genre qui a nécessairement besoin du réel pour exister :

Le récit merveilleux est non thétiq, c'est-à-dire qu'il ne pose pas la réalité de ce qu'il représente. Le « il était une fois » nous coupe de toute actualité, et nous introduit dans un univers autonome et irréel, explicitement donné pour tel. À l'inverse, le récit fantastique est thétiq ; il pose la réalité de ce qu'il représente : condition même de la narration qui fonde le jeu du rien et du trop, du négatif et du positif³⁹⁶.

Cette remarque d'Irène Bessière, qui fonctionne tout à fait pour les contes traditionnels et les récits estampillés « fantastiques » du XIXe siècle, n'en reste pas moins presque inapplicable à nos récits sériels contemporains même si, à travers ses théories, elle démontre que le fantastique se doit de côtoyer étroitement le réel, ce que nous ne réfutons tout de même pas. Dans son *Introduction*, Todorov se réfère au polonais Witold Ostrowski qui, dans son article *The Fantastic and the Realistic in literature*³⁹⁷, tente lui aussi de définir le fantastique par la position qu'il prend vis-à-vis du réel. Il met ainsi en place un système représentant l'expérience humaine de la narration régi par huit pôles que Florent Montclair explicite ainsi :

396 Irène Bessière, *Le récit fantastique, poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, p. 36.

397 Witold Ostrowski, « The Fantastic and the Realistic in Literature, Suggestions on how to define and analyse fantastic fiction », *Zagadnienia rodzajow literakich*, IX, 1966, pp. 54-71, cité par T. Todorov, *op. cit.*, p. 108.

- un ensemble de personnages qui se définit par un **corps** (matière vivante) et un **esprit** (conscience) ;
- un cadre de la narration, le monde des objets, signalés par la **matière inerte** et l'**espace** ;
- une **série d'événements**, mêlant les éléments précédents dans une action ;
- une motivation de l'action régie par la **causalité** ou un et plusieurs **buts** ;
- le tout s'inscrivant dans le **temps**³⁹⁸.

Toute œuvre réaliste correspond pour lui à ce système et un récit serait alors fantastique s'il déroge à une de ces règles en les transgressant. On peut ainsi constater que bon nombre de séries considérées comme fantastiques semblent obéir à ce principe : dans *The Walking Dead* la matière morte est capable de revenir à la vie, dans *Awake* l'esprit du personnage principal est mis à mal et remis en cause, des figurines et peluches, objets inanimés, se retrouvent doués de parole dans *Wonderfalls*, plusieurs espaces peuvent cohabiter dans divers plans existentiels dans *The Lost Room*, les sorcières d'*American Horror Story Coven* sont capables de remettre en cause les lois naturelles en ressuscitant les morts et montrent ainsi les limites de la causalité tout comme la quête d'immortalité de Fiona fait injure à la raison, et enfin dans *Heroes* le temps n'est plus une notion linéaire et indomptable. Cette systématisation a le mérite de mettre en avant l'idée que le fantastique ne peut se concevoir qu'à travers le prisme du réel. Pour Sophie Geoffroy, la nature ontologique du phénomène n'aurait finalement que peu d'importance car « seul compte ce face à face du sujet avec un morceau insécable et opaque du réel, non soluble dans le logos, impossible à assimiler ou à évacuer³⁹⁹ ». Ainsi, ce qui caractériserait réellement les œuvres fantastiques serait cette confrontation du sujet avec un phénomène dépassant l'entendement humain et brouillant du même coup toutes ses catégories référentielles fondées sur le réel. Dès lors, elle fonde sa théorie sur ce décalage :

Ce décalage historique, épistémologique et culturel, diégétique, narratologique (d'ordre dialogique), et phénoménologique est dynamique et constitue la base d'une définition du fantastique non pas comme une structure [...] mais comme une trajectoire hyperbolique entre deux *blanks* ou ellipses (manque *et* absence), d'une part du côté de l'expérience, du « réel », et d'autre part du côté de la saisie de cette expérience par le logos (la raison et le langage)⁴⁰⁰.

Une œuvre est dite fantastique si elle s'évertue à créer, à rendre sensible l'écart entre une expérience du réel et la manière dont le phénomène fait injure à cet empirisme premier. Pourtant, à trop s'appuyer sur le réel, on en vient à mettre de côté un des critères que nous avons présentés comme essentiel et qui est la présence effective du surnaturel. En effet, on peut objecter à cette

398 Florent Montclair, *op. cit.*, p. 194-195.

399 Sophie Geoffroy, *op. cit.*

400 Idem.

théorie un certain nombre d'exemples dans lesquels un des huit pôles est transgressé sans que l'on puisse pour autant dire que l'oeuvre relève du fantastique. Dans *Six Feet Under*, les frères Fisher tiennent de très nombreuses fois des conversations avec leur père décédé ou encore avec les morts dont ils préparent les funérailles. Nous en discuterons lorsque nous aborderons la figure du fantôme, mais il faudrait réellement extrapoler pour voir ici une manifestation du surnaturel car on comprend aisément qu'il ne s'agit que de projections mentales, de fantasmes nécessaires au développement psychologique des personnages. Or, présentées à l'écran, ces manifestations transgressent tout de même une ou plusieurs lois d'Ostrowski bien qu'elles n'aient aucune incidence sur la causalité puisqu'elles ne sont que le produit de l'imagination des protagonistes. On peut constater le même procédé dans *Ally McBeal* où les projections mentales loufoques de l'avocate éponyme sont symptomatiques d'un potentiel dérèglement de la conscience. Utilisant les éléments du registre fantastique que sont les apparitions, ces séries ne sont pourtant pas fantastiques.

2.3. L'émancipation du cadre réaliste

Pour Denis Mellier « le fantastique n'instaure, dans un premier temps, une représentation réaliste du monde que pour mieux le subvertir dans un second⁴⁰¹ ». Le cadre réaliste apparaît ainsi nécessaire à l'irruption du surnaturel. Il faudrait alors que le spectateur perçoive en premier lieu le potentiel de réel de l'univers mis en image pour que l'oeuvre puisse tendre peu à peu vers l'irréel. De cette manière, l'univers d'abord réaliste de l'oeuvre fantastique sert de référence au spectateur. Il lui permet de voir qu'à l'intérieur, pour les personnages, les règles sont les mêmes que dans la vie réelle. C'est ainsi que lorsque surgit le phénomène et que nous mesurons son impact sur le monde diégétique et ses personnages, nous sommes à même de comprendre que le cadre instauré a été brisé et que nous tombons dans une fable surnaturaliste.

Plus encore, lorsque Sartre tente de développer une rhétorique du fantastique moderne en analysant *Le Procès* de Kafka, il met au jour une mutation fondamentale du genre. Selon lui, les récits fantastiques classiques suivaient les aventures d'un « homme à l'endroit transporté dans un monde à l'envers⁴⁰² ». Or aujourd'hui, nous suivrions celles d'un « homme à l'envers dans un monde à l'envers⁴⁰³ ». Le seul rationalisme du spectateur n'est alors plus à même de trouver une quelconque accroche dans un semblant de réel tant les mondes qui lui sont proposés lui sont finalement étrangers. Jean-Luc Steinmetz approfondit cette idée en la rapprochant de celle de Todorov qui remarque que les récits fantastiques classiques partaient du naturel pour glisser subtilement vers le

401 Denis Mellier, *op. cit.*, p. 15.

402 Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, cité par Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris, PUF, 1990, p. 102.

403 Idem.

surnaturel quand il s'agirait du mouvement inverse aujourd'hui⁴⁰⁴. En effet, les scénaristes de télévision ne ménagent que peu le spectateur et il ne faut bien souvent pas attendre longtemps avant d'assister à l'épiphanie de l'irréel. Là où des œuvres littéraires en tous points dissemblables comme *Dracula*, *Le Horla* ou *L'Ève Future* se rejoignent, c'est bien dans la distillation du surnaturel auquel on laisse le temps de s'installer au fil des pages pour surprendre au moment opportun le lecteur. Si ces œuvres laissent le surnaturel s'installer, s'infiltrer même au cœur de la diégèse, c'est qu'il était nécessaire de contraindre le lecteur de l'époque à envisager comme seule explication l'éventualité de l'existence d'une surnature, seule à même de répondre aux mystères et aux phénomènes étranges de la fiction.

Le lecteur du XIXe siècle n'était bien entendu pas moins incrédule que nous ne le sommes aujourd'hui, mais l'on constate que, dorénavant, la révélation de la présence du surnaturel semble devoir se faire très tôt, sous peine d'ennuyer l'interprète. Jacques Finné remarque à juste titre que dans les histoires littéraires fantastiques postérieures à 1950, la réalité de la présence monstrueuse ne se fait plus attendre et est mise en scène dès les premières pages, voire les premières lignes⁴⁰⁵. Pour lui « plus une explication vieillit, plus le souffle fantastique tend vers zéro, et plus s'allongent les récits fantastiques⁴⁰⁶ ». Ainsi, une œuvre a recours au « souffle fantastique » lorsque le mystère reste entier quant aux phénomènes encore inexplicables mais qu'une réponse surnaturelle est possible, plausible et même nécessaire. La rencontre avec le surnaturel avéré annihile donc ce souffle puisqu'une réponse est apportée. Voilà une des raisons pour lesquelles le fantastique a pendant longtemps été l'apanage du récit court, de la nouvelle. S'il a été possible à Bram Stoker d'attendre les deux tiers de son roman avant de révéler la surnature du comte Dracula, c'est bien parce que le mythe du vampire reste malgré tout assez original à l'époque et que le lecteur est encore peu habitué aux récits objectivement irréalistes. Le mystère y était donc toujours bien plus aisé à entretenir, à l'instar de la nouvelle dont la forme empêche l'auteur de s'appesantir, de multiplier les incohérences ou d'entretenir un mystère bien trop longtemps.

Avec la multiplication et la reprise systématique des thèmes et figures du fantastique rendus encore plus sensibles par ses avatars cinématographiques, le public attend de la fiction qu'elle lui dévoile d'emblée le caractère surnaturel de son propos. Finné distingue ainsi deux types de récits fantastiques : les classiques auxquels appartiennent les œuvres entretenant un souffle fantastique au fil des pages et ce qu'il nomme les « récits d'aventures fantastiques⁴⁰⁷ ». Ces derniers, se débarrassant très tôt du mystère lié à l'épiphanie de l'irréel pour se concentrer davantage sur les

404 Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 102.

405 Jacques Finné, sous la direction de Valérie Trittler, « L'explication » in *L'Encyclopédie du fantastique*, Paris, Ellipses, 2010, pp. 272-277.

406 Idem, p. 277.

407 Idem.

péripéties découlant de celle-ci, offrent à l'interprète la pleine jouissance du phénomène en lui ôtant un questionnement sur la possibilité d'une explication surnaturaliste. C'est pourquoi, après l'engouement des pulps aux États-Unis et de la veine fantastique du cinéma hollywoodien et britannique qui ont déplacé les attentes du public, le récit fantastique est plus que jamais capable de s'apprécier pleinement dans la longueur⁴⁰⁸. La force du récit n'est plus essentiellement concentrée sur l'explication rationnelle ou irrationnelle mais bien sur les rebondissements occasionnés par l'existence des monstres et de la magie : « la nouvelle fantastique cède la place au roman – au roman normal, d'abord, au roman-fleuve ensuite, au roman-océan, enfin. Il est bien plus simple de multiplier les rebondissements dans des aventures que de multiplier les faits de mystères⁴⁰⁹ ».

En conséquence, les médiums de l'image se débarrassent eux aussi très rapidement de ce souffle pour se concentrer davantage sur les possibilités offertes par l'intrusion du surnaturel dans la diégèse. La longueur et le développement exponentiel du récit étant l'une des caractéristiques principales de la série télévisée, on constate que celle-ci fonctionne presque toujours sur ce modèle. Même si les motivations, les origines et la caractérisation précise du phénomène peuvent être repoussées, il est impossible de remettre en cause son effectivité et de s'interroger à son sujet. Finné élabore alors un schéma du récit d'aventures fantastiques qui, même s'il est d'abord mis sur pied en vue d'un commentaire littéraire, permet de rendre compte de la construction diégétique de la série télévisée fantastique. La fable installe tout d'abord un cadre réaliste, c'est-à-dire dans lequel le spectateur est à même de reconnaître un univers plus ou moins familier où la plupart des lois et des connaissances humaines semblent respectées. Ce réalisme est très rapidement mis à mal par l'intrusion d'un élément mystérieux alimentant le souffle fantastique. Le doute qu'il instaure est cependant de courte durée, car l'explication surnaturelle s'impose à l'image et permet alors de développer un nombre potentiellement infini d'aventures fantastiques. Ces étapes ne sont bien sûr pas rigides et strictes, et certaines séries parviennent plus que d'autres à entretenir le souffle fantastique.

Ainsi, la série fantastique contemporaine présente d'emblée la surnaturalité de son univers comme si elle devait se justifier de son appartenance à un genre⁴¹⁰. Ainsi, lorsqu'un épisode pilote débute par un *teaser*⁴¹¹, celui-ci dévoilera toujours le caractère irréel du monde donné à voir. Il ne faut pas attendre longtemps pour voir apparaître le premier vampire dans *Buffy the Vampire Slayer*. Deux minutes sont nécessaires pour installer l'ambiance nocturne du lycée, cadre on ne peut plus réaliste, et pour préparer le spectateur à la surprise. Juste avant que le générique ne débute on nous

408 James Twitchell, *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

409 Jacques Finné, *op. cit.*, p. 277.

410 Nous analyserons dans une autre partie ce principe qu'il faut en réalité voir en rapport avec la fidélisation du spectateur, donnée inévitable de la sérialité.

411 Il s'agit des premières minutes de l'épisode avant le générique.

montre très vite que le couple entré par effraction dans le bâtiment n'a rien d'ordinaire : le jeune homme finit dévoré par sa conquête portant le visage de l'horreur. Ici, le souffle fantastique est extrêmement bref et si l'on peut envisager qu'un spectateur incrédule et faisant part d'une mauvaise foi extrême (nous sommes tout de même face à une série dont le titre ne peut être plus évocateur quant à son appartenance au genre) pourrait envisager une explication réaliste à cette agression, la suite de l'épisode pilote ne laissera plus planer le doute : la série ne cachera rien de son émancipation du réel. Même constat dans *Supernatural* où la charmante scène familiale est rapidement déplacée et évacuée pour laisser place à une première séquence d'introduction dans laquelle le surnaturel s'insère logiquement⁴¹². Après un certain nombre de signes avant-coureurs préparant le spectateur à l'intrusion de l'irréel tels que le grésillement des lampes ou des sons provenant des babyphones, la figure maternelle de cette famille encore inconnue du spectateur se retrouve on ne sait comment suspendue au plafond, comme paralysée, juste au-dessus de son nouveau-né encore dans son berceau et prend subitement feu. Le reste de la famille, composée du père et d'un garçon un peu plus âgé, aura juste le temps de sauver le bébé des flammes avant que la maison ne se consume entièrement.

Game of Thrones joue, elle, subtilement avec ce schéma, puisque pour se faire accepter par le spectateur, le surnaturel s'y fait tout d'abord le moins présent possible. Il apparaît par soupçon, presque en filigrane. L'ouverture de la série nous place au delà du Mur, au Nord, où sont retrouvés massacrés des sauvageons. Les membres de la Garde de Nuit qui les ont découverts sont alors pourchassés par d'étranges créatures à l'apparence humaine mais aux yeux d'un bleu flamboyant. Seul témoin de ce phénomène, l'unique garde survivant sera condamné à mort pour désertion sans que personne n'accorde de crédit à son histoire. Il faudra attendre le huitième épisode de la première saison (« Frapper d'estoc ») pour enfin avoir confirmation que ces êtres aux yeux bleus sont bien surnaturels. Et ce ne sont ni la mention des œufs de dragons fossilisés de Daenarys Targaryen, ni la taille démesurée des loups des enfants Stark qui permettent d'affirmer très tôt de la présence du surnaturel. La série rejoindrait dès lors le type des récits fantastiques classiques dans la veine de *Dracula* tant il faut attendre d'épisodes avant qu'il n'y ait plus de doute possible quant à l'effectivité du surnaturel. Pourtant, au regard de la longueur du récit sériel, nous sommes forcés d'admettre que malgré tout, la réponse au souffle fantastique intervient relativement tôt, ce doute faisant finalement intégralement partie de la fable puisqu'il met sur le même plan spectateurs et personnages. Quoi qu'il en soit, dès la fin de la première saison, le doute n'est plus possible : le surnaturel est bien présent dans ce monde fictionnel et les saisons suivantes détailleront les rebondissements liés à son irruption.

412 Emily Turner, *In the Hunt: Unauthorized Essays on Supernatural*, Dallas, TX, Benbella, 2009.

On le voit à l'aide de ces simples exemples⁴¹³, le fantastique contemporain de la série télévisée se présente très souvent dès les premières minutes de la diégèse par la mise en valeur d'un événement surnaturel forcément lié à un personnage qui en sera la victime directe ou indirecte. Et puisque les mondes déployés dans ce fantastique ne fonctionnent plus sur le même modèle que le classique, l'étonnement des personnages est bref et ils finissent toujours par accepter et s'adapter très rapidement à cette surnature venue gripper le réel.

2.4. Efficacité du surnaturel : la menace

Plus encore, Nathalie Prince ajoute que la présence effective du surnaturel n'est pas suffisante pour qu'un récit puisse être désigné comme fantastique : « il faut lui adjoindre une *efficacité*, c'est-à-dire que cette présence surnaturelle doit paraître concerner de près le monde, la vie, le corps d'un personnage⁴¹⁴ ». Le phénomène doit affecter les personnages et remettre en cause certains aspects du monde : si les vampires existent dans *True Blood*, et les dernières saisons posent bien cette question, les humains ne deviennent-ils pas du même coup des êtres inférieurs dont l'unique vocation est de leur servir de repas ; si les morts reviennent à la vie dans *The Walking Dead* ou même *Game of Thrones* alors est portée atteinte à la vie des personnages. Le fantastique suggère qu'à tout moment le monde peut dévier de sa course logique et naturelle. Et cette suggestion se doit de passer par un sentiment, sinon d'effroi, du moins d'inquiétude pour le spectateur qui envisage alors des scénarios possibles à sa réalité. Ces séries nous confrontent à des versions plausibles mais secrètes du monde réel.

Dès lors, le fantastique sert à perturber cette représentation. En cela, une nouvelle donnée vient s'ajouter à notre définition, celle qui veut que le surgissement du surnaturel participe d'une menace. Les phénomènes doivent se présenter de prime abord comme menaçants envers les personnages pour remettre en cause les principes établis par le réel. Ou plus simplement, « pour qu'il y ait fantastique, il faut qu'il y ait du surnaturel non seulement possible mais potentiellement *hostile* pour moi ou pour un personnage⁴¹⁵ ». C'est là ce qui distingue, en littérature, le merveilleux inhérent au conte de fées du surnaturel dans le fantastique. Dans le premier, s'il y a présence du surnaturel, il peut être à la fois bénéfique et maléfique et n'est qu'un prétexte à l'émerveillement recherché par le récit. Dans le second, l'irruption du surnaturel est angoissante pour les personnages qui ne le comprennent pas car il n'obéit à aucune règle qui leur serait connue et de ce fait est imprévisible et potentiellement dangereux. Le surnaturel y est donc toujours vu en premier lieu

413 D'autres seraient possibles : *The Walking Dead*, *Charmed* ou encore *Pushing Daisies* participent toutes de ce même principe.

414 Idem.

415 Idem, p. 29.

comme un événement maléfisant et qu'il faut éradiquer. Le fantastique met donc au jour la plausibilité de l'irruption d'un surnaturel perçu comme malveillant dans un monde fictionnel régi par des lois strictement rationnelles. Ainsi, lorsqu'ils évoquent les effets du fantastique en littérature Denis Labbé et Gilbert Millet constatent que

l'enjeu du narrateur de tout récit fantastique est de faire monter l'angoisse, de créer une situation dans laquelle le lecteur va peu à peu, ou subitement, perdre ses références. Celle-ci va être causée par l'intrusion du surnaturel, entraînant chez lui une crainte funeste pour les personnages. Une menace pointée, la mort rôde, la douleur, sûrement, faisant sombrer les personnages, et le lecteur qui s'identifie à eux, dans une peur intense⁴¹⁶.

Il faut cependant nuancer quelque peu ces remarques en précisant que dans la série télévisée l'événement peut être de prime abord présenté comme menaçant avant d'être finalement privé d'une grande partie de son pouvoir anxiogène. Après quelques saisons, l'univers fictionnel surnaturaliste de *Buffy the Vampire Slayer* n'apparaît plus ainsi uniquement malveillant. Comme les personnages de la série s'évertuent à le faire remarquer lors de la quatrième saison du show, tous les démons et monstres ne sont pas foncièrement mauvais, tout n'y est pas blanc ou noir et des nuances de gris sont possibles. À partir de là, la série met en place un monde dans lequel le surnaturel tente de s'insérer naturellement et d'obéir aux codes de l'espèce humaine : les démons ne vivent plus dans les cimetières mais prennent des chambres d'hôtel, ils sont invités à des soirées d'anniversaire, peuvent veiller sur une sœur trop jeune pour aller chasser la nuit ou passent leurs soirées à jouer au poker. Ainsi, à trop avoir recours au surnaturel, on risquerait de le vider de certaines de ses effets :

Pour bien des lecteurs et des critiques, c'est au contraire la trop grande netteté des apparitions surnaturelles qui risque de désamorcer instantanément l'effet fantastique, à l'instant où elles prennent forme sur ce que Charles Grivel (*Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992) appelle « l'écran fantastique » des textes et des images. Le fantastique serait alors inséparable d'un effet d'incertitude⁴¹⁷.

Malgré tout, le surnaturel dans les séries reste trop imprévisible pour être totalement débarrassé de son caractère maléfique. Et c'est précisément cela qui semble apporter une réponse à la question fantastique. Le fait que le vampire Angel, dans la série éponyme, possède une âme l'empêche d'être malveillant et l'amène dès lors à être du côté des « bons ». Seulement, de par l'absence de lois qui régissent le surnaturel, le spectateur sait que cette donnée est temporaire : la diégèse tendra toujours à montrer la tendance du surnaturel à être une menace pour les hommes et pour le monde. Ainsi Angel finira bien évidemment par perdre cette âme et redevient le temps de

416 Denis Labbé, Gilbert Millet, *Le fantastique*, Paris, Éditions Ellipses, 2000, p. 11.

417 Denis Mellier, *op. cit.*, p. 4.

quelques épisodes le tueur sanguinaire qu'il était jadis. Les vampires de *True Blood* cherchent à s'intégrer dans la société en mettant en avant le fait qu'ils ne sont plus dangereux pour la population car avec la création d'un sang de synthèse, il ne leur est plus nécessaire de se nourrir d'humains. On le voit, l'être surnaturel qu'est le vampire devrait dès lors être débarrassé de tout caractère dangereux. Or le fantastique s'ingénie à montrer que ce qui relève du surnaturel n'est pas domptable et ne peut se naturaliser si facilement. La série nous montre ainsi, entre autres arcs narratifs, le combat des êtres surnaturels pour se faire accepter par la race humaine, pour prouver qu'ils ne leur sont pas une menace.

Pourtant, les épisodes dévoilent constamment que le surnaturel est précisément trop dangereux pour ne plus l'être. Lors de la cinquième saison, la secte des Sanguinistes déclare pour des motifs religieux que la race humaine n'a été créée que dans le but de servir de nourriture aux vampires, êtres supérieurs car immortels, et qu'ils ne doivent donc pas tenter de s'intégrer à eux mais bien les réduire en esclavage. Ned, le héros de *Pushing Daisies*, n'est pas dangereux pour l'existence du monde mais pour son intégrité. Il possède le pouvoir de ramener à la vie les morts en les touchant. Pourtant, passé la caractéristique contre-nature de ce geste, celui-ci s'accompagne de désagréments qui offrent à son pouvoir un caractère foncièrement négatif : pour compenser cette résurrection, une personne géographiquement proche devra à son tour mourir, et il sera impossible à Ned de toucher à nouveau le ressuscité sous peine qu'il perde la vie, cette fois de manière définitive. L'événement surnaturel, puisqu'il n'obéit à aucune loi humaine, reste ainsi dangereux et profondément malveillant. Il remet en cause les principes établis et est donc une menace pour les personnages même lorsqu'il est vidé d'un peu de son hostilité :

[Les] effets pathétiques [du fantastique] ne peuvent dépendre des seuls contenus sémantiques et imaginaires dont sont porteurs ses créatures et ses phénomènes. [...] Ce n'est pas le fantôme qui est en soi effrayant ou ambivalent, c'est la modalité de son apparition qui l'est [...]. C'est pourquoi les objets les plus anodins ou les plus familiers peuvent se révéler d'excellents vecteurs d'effroi fantastique. Dès lors, le fantastique contraint chaque auteur à s'interroger sur les moyens expressifs et sur les formes [...] dont il dispose pour objectiver cette manifestation⁴¹⁸.

Pourtant, la distinction entre merveilleux et fantastique fondée sur la dangerosité de l'événement surnaturel, ne semble fonctionner que dans les exemples convoqués par Nathalie Prince. Les multiples tentatives sérielles de la télévision mettent ainsi au jour un certain nombre d'oeuvres dans lesquelles le phénomène ne peut réellement être vu comme totalement menaçant alors qu'il s'insère tout à fait dans une illusion de notre réalité. Si l'on écarte les thèses théologiques, le surnaturel est présent dans *Les Anges du bonheur* par l'intervention divine des anges gardiens

418 Idem, p. 6.

venus veiller sur les Hommes. Chaque épisode se termine sur une épiphanie dans laquelle Monica et Tess se révèlent aux yeux de leurs protégés. Le surnaturel fait donc bien irruption dans le quotidien des personnages, mais jamais celui-ci n'est présenté comme effrayant ou menaçant⁴¹⁹. Bien au contraire, il rassure car il est la confirmation qu'il existe bien une Puissance Supérieure qui veille sur l'humanité. *Dead Like Me* joue subtilement avec ce principe en nous donnant à voir la jeune Georgia Lass, morte prématurément, devenir contre son gré une faucheuse. Elle se voit dès lors contrainte et forcée de recueillir les âmes humaines destinées à mourir accidentellement pour les faire passer dans l'au-delà.

À première vue, l'événement surnaturel pourrait s'insérer dans une logique qui chercherait à donner une explication fantasmée du phénomène naturel qu'est la mort. Ainsi, aucun humain n'est jamais mis en présence du surnaturel et ne peut donc ressentir son caractère malveillant. En revanche, ce discours tend à disparaître car la série introduit l'idée de la présence des sépulcreux, créatures elles aussi invisibles aux yeux humains, dont le but est de semer le chaos et de provoquer des accidents mortels. Dès lors, même si les personnages humains ne sont pas conscients du fait que le surnaturel est précisément ce qui provoque la mort, et est donc profondément malveillant, c'est du côté du spectateur que le sentiment anxiogène est à chercher. On peut facilement se laisser aller à apporter du crédit à la plausibilité qui voudrait que les accidents n'ont rien d'hasardeux et qu'ils seraient provoqués par une quelconque puissance inconnue. La série fantastique met donc toujours en scène des événements qui, d'une manière ou d'une autre, font injure au rationalisme du spectateur et en cela menacent ses conceptions et sa représentation du monde. S'il est si menaçant pour les personnages et le spectateur c'est que les moyens et les fins du surnaturel ne sont pas toujours évidents à entrevoir. Il n'obéit pas aux lois connues, on ne sait pas réellement pourquoi il s'insère dans la diégèse.

Ainsi, l'Homme n'est plus capable de maîtriser ses connaissances et ses représentations car ce que suppose l'irruption du surnaturel n'est pas aisément envisageable pour un esprit rationaliste. Pour Sartre, le fantastique est menace car il inverse le rapport de l'Homme au monde⁴²⁰. Celui-ci se retrouve soudainement plongé dans un univers dont il ne maîtrise pas les codes et dont il semble que le caractère surnaturel l'instrumentalise. C'est donc là que se cristallise ce sentiment de malveillance du surnaturel : « le personnage peut être le moyen, l'ustensile, l'outil d'une fin qu'il n'a

419 Remarquons également cette vogue particulière de séries jeune public à vocation comique mettant en scène un personnage possédant des pouvoirs surnaturels. Dans *Sabrina, l'apprentie sorcière* ou *Phénomène Raven*, le surnaturel est prétexte à créer des situations comiques. Pour autant, bien que très peu menaçants pour les personnages, ces séries mettent en avant l'impossibilité pour le genre humain d'accepter l'existence du surnaturel car il reste contraire aux lois de la nature.

420 Jean-Paul Sartre, *op. cit.*

pas comprise et qui l'emploie malgré lui⁴²¹ ». L'île de *Lost* est fantastique car, non seulement elle n'obéit pas aux lois rationnelles de notre monde mais qu'en plus, elle semble douée d'une vie propre qui lui permet de communiquer avec les survivants du crash aérien à travers des visions ou des rêves dans lesquels elle leur fait passer des messages et tente de les pousser à agir dans un but final énigmatique. En cela elle est irrémédiablement menaçante et dangereuse car elle suppose que l'Homme a d'ores et déjà perdu son combat de dompter la nature et de maîtriser le monde rationnel. On ne peut donc exclure de la définition du fantastique ce critère nécessaire du risque d'une menace surnaturelle.

2.5. Sentiments contradictoires et émotion fantastique

Tout ceci fait émerger l'idée que le fantastique participe d'un événement s'insérant dans une expérience sensible et intellectuelle. Comme le précise Denis Mellier, « que ce soit sur le plan moral et psychologique de Caillois, rationnel et subjectif de Vax, ou de la structure de Todorov, l'inadmissible, l'inconcevable et l'hésitation font du fantastique, avant tout autre chose, une expérience intellectuelle⁴²² ». Les quelques exemples que nous avons convoqués montrent qu'il nous impose de remettre en cause, au moins en partie et temporairement, notre rationalisme. Si on réduit le fantastique à l'éventualité d'une présence surnaturelle ou au sentiment d'hésitation qu'elle suscite, ce serait le restreindre à une logique essentiellement intellectuelle fondée sur une contradiction au sein de nos conceptions rationalistes. Or, dans ce cas on omet totalement le caractère potentiellement dangereux de l'événement surnaturel pour l'intégrité du monde, des personnages ou encore du spectateur. De là, il apparaît qu'outre l'injure aux croyances rationnelles que le fantastique semble mettre en place, il faille également prendre en considération les sentiments qu'il met en œuvre et qui semblent étroitement liés à la menace dont le surnaturel est nécessairement empreint. Nathalie Prince en arrive ainsi naturellement à l'hypothèse que pour appréhender le fantastique dans sa globalité il faut également l'envisager du point de vue de ses effets, c'est-à-dire finalement de l'affectivité qu'elle nomme « *l'émotion fantastique*⁴²³ ». Elle n'est pas la seule théoricienne à avancer cette idée. En 1969 déjà, Lovecraft disait :

Néanmoins jugeons le vrai récit fantastique, non pas sur les intentions de l'auteur ou sur le mécanisme extérieur de son intrigue. Mais plutôt par le degré émotionnel qu'il réussit à atteindre dans sa signification la moins stéréotypée.

Une grande œuvre du genre ne doit être jugée que par l'émotion produite, son intensité. [...] Il n'existe qu'un seul critère permettant de détecter le vrai conte d'horreur fantastique : le lecteur

421 Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 31.

422 Denis Mellier, *op. cit.*, p. 13.

423 Idem, p. 32.

a-t-il oui oui non été excité, effrayé, bref bouleversé réellement et dans le vrai sens du terme ? Est-ce que l'auteur a véritablement ressenti une impression authentiquement mystique de frayeur cosmique ? A-t-il trouvé un contact avec les forces de l'Inconnu et de l'au-delà ? A-t-il éprouvé l'horrible et subtile sensation qui consiste à être paralysé par un silence, une attente, un visage ? A-t-il cru un instant que des esprits diaboliques frappaient à sa porte ou que des êtres extra-terrestre le frôlaient, que des entités venues d'un monde où personne n'est jamais allé, se jouaient de sa sensibilité exacerbée ? Si oui et si les impressions ressenties le sont d'autant plus profondément et plus totalement, c'est qu'alors l'histoire a réellement charrié des flots atmosphériques d'ouragans exacerbés, et que oui, réellement, l'oeuvre est littéralement fantastique. Elle devient une oeuvre d'art dans son sens le plus unique⁴²⁴.

Pour lui, le fantastique ne se résume donc pas à l'irruption de l'impossible dans le quotidien et nombre de théories semblent ne pas prendre en considération cet élément constitutif du genre en littérature. Car si un personnage (ou par extension le spectateur) se retrouve confronté au surnaturel, la crise de subjectivité qui l'accompagne ainsi que le sentiment de menace se cristallisent nécessairement dans une affectivité troublée de l'interprète. On imagine aisément que la réaction première d'un personnage face à l'irruption du surnaturel est l'effroi ou la peur. En revanche, le spectateur, qui a lui-même choisi de se confronter à l'impossible, ne peut réagir exactement de la même manière. La série fantastique est ambiguë puisque sous couvert d'une illusion du réel, elle présente en son sein sa propre contradiction en cherchant à prouver que le phénomène est avéré dans le but d'offrir une fiction vraisemblable et acceptable. Ainsi, même si le personnage est tout entier plongé dans l'incompréhension et la remise en cause de ses expériences face au réel, le spectateur sait qu'il est face à une oeuvre qu'il ne peut délibérément pas interpréter comme une reproduction fidèle de son propre monde. Le spectateur d'une série fantastique, pour peu qu'il se laisse emporter par la diégèse, croit ce qu'on lui présente, c'est-à-dire ce qu'il voit, tout simplement parce que, pour éprouver un plaisir, que celui-ci soit fondé sur l'envie de se faire peur ou de s'échapper des règles, il a envie d'y croire. L'effet fantastique est donc conjointement lié à la durée effective de l'épisode sériel : tant que le spectateur est sous le joug d'un sentiment contradictoire qui lui procure du plaisir, il croit à la fable qui lui est présentée.

Ainsi, on peut facilement avancer l'idée que si le surnaturel paraît indispensable au genre, c'est sans doute car, hors de nos représentations rationnelles et rassurantes, il inquiète et effraie. Tout récit fantastique, serait ainsi récit de peur, et Jean-Jacques Pollet d'ajouter que « l'événement ou le phénomène représenté dans le fantastique [...], contrairement à une idée reçue, n'a pas besoin d'origine surnaturelle⁴²⁵ ». Pourtant Lovecraft dans son étude des liens entre surnaturel et épouvante dans la littérature mettait déjà en garde contre cet amalgame :

424 H.P. Lovecraft, *op. cit.*, p. 17.

425 Jean-Jacques Pollet, *Introduction à la nouvelle fantastique allemande*, Paris, Nathan, 1997, p. 5, cité par Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 33.

Le genre de la littérature fantastique ne doit pas être confondu avec un autre genre de littérature, apparemment similaire mais dont les mobiles psychologiques sont très différents : la littérature d'épouvante, fondée principalement sur un sentiment de peur physique. Quoique de tels écrits bien sûr possèdent leur place comme la possèdent, en soi, les récits mystérieux ou humoristiques se rapportant à des histoires de fantômes⁴²⁶.

À l'origine du fantastique il y aurait donc bien ce sentiment d'effroi, mais il est impossible de l'en détacher de la présence du surnaturel, sans quoi nous quitterions un des critères que nous avons présenté comme essentiel. Sans ce dernier, le récit fantastique se rapprocherait d'autres genres, tels que le thriller psychologique ou les *splatter stories*, cherchant eux aussi, d'une manière profondément différente, à provoquer l'effroi et l'angoisse.

Dans une approche sensiblement complémentaire le romancier Stephen King propose dans « Anatomy of Horror⁴²⁷ » en 1981 de catégoriser l'épouvante en fonction du type de peur qu'elle suscite chez le lecteur. Il développe ainsi dix catégories allant de la peur du noir, à celle des difformités, des serpents, des rats ou encore des espaces clos et de la mort. Séduisante, cette idée repousse pourtant l'idée du fantastique car elle ne prend en compte qu'un seul sentiment, la peur, qui peut indifféremment être provoquée par des situations dans lesquelles aucun phénomène fantastique n'est venu interférer. Allant bien plus loin dans ses réflexions, Louis Vax avec *La séduction de l'étrange* en 1965 développe l'idée qu'est lié au fantastique un sentiment contradictoire qu'il nomme l'étrange. Pour lui, il n'existe pas de fantastique en soi, ni même d'étrange, puisque, nous l'avons vu, ce premier est difficile à saisir tant les œuvres semblent en infléchir les différentes définitions qu'on tente de lui donner : « Le sens du mot *fantastique*, c'est celui que lui donne, à un moment donné, un homme marqué par sa connaissance des œuvres et par son milieu culturel⁴²⁸ ». Quoi qu'il en soit, Vax tente de déterminer un trait commun aux œuvres qu'il juge fantastiques. Cette caractéristique, il la nomme « l'étrange ». Est qualifiée ainsi une œuvre qui a pour but de provoquer ce sentiment car il est bien entendu que pour le néophyte, certains textes, films ou rites peuvent paraître étranges alors qu'ils ne le sont pas du tout.

Une œuvre fantastique serait étrange par essence, en cela qu'elle devrait potentiellement provoquer le même sentiment chez tous les spectateurs. « Le sentiment de l'étrange rend l'homme étranger à lui-même⁴²⁹ », nous dit Louis Vax. En effet, c'est la résistance des œuvres surnaturalistes à toute rationalisation qui fait naître ce sentiment de malaise et renforce donc cette impression de mystère et d'étrangeté. Voilà pourquoi il est d'autant plus difficile de l'analyser. Il s'agit d'un sentiment qui n'a de réalité que pour celui qui le subit, au même titre que la joie ou la tristesse. Le

426 H.P. Lovecraft, *op. cit.*, p. 14-15.

427 Stephen King, « Anatomy of Horror », in *Danse macabre*, New York, Berkley Books, 1981.

428 Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, *op. cit.*, p. 6-7.

429 Idem, p. 13.

sentiment de l'étrange est produit de la culture humaine. Dans ce cas, comment se fait-il qu'on puisse conditionner tel sentiment insaisissable pour le reproduire *ad lib* dans les séries télévisées fantastiques ? En d'autres termes, quelles images permettent de produire ce sentiment de l'étrange ? Pour Vax, la réponse est univoque :

Comment peut-on être épouvanté par une image aussi grossière, stupide et ridicule que celle d'un loup-garou ? C'est qu'à travers elle on appréhende l'idée de l'Épouvante, le principe cosmique de la Peur. Mais du Beau en soi, comme de la Peur en soi, nous n'avons nulle expérience directe, en ce monde du moins. Nous les trouvons au bout de notre raisonnement parce qu'ils sont nés de notre raisonnement et portés par notre sentiment. Notre sentiment, en somme, ne renvoie qu'à lui-même⁴³⁰.

En fait, il est nécessaire de convoquer l'idée d'une peur par conditionnement. C'est-à-dire que l'image du loup-garou, pour reprendre l'analogie de Vax, aurait déjà provoqué ce sentiment par le passé. Dans ce cas, il s'agirait d'un sentiment purement subjectif. Or, d'où vient que la plupart des spectateurs ressentent la même chose face à cette image ? L'émotion ne peut plus alors être qualifiée d'accidentelle et est donc bien présente quelque part au sein de l'image dévoilée. Certaines images auraient donc le pouvoir d'éveiller en nous des sentiments enfouis dans un subconscient collectif. Peut-être pas, car Vax précise immédiatement que de nombreuses incohérences et invraisemblance apparaissent si l'on tient cette thèse. Si le sentiment de l'étrange ressenti face à une œuvre fantastique provient d'un fond archaïque, alors les représentations surnaturelles visant à susciter un sentiment contradictoire sont toujours les mêmes et n'ont pas évolué. Cela reviendrait à dire que seules les grandes figures archétypales des mythes surnaturels ancestraux sont à même de susciter ce sentiment de l'étrange. Or, on le voit bien avec la quantité d'œuvres sérielles tentant de renouveler le genre, que régulièrement de nouveaux types de monstres font leur apparition qui, s'ils semblent toujours se rattacher de près ou de loin à un des archétypes, n'en sont pas moins des traitements originaux du surnaturel. À l'inverse, certaines histoires de vampires, de loups-garous ou de sorcières, considérés comme les archétypes du récit fantastique, ne provoquent absolument aucune angoisse et frisent même le ridicule. C'est bien que la figure surnaturelle n'est pas capable à elle seule de susciter un sentiment contradictoire, c'est son insertion dans une fable où elle va susciter des enjeux de menace pour les personnages ou le monde qui le met au jour : « l'exécution de l'œuvre a donc autant d'importance que son sujet⁴³¹ ».

Plus encore, si l'ancêtre d'un spectateur lambda n'a jamais été effrayé par une quelconque représentation surnaturelle, cela voudrait-il dire que ses descendants ne seront pas concernés par l'étrange ? On le voit, ceci n'explique finalement pas grand chose, ce n'est « qu'une illusion

430 Idem, p. 16.

431 Idem, p. 29.

d'explication⁴³² ». Pourtant, le sentiment de l'étrange n'est pas une projection de nos propres affects comme peut l'être par exemple la nostalgie ressentie face à une vieille photo de famille. C'est peut-être inconsciemment que nous ressentons cette nostalgie, mais il n'empêche qu'elle provient de celui qui regarde l'image. Or le sentiment de l'étrange, lui, paraît réellement provenir des images et envahir le spectateur, car on ne peut se forcer à le ressentir. Si je suis mal à l'aise, voire effrayé, lorsque je vois une horde de morts-vivants dans *The Walking Dead*, c'est bien ce qui est représenté à l'image et ce qu'elle suscite qui a provoqué chez moi ce sentiment : je crains pour les personnages que j'ai appris à aimer, pour l'horreur représentée et à représenter à l'image et pour le discours que cela tient sur le monde. Le phénomène n'est pas inquiétant s'il n'est pas d'abord menaçant : « Ce n'est pas le motif qui fait ou ne fait pas le fantastique, c'est le fantastique qui accepte ou n'accepte pas d'organiser son univers autour d'un motif⁴³³ ». C'est l'ensemble de ces données - un motif surnaturel mis dans une situation particulièrement menaçante - qui va produire ce sentiment d'étrangeté qui se doit d'être ressenti par le spectateur : « L'émotion fantastique est celle d'une raison scandalisée, d'une raison affolée, d'une raison qui ne parvient plus à se ressaisir et à ressaisir le monde⁴³⁴ ».

2.6. Subjectivité et éphémérité du sentiment contradictoire

Il est vrai que, comme a pu le démontrer Aristote dans sa *Poétique*, l'effet esthétique reste essentiel dans la définition d'un genre littéraire. On sait que l'on distingue la comédie de la tragédie par l'opposition des effets que ces deux genres sont censés provoquer chez l'interprète. Pourtant, ces considérations théoriques se retrouvent dans la série télévisée américaine très limitées tant le médium se joue à présent des codes et cherche à les lier, à les confondre en rendant extrêmement poreuses leurs distinctions. Quoi qu'il en soit, de par son caractère malveillant, pour définir la série fantastique il semble falloir lier un thème (l'irruption d'un élément faisant injure aux règles naturelles du monde diégétique ou extra-diégétique⁴³⁵) à une recherche esthétique mêlant à la fois

432 Idem, p. 19.

433 Idem, p. 34.

434 Idem, p. 94.

435 Il est quelque peu nécessaire à ce stade de revenir sur la distinction faite avec la science-fiction. Si ce genre présente bien lui aussi des événements qui ne se peuvent dans notre réalité, il n'empêche qu'ils en sont beaucoup plus probables que l'intervention du surnaturel. Dans *Fringe*, toutes les enquêtes paranormales menées par Olivia Dunham trouvent une réponse scientifique. Même si celle-ci relève de la pataphysique, elle prend place dans un monde diégétique dans lequel la réponse scientifique se révèle plausible. Finalement, cet univers accepte des règles qui ne fonctionneraient pas nécessairement dans notre monde. En cela, la science-fiction et le fantastique sont étroitement liés. De même que nous avons montré un problème catégoriel entre les univers mimétiques et non-mimétiques dans le fantastique, on distingue différents « types » de récits estampillés science-fictionnels : *Fringe* se situe dans une copie de notre monde tandis que *Battlestar Galactica* prend place dans un futur hypothétique, une autre version de notre Histoire ou simplement un passé lointain. Nous affilions ces œuvres au fantastique ou à la science-fiction selon que l'élément proprement « irréel » trouve sa source dans l'inconnu et l'inexplicable ou dans la

personnages et spectateurs dans un sentiment de peur, d'angoisse, de dégoût ou d'inquiétude. Le fantastique fait naître un sentiment d'ambivalence, une peur paradoxale que Louis Vax nomme « une angoisse délicate⁴³⁶ ». En effet, le spectateur, potentiellement effrayé, ne rejette pas le récit. Bien au contraire, nous nous y plongeons davantage et le fantastique rejoint alors les genres prenant le contrepoint de la pensée kantienne au sujet du beau. Malgré le fait qu'il nous procure des sentiments négatifs, la série fantastique plait à, et surtout fascine, une quantité non négligeable de spectateurs car plutôt que de jouer sur le beau, elle explore davantage l'idée de sublime telle qu'Edmund Burke l'a fait émerger au XVIIIe siècle. Transcendant l'idée de beau, le sublime désigne ce sentiment de fascination que l'on ressent face à quelque chose qui nous dépasse totalement. Bien que subjectif, le sentiment provoqué par le visionnage d'une œuvre fantastique provoque « un plaisir paradoxal qui consist[e] à jouir, à prendre plaisir esthétiquement d'un spectacle en soi détestable⁴³⁷ ».

Profondément personnel, ce sentiment ne peut être à lui seul ce qui caractérise la série fantastique. En effet, tel spectateur impressionnable pourrait ressentir de l'effroi dès les premières évocations de l'étrange, tandis que tel autre n'y serait jamais sujet et l'on sait que nombreux sont ceux qui rejettent totalement une œuvre qui côtoie l'irréel ou même la peur. Il faut dès lors voir cette volonté esthétique du fantastique fondée sur la peur davantage du point de vue des personnages ou même de l'intention de l'auteur. Bon nombre d'épisodes de *Buffy the Vampire Slayer* ne sont à proprement parler pas effrayants pour le spectateur habitué à la longue à voir vampires et autres démons tenter d'attenter à la vie de la Tueuse et de ses amis ou tout simplement de détruire le monde. En revanche, certains autres, dont la recherche esthétique est davantage poussée, sont réellement épouvantables. Ainsi le spectateur semble capable de ressentir les vertiges de l'angoisse lorsque l'événement surnaturel met en jeu des peurs à même de le projeter totalement dans la diégèse. Si l'épisode « Un Silence de mort » (saison 4, épisode 10) est inquiétant c'est que l'arrivée des Gentlemen à Sunnydale provoque l'émergence d'une peur humaine archaïque : le sentiment d'impuissance. Celui-ci se manifeste de la même manière qu'il peut l'être dans nos cauchemars. Ayant volé les voix de tous les habitants, les démons s'introduisent la nuit chez certains d'entre eux, incapables dès lors d'appeler à l'aide, et leur ouvrent le thorax pour en arracher le cœur. Ces monstres nous renvoient alors aux angoisses nocturnes propres à l'être humain et à notre fragilité. Il y a dès lors une opposition et une contradiction tellement fortes entre l'effectivité menaçante d'un surnaturel présenté à l'image comme réel et son impossibilité théorique défendue par notre empirisme, que l'on se retrouve dans « un état de dépendance et d'angoisse comparable à ceux de

mise en oeuvre d'une science imaginaire.

436 Louis Vax, *Les Chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1979, p. 15.

437 Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 37.

l'enfance, du cauchemar, de l'hypnose, de la drogue, de la psychose : le vertige, la dissociation⁴³⁸ ».

Seulement, nous l'avons vu, le surnaturel ne provoque pas toujours ce sentiment d'effroi. En effet, il est difficile d'avoir peur de tous les démons en carton-pâte déclinés dans *Buffy* ou par les pouvoirs surnaturels des protagonistes de *Heroes*. Il faut donc ajouter à cela les sentiments ressentis par les personnages qui sont, eux, effectivement confrontés à l'étrange. Amnésiques suite à l'échec d'un sortilège lancé par la sorcière Willow dans « Tabula Rasa » (saison 6, épisode 8), Buffy et son groupe d'amis hurlent de peur lorsqu'ils se retrouvent confrontés à un groupe de vampires devant la boutique de magie. Ici, le sentiment de peur auquel ils sont sujets provoque le rire chez le téléspectateur tant leur réaction, filmée frontalement, frise le pathétique. De très nombreuses fois, la série joue le jeu de déplacer les effets du surnaturel jusqu'à les annihiler. Le sentiment du fantastique a donc également à voir avec l'humour. Le recours au comique dans un genre connu pour sa capacité à effrayer le spectateur n'est finalement pas anodine. Il permet de déplacer la tension induite par les effets de peur, d'inquiétude ou de dégoût qui, s'ils sont convoqués en trop grand nombre et de manière trop appuyée risqueraient de perdre toute crédibilité. Le spectateur s'habitue facilement à l'horreur prolongée. Plus nous sommes confrontés à des images choquantes, moins nous ressentons de peur face à elles. Et dans le cas de la série télévisée, cela est d'autant plus vrai : « L'humour est un exutoire, le défoulement ultime lorsque les émotions deviennent insupportables⁴³⁹ ».

Ainsi, à plus ou moins grande échelle selon les œuvres, on constate une propension qu'a la série fantastique à côtoyer l'humour. Certains épisodes de *The X-Files*, série dont le sérieux des épisodes n'est plus à prouver, développent le potentiel comique des situations dans lesquelles se retrouvent chaque semaine ses personnages (« Le Seigneur du Magma, saison 3, épisode 20). Les personnages de *Buffy* ne peuvent s'empêcher de plaisanter face aux dangers auxquels ils sont confrontés lors de leurs chasses nocturnes, les traits d'humour de la Tueuse étant eux-mêmes tournés en dérision par les vampires et autres monstres puisqu'elle finit par être connue pour ce procédé. Et lorsque ses amis se voient obligés de lui suppléer pour cause de fugue ou de décès, c'est l'humour qui caractérise la façon de procéder de la jeune fille : « Buffy disait toujours, une blague ou un jeu de mots rigolo et ça déstabilise le vampire, je crois. Ça lui très fait peur, parce qu'il pense que si je rigole, c'est que je suis forte. Je sais, il faut que je travaille un peu sur le sujet mais ça vaut le coup d'essayer quand même⁴⁴⁰ ! ». L'humour semble donc bien être un des sentiments provoqué par l'effet fantastique puisque face à l'effroi, le comique agit comme une soupape de décompression.

438 Sophie Geoffroy, *op. cit.*

439 Denis Labbé et Gilbert Millet, *op. cit.*, p. 15.

440 Willow Rosenberg, *Buffy the Vampire Slayer*, « Anne », saison 3, épisode 1. Notons également que le robot à l'effigie de Buffy dans les saisons 5 et 6 possède un programme générant des jeux de mots pour tenter de copier son modèle. Celui-ci étant loin d'être au point, ses erreurs sont le lieu de nombreux passages comiques.

Malgré tout, ces effets sont rendus sensibles par l'émergence du surnaturel. C'est bien le décalage opéré entre l'effroi de l'irrationnel et la légèreté du trait d'humour qui permet de faire émerger un de ces sentiments qui reste en définitive en contradiction avec l'image, la diégèse surnaturaliste et ce qu'elle sous-tend.

Ne confier uniquement au genre fantastique que la nécessité de provoquer un sentiment de peur chez le spectateur exclurait invariablement de nombreuses œuvres de sa définition. Aussi, il est nécessaire d'y ajouter une nuance. Le surnaturel s'oppose au réel et contient en cela quelque chose de menaçant, de là il provoque invariablement un sentiment de malaise. Mais celui-ci, s'il peut muter en peur ou en angoisse, ne peut, dans le cadre d'une série télévisée dont la longueur est forcément nécessaire, qu'être temporaire et difficile à recréer dans la mesure où le spectateur tend à s'habituer aux possibilités offertes par la diégèse. L'élément effrayant du récit sériel fantastique est peut-être alors à définir autrement. L'exemple des *Gentlemen* que nous avons déjà convoqué est réellement angoissant car il met en jeu, entre autres, le sentiment d'inquiétante étrangeté initié par Freud⁴⁴¹. Avec ce concept, le psychanalyste met en avant lui aussi l'affectivité inhérente à tout récit fantastique qui ne se fonde donc pas sur la simple injure faite à la raison mais bien sur un retour du refoulé psychique :

[L']*Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement [...].
l'étrangement inquiétant serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti⁴⁴².

Ce sentiment troublant se ressent dès lors que nous nous retrouvons au contact d'un monde qui n'apparaît plus comme familier et dont, de fait, nous sommes incapables d'interpréter les codes. Tout comme le personnage, nous ressentons alors une angoisse provoquée par la perte des repères communs. Si le surnaturel du fantastique inquiète et peut parfois faire peur c'est qu'il renvoie à des inquiétudes que Jung désigne de son côté comme étant archaïques. Dès lors, le genre est à même de décliner les représentations des peurs humaines émergeant du fin-fond de nos cauchemars et se fonde sur notre incapacité à définir concrètement les origines de celles-ci. Ainsi apparaît une bivalence de cette crainte : le phénomène surnaturel est intrinsèquement et profondément menaçant en cela qu'il s'oppose à la raison du spectateur et des personnages ; et l'on ne peut qu'avoir peur de quelque chose que l'on n'est pas à même de comprendre. Alors oui, certaines œuvres se fondent originellement sur le mode du merveilleux et de la *fantasy*, mais leur particularité est d'en déplacer

441 On note ici une autre différence fondamentale avec la science-fiction. Si l'on peut être effrayé ou angoissé par ce que peut provoquer la science, nous sommes capables d'en identifier les origines. Or l'angoisse fantastique est beaucoup plus difficile à appréhender et se fonde alors sur cet état de fait.

442 Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bernard Féron, Paris, Gallimard, 2011, p. 246.

les codes de naturalisation du surnaturel pour leur en faire épouser ceux du fantastique : le monde des contes de fées de *Once Upon a Time* n'est plus qu'un lointain souvenir et a été remplacé par une copie de notre réalité, celui de *Game of Thrones* a exclu toute croyance en l'extraordinaire. De fait, le surnaturel n'y est pas naturalisé et s'inscrit en porte-à-faux vis-à-vis des croyances des personnages et des interprètes. De même, les phénomènes surnaturels de *Game of Thrones* apparaissent toujours comme profondément menaçants en cela qu'on n'en connaît ni les origines ni les finalités : qu'est-ce qui provoque le réveil des Marcheurs Blancs ? Que veulent-ils réellement ? Les pouvoirs de la prêtresse rouge Melisandre d'Asshai, fondés sur une imagerie maléfique, proviennent-ils réellement du Dieu R'hlor ou sont-ils issus d'une forme de magie noire ? Pourquoi les œufs de dragons de Daenerys Targaryen ont-ils fini par éclore alors qu'ils étaient censés être fossilisés depuis des siècles ? Parviendra-t-elle à les dompter pour éviter un désastre ?

2.7. Un nouvel état du monde

Dans la plupart de ces séries⁴⁴³, l'existence d'une part de surnaturel remet en cause les principes naturels du monde diégétique. De fait, de *Game of Thrones* à *The Walking Dead*, en passant par *Buffy* ou *Supernatural*, ces séries tiennent le discours que l'Homme n'est plus au centre du monde, il existe des forces qui transcendent l'ordre de la nature et qui se font fi des lois érigées par l'être humain :

Le fantastique ne naîtrait plus automatiquement d'une imagination voisine du merveilleux médiéval, mais d'une déformation de la réalité. Il est une altération de celle-ci, apparaissant donc comme un monde de transgressions : transgressions des lois naturelles, sociales et religieuses. Il diffère de tous les autres genres car il propose un univers déchiré, inaccessible, où tout choix devient irréalisable, surtout pour les personnages qui n'y trouvent aucun repère⁴⁴⁴.

C'est ce nouvel état du monde que Nathalie Prince nomme le « vertige⁴⁴⁵ » fantastique. La série fantastique nous présente des mondes dans lesquels le sens et la finalité des événements échappent au personnage et à l'interprète, remettant du même coup en cause la suprématie humaine et son rôle dans la nature. Certains épisodes de séries parviennent à montrer précisément ce moment de vertige où le personnage se rend compte que face à l'existence de la surnature, l'Homme n'est rien. Ainsi, lorsque Buffy est amenée à croire qu'elle est restée enfermée dans la clinique psychiatrique où ses parents l'avaient envoyée, la jeune fille et le spectateur sont poussés à

443 À l'exception peut-être, nous l'avons dit, des séries fondant leur narration sur la mythologie. Le surnaturel y est totalement naturalisé car il participe d'une cosmogonie particulière : celle d'un univers gouverné par le panthéon grec. Ces univers ne sont pas foncièrement menaçants pour les personnages. Pourtant, à un certain niveau, nous pourrions les inclure dans notre système en les envisageant du seul point de vue du spectateur.

444 Dennis Labbé, Gilbert Millet, *op. cit.*, p. 8-9.

445 Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 35.

réinterpréter l'ensemble de la fiction comme un délire psychotique et paranoïaque. Dans un mouvement inverse, le surnaturel a émergé ici dans la psyché de Buffy lorsque celle-ci a perdu foi dans le monde et qu'elle a tenté d'y retrouver une place. Lorsque le surnaturel participe de la monstration, il est tout de même capable de surprendre les personnages et de montrer les limites de leur maîtrise de l'univers fictionnel. Dans la deuxième saison de *Being Human US*, le fantôme Sally Malik est convaincue par un autre revenant qu'elle est une faucheuse et que son rôle est d'éliminer les esprits hostiles. Avant la fin de la saison, elle se rendra compte que tout n'était qu'une invention de son esprit malade d'être trop longtemps resté sur Terre. Nous réinterprétons alors avec elle tous les événements nous la montrant effectuant sa pseudo-activité : Sally était en proie à une folie destructrice envers les autres fantômes. Malgré son caractère profondément surnaturel, elle n'en est pas moins soumise à des règles nouvelles qui supposent une réorganisation du monde et qui, de fait, la dépassent. Dans ces séries, l'Homme ne peut plus compter sur ses connaissances et sa raison, il se retrouve donc en situation d'échec et de faiblesse intense. Le nouvel état du monde et la place de l'Homme que présentent ces séries fantastiques ne les éloignent pourtant pas totalement de la notion de réel. Bien au contraire,

le fantastique, loin d'être hors de la réalité, ne peut être représenté qu'à travers une référence aux notions culturellement construites autour de celle-ci. En évoquant et perturbant la vraisemblance socio-culturelle, le fantastique est entendu offrir de nouvelles (et potentiellement subversives) perspectives au sujet de la société⁴⁴⁶.

3. Pour une définition du fantastique propre à la série télévisée américaine contemporaine

3.1. Insaisissabilité du fantastique sériel

La série fantastique n'est pas essentiellement œuvre de l'effroi même si elle produit une affection particulière due à l'ébranlement des croyances. En effet, le fantastique sériel ne peut s'envisager que si l'on a conscience de ce qui est rationnel et de ce qui ne l'est pas. Comme l'avance Roger Caillois,

Le fantastique manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. [...] Dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est l'impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition.[...] [Le fantastique] ne saurait surgir qu'après le triomphe de la conception

446 Catherine Johnson, *op. cit.*, p. 8 (je traduis).

scientifique d'un ordre rationnel et nécessaire des phénomènes⁴⁴⁷.

Sa définition du fantastique s'appuie donc sur deux critères essentiels : la réception des-dits phénomènes par un personnage et l'espace dans lequel ils surgissent. Le fantastique vient alors apporter une contradiction et rend caduque l'ordre rationnel et moral qui gouvernait jusqu'alors le réel. Cela permet en outre à Caillois d'en distinguer en littérature les différents chemins empruntés par les récits liés à l'imaginaire. Merveilleux et science-fiction se distinguent du fantastique car les personnages et les espaces qu'ils mettent en jeu ne se fondent pas sur les mêmes principes de réalité. La définition de Caillois reste pourtant problématique pour la question qui nous intéresse car elle ne semble pas fonctionner dans les œuvres sérielles à partir de la fin du XXe siècle à la fois en ce qui concerne la réception du phénomène par les personnages et dans l'hypothétique espace réel qu'elles mettent en œuvre. Ses définitions permettent bien de clarifier les choses en ce qui concerne un certain pan de la littérature mais restent inadaptées en ce qui nous concerne car elles proposent une systématisation mécanique là où celle-ci semble ne pas se concevoir.

Le fantastique sériel contemporain est difficile à appréhender tant il est insaisissable et mouvant. En revanche, si on l'envisage davantage en rapport à la rationalité du spectateur, on se retrouve à même d'en démontrer les systèmes beaucoup plus clairement. Le fantastique n'est pas uniquement à envisager en rapport avec l'univers fictionnel mis en place. En effet, même en tentant de copier le plus fidèlement possible notre monde, l'irruption du surnaturel l'en éloigne nécessairement. Dès lors, le fantastique semble s'adresser essentiellement aux sentiments de celui qui le reçoit, c'est-à-dire l'interprète, le spectateur. Cependant, pour que ces sentiments, qu'ils soient appelés vertige, effroi ou angoisse, se puissent, il est nécessaire que les personnages perçoivent, au moins partiellement et temporairement, l'injure faite à leur propre raison et à leurs propres codes.

Quoi qu'il en soit, tous les exemples que nous avons convoqués semblent répondre à ce système et en cela peuvent finalement être regroupés malgré un certain nombre de différences. On n'y a finalement pas seulement peur du phénomène, mais surtout de ce qu'il implique et suppose sur les règles qui régissent notre monde. Certes l'existence de dragons dans *Game of Thrones* ne peut mettre en crise l'existence de notre univers puisque le premier n'en est pas une tentative mimétique, mais il en montre tout de même suffisamment le même principe appliqué à un monde totalement fictionnel. Trop de critères se contredisent selon les exemples convoqués pour que l'on puisse donner une définition systématique du fantastique sériel américain contemporain. Aussi, faut-il, il nous semble, l'envisager comme une catégorie globalisante dont les ramifications permettraient d'en déterminer les nuances. C'est ici que se cristallisent les différentes oppositions entre les théoriciens

447 Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, op. cit., p. 8-9.

du genre. Le fantastique est un genre évoluant, voire même un genre hybride qui semble s'inspirer à la fois des critères qui l'ont défini tout en s'ingéniant à contredire immédiatement ceux-ci : le fantastique du XIXe siècle n'est pas le même que celui du XXe. Et dans celui-ci, nous pouvons en trouver diverses définitions selon qu'on étudiera des œuvres littéraires, cinématographiques ou télévisuelles. Ces dernières mettent au jour des séries profondément hybrides, palimpsestes des essais antérieurs, et qui vont, à chaque tentative, remettre en cause les définitions génériques établies. Le fantastique sériel contemporain rend plus que poreuses celles-ci car il est à même d'appliquer certains critères sur des genres que l'on exclut d'emblée du fantastique. Nous savons que le merveilleux n'est pas le fantastique, or dorénavant, les critères génériques de ce premier peuvent en traverser les limites, finalement fines et floues. Fantastique et merveilleux ne peuvent plus être si nettement séparés dans la sérialité contemporaine, et plutôt que de convoquer le terme de *fantasy*⁴⁴⁸, nous défendons l'idée d'une singularité du récit sériel fantastique contemporain. Nous rejoignons ainsi l'idée que les définitions du fantastique sont nécessairement et intrinsèquement incomplètes et insuffisantes car « justement elles ne tiennent pas compte des états de croyance à l'époque où le genre utilise ces matériaux⁴⁴⁹ », ce que Nathalie Prince synthétise formidablement bien lorsqu'elle dit :

Chaque époque véhicule ses propres peurs et le fantastique, protéiforme, évolue avec son temps. Ainsi, il serait né par scandale, par contraste, d'un siècle rationaliste, valorisant d'abord des bestiaires d'inspiration médiévale et inspirant ensuite des fantômes romantiques : en un temps où la raison est reine, nécessairement l'irrationnel est diabolique. Puis l'objet de la peur s'est déplacé vers une espèce de fantastique du réel, de fantastique du dedans et les monstres archaïques se sont écartés des territoires de l'étrange : on a surpris alors des horreurs intérieures, et l'on s'est effrayé non pas de l'absolument autre, mais de soi et des mystères de l'âme. Enfin des terreurs optiques ont resurgi, se plaisant à montrer des monstres sidérants, spectaculaires, excentriques. C'est le goût qui est touché alors, et des choses sanguinolentes, visqueuses, baveuses refont surface⁴⁵⁰.

Autrefois, les récits de l'étrange étaient transmis collectivement et oralement lors des traditionnelles veillées. Il est évident que ces histoires tiennent davantage de la légende populaire que du véritable récit fantastique. Avec les progrès techniques de l'imprimerie et l'alphabétisation croissante de la population, les pratiques changent et les veillées collectives sont remplacées par une pratique de la lecture beaucoup plus solitaire et intime. C'est au sein de celle-ci qu'apparaît le fantastique. Et même si l'on peut trouver des thèmes communs aux récits de veillées et aux contes

448 D'autant plus que le terme « fantastic » existe aux États-Unis, comme nous l'avons démontré en introduction, selon une définition qui rejoint en tous points celle que nous démontrons ici : Gary Westfahl, « Fantastic », in *The Encyclopedia of Fantasy*, op. cit.

449 Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, op. cit., p. 66.

450 Nathalie Prince, op. cit., p. 106.

fantastiques du XIXe siècle, ils ne peuvent vraisemblablement pas être vecteurs des mêmes significations tant leurs publics sont différents. Peut-on comparer une histoire étrange racontée au coin du feu dans la campagne du XVe siècle et *La Morte amoureuse* de Gautier, trois siècles plus tard ? Et bien évidemment ce clivage ne s'arrête pas là :

L'idée qu'il puisse y avoir un mode de pensée et de représentation commun au XIXe siècle – et même de nos jours – à tous les individus repose sur une illusion propre à notre époque, due notamment à un certain nivellement social et idéologique. Mais au siècle dernier, il n'est rien de commun entre les paysans qui écoutent les légendes de leur pays à la veillée et l'intellectuel ou même la grisette parisienne qui se divertissent à la lecture de récits fantastiques⁴⁵¹.

À cette idée de périodisation du fantastique, nous nous voyons obligés d'y ajouter celle du médium sur lequel s'inscrit le genre. Le fantastique participe d'effets de modes selon les époques, les craintes qui y sont liées et surtout le médium utilisé. La définition du fantastique présent dans *Le Horla* de Maupassant n'est évidemment pas la même que celle du *Dracula* de Bram Stoker ; ces dernières sont profondément différentes du fantastique expressionniste de Murnau ; et celui de *Buffy* et de *Twin Peaks* l'en est d'autant plus. Le fantastique sériel contemporain ne peut évidemment pas être le même que dans le roman gothique.

3.2. Un genre relevant d'une poétique de l'imagination

De même, le phénomène puisqu'il est, nous l'avons démontré, surnaturel ne peut avoir de référence tout à fait analogique dans notre réalité. Cette surnaturalisation ne peut donc en toute logique relever que de l'imagination de ceux qui en écrivent les contours (les scénaristes) en fonction des représentations inhérentes à l'époque dans laquelle s'insère l'oeuvre. Même s'ils possèdent de nombreux points communs hérités des oeuvres précédentes, les vampires imaginés par Joss Whedon pour *Buffy* sont totalement différents de ceux proposés par Alan Ball (*True Blood*), Kevin Williamson (*The Vampire Diaries*) ou Jeremy Carver (*Being Human US*). Tous les thèmes et figures du fantastiques que nous avons mentionnés jusqu'alors participent du même constat. La chose fantastique n'est jamais figée car elle ne participe d'aucun principe analogique avec le réel. Elle est ainsi réellement l'expression de l'imagination et de ses possibles, s'imprégnant des versions antérieures pour dévoiler des variations personnelles et originales. Ainsi, lorsque Denis Mellier interroge les enjeux de la littérature fantastique il met au jour un principe essentiel du genre tout aussi adaptable pour la question qui nous intéresse :

451 Joël Malrieu, *op. cit.*, p. 26.

Qu'elle soit tirée d'une matière orale ou d'une origine littéraire, la chose fantastique n'offre aucune référence extra-linguistique dans l'univers matériel du lecteur. Elle n'a d'existence que dans les récits qui en construisent la représentation ni d'autres formes que celles que la langue et l'écriture lui donnent. C'est pour cela que la dimension rhétorique et poétique est essentielle au fantastique⁴⁵².

Il met ainsi le doigt sur cet écueil qui consiste à penser que le fantastique se définit uniquement par ses thèmes surnaturels ou ses effets sur le personnage/spectateur. Or il n'en est rien tant ceux-ci sont variables. En effet, avec parfois une décennie d'écart, les différences de traitement du surnaturel dans la série télévisée américaine contemporaine en deviennent particulièrement sensibles. Et l'Histoire du monde avançant, ces différences répondent à des exigences poétiques différentes : « l'effet fantastique repose sur une interrogation constante sur les formes rhétoriques et narratives disponibles, sur leur déformation et leur renouvellement⁴⁵³ ». Peut-être est-ce là la raison pour laquelle le fantastique perdure à travers les siècles et semble posséder cette formidable capacité à se renouveler malgré des apparences sensiblement figées.

Néanmoins, dans son essai, Nathalie Prince pose la question de savoir s'il n'existerait tout de même pas une définition transversale du fantastique qui permettrait d'unifier toutes ces œuvres et leurs différents supports à travers l'expression de traits communs. Tout en cherchant à y répondre, nous établissons pour autant une interrogation inverse : quels éléments sont proprement constitutifs du fantastique sériel ? Comment la série télévisée a-t-elle recours aux figures du surnaturel et de la peur pour transcender et redéfinir les acceptions classiques du genre ?

3.3. Définition ouverte et rationalisation du fantastique sériel

Le fantastique sériel est œuvre de l'irréel. Il déploie à travers de nombreux exemples des mondes plus ou moins mimétiques dans lesquels une perturbation va venir gripper la machine naturelle. Cette irruption inattendue provoque toujours - que cela soit tour à tour pour le personnage, le spectateur ou bien les deux à la fois - sinon un sentiment de peur, un malaise lié à une forme d'inquiétude. S'il est des critères que nous avons montrés comme essentiels et inhérents à une définition du fantastique (le phénomène surnaturel), ces derniers, variables, font obstacle à une systématisation du genre. Pour qu'un récit soit fantastique, faut-il que la peur et l'effroi soient provoqués par l'objet surnaturel lui-même ou par ce qu'il suppose sur l'organisation du monde ? La peur ressentie face aux fantômes hantant la maison de la première saison d'*American Horror Story* est-elle identique à celle ressentie lors de l'attaque des Marcheurs Blancs à la fin de la deuxième saison de *Game of Thrones* ? Il est évident que selon les théories fantastiques, les réponses à ces

452 Denis Mellier, *op. cit.*, p. 7.

453 Idem.

questions ne seront pas les mêmes. En effet, selon les époques du fantastique et les médiums où il se déploie, ses expressions sont différentes, et conséquemment les peurs qu'il provoque. C'est pourquoi les remarques et analyses que nous pourrions faire sur le fantastique sériel américain contemporain ne sont finalement valables que dans le cadre du médium télévisuel, sur un terrain géographique et une période restreints. Dans cette optique, nous devons faire fi des théories prônant l'idée que le fantastique, en tant que genre, obéirait à des règles figées, voire sacralisées, et finalement toujours identiques à travers les âges et les médiums. Notre étude se place davantage dans cette mouvance qui pense que les œuvres (qu'elles soient issues du fantastique ou d'un genre quelconque) ne sont pas pensées en amont pour répondre aux critères préalablement instaurés par certains théoriciens. Ainsi, la définition du fantastique possède les constantes que nous avons évoquées, mais reste irrémédiablement en mutation dans un phénomène d'hybridation ou d'éloignement rendant la tâche d'analyse toujours plus difficile (peut-être impossible) et souvent contradictoire. En résumé, nous étiquetterions une série dans la catégorie fantastique en fonction de critères que celle-ci a peut-être déjà dépassés en en redéfinissant les contours.

Nous rejoignons alors Nathalie Prince dans l'idée que nous ne pouvons ici donner qu'une définition temporaire du fantastique. Une définition qui ne serait finalement valable que pour la période que nous choisissons d'interroger et pour les œuvres télévisuelles s'inscrivant dans celle-ci. Ainsi, les séries que nous analysons sont fantastiques car elles présentent « un événement surnaturel, irrationnel ou déstabilisant pour l'ordre normatif qui conçoit la réalité⁴⁵⁴ », c'est-à-dire finalement tout aussi bien l'interprète du récit que le personnage qui percevront d'une manière différente cette injure faite à la raison, mais qui suscitera « une peur, une inquiétude [...] un effroi⁴⁵⁵ » ou un malaise, en définitive qui sera l'essence même de l'histoire narrée. Dès lors, cette définition reste potentiellement ouverte. Même si elle semble permettre à un nombre d'œuvres conséquent d'être qualifiée de fantastique, elle montre du même coup qu'il est un genre intemporel se déployant différemment selon les périodes, les espaces et même les médiums. Chaque nouvelle œuvre étant alors à même d'en redessiner les limites et de faire émerger de nouveaux critères propres à relancer ces tentatives de définition générique : « chaque réception nouvelle se développe à partir d'un sens attendu ou préexistant, dont la réalisation ou la non-réalisation fait apparaître la question qu'il implique et déclenche le processus de réinterprétation⁴⁵⁶ ». Plus encore, « le nouvel interprète ne se satisfait plus de la réponse ou du sens [...] formulés avant lui et qui font encore autorité et cherche une réponse nouvelle à la question impliquée par le texte ou qui lui a été

454 Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 39.

455 Idem, p. 40.

456 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 113, cité par Sophie Geoffroy, *op. cit.*

transmise⁴⁵⁷ ». Le fantastique évolue et mute donc en fonction de l'interprète qui va se confronter à ses œuvres. Le démiurge fantastique, qu'il souhaite répondre à l'horizon d'attente du spectateur ou bien s'en émanciper en donnant à voir sa propre vision du genre, participe en cela très fortement à l'émergence de nouveaux fantastiques. En cela, la tentative de rationalisation du genre par Nathalie Prince est tout à fait pertinente puisqu'elle cristallise l'insaisissabilité du fantastique. Elle pose ainsi la question de sa définition sous la forme de deux équations mettant en avant l'existence d'une variable (qu'elle nomme x) qui modifie considérablement les critères essentiels du fantastique (F) : le surnaturel (S) et la peur (P)⁴⁵⁸ :

$$\begin{aligned} F &= P/Sx \\ F &= Px/Sx \end{aligned}$$

Dans la première équation, le fantastique se définit selon un rapport étroit entre le sentiment de peur suscité par l'irruption d'un événement surnaturel s'exprimant différemment selon les époques dans lesquelles il émerge. Pour autant, nous ne pouvons l'accepter comme suffisante pour définir le récit sériel fantastique car elle suppose que seul le phénomène surnaturel est sujet au changement culturel mais que le sentiment qu'il provoque sera indifféremment toujours le même. Or, les relectures des grandes figures surnaturelles comme le vampire, le fantôme ou encore le sorcier à travers l'histoire de la série télévisée en témoigneront : on n'est pas confronté au même sentiment lorsque nous regardons les aventures familiales de Samantha dans *Ma Sorcière bien-aimée* au milieu des années 1960, celles des sœurs Halliwell de *Charmed* à la toute fin des années 1990 ou encore de la sororité d'*American Horror Story Coven* dans la deuxième décennie du XXI^e siècle.

Ainsi, la seconde semble apporter une nuance majeure : chaque relecture de l'événement surnaturel provoque un sentiment différent qu'il n'est plus nécessaire alors de nommer exclusivement « peur ». Il peut être variablement effroi, malaise ou simplement inquiétude. Pour reprendre nos exemples, la magie de la sorcière Samantha est loin d'effrayer, tandis que celle déployée par Fiona, le personnage incarné par Jessica Lange dans *American Horror Story Coven*, est profondément menaçante pour les personnages, l'ordre du monde fictionnel et est dès lors à même de mettre à mal le spectateur.

Si l'avantage de ces rationalisations est d'écarter l'idée, ici obsolète, d'une volonté mimétique du monde réel en mettant l'accent sur l'événement surnaturel et la peur qu'il produit, il est nécessaire d'y apporter compléments et modifications si l'on souhaite l'adapter aux œuvres issues de la série

457 Idem.

458 Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 40.

télévisée américaine contemporaine. L'effet fantastique ne peut plus ainsi être symbolisé par ce *P* bien trop connoté. Nous lui préférons un symbole plus large à même de représenter également ces moments dans lesquels le surnaturel ne provoque pas de sentiment à proprement parler négatif : *C* symbolise alors ces sentiment paradoxaux et donc contradictoires allant de l'effroi, au malaise en passant par le pathétique qu'il est toujours nécessaire de mettre en lien avec le surnaturel. De même, nous l'avons remarqué, le sentiment provoqué par l'irruption du surnaturel n'agit pas de la même manière sur le personnage et sur l'interprète du récit. Le premier, puisque le phénomène finit par intégrer la possibilité de l'existence d'un ordre supérieur ne ressent pas logiquement les mêmes affections que le spectateur. Il nous semble alors nécessaire de préciser que dans la série fantastique le sentiment provoqué par l'intervention d'un surnaturel dépend aléatoirement ou conjointement du personnage ou de l'interprète, ceci symbolisé par *s*, le sujet. Ainsi, la ratiosalisation du fantastique dans la série télévisée américaine contemporaine (maintenant *FS*) se définirait selon cette équation :

$$FS = \frac{Cx/Sx}{s}$$

Cette équation n'enlève rien de la difficulté à définir le fantastique comme genre. En revanche, il est possible grâce à elle d'intégrer des œuvres sensiblement différentes dans leur traitement du surnaturel car elles ne sont plus régies par des règles rigides et strictes et non adaptées à une notion en constante redéfinition.

3.4. Le fantastique en tant que mode de représentation du monde

Il n'est d'ailleurs peut-être pas pertinent d'utiliser le terme de « genre » pour parler du fantastique. Compte tenu des remarques que nous avons pu établir sur l'insaisissabilité du fantastique et sa capacité à muter selon les époques et les médiums, il conviendrait à nouveau d'adopter un point de vue anglo-saxon sur la question. En effet, la critique anglo-saxonne y voit davantage ce qu'on pourrait désigner sous le nom de mode : « [c'est] un type de discours littéraire qui n'est pas circonscrit aux conventions d'une époque particulière, ni indissolublement lié à un type de discours exclusif⁴⁵⁹ ». Il est alors beaucoup plus facile de voir dans le fantastique une manière de représenter le monde selon les époques, les lieux, les sentiments que l'on cherche à provoquer, les médiums et les représentations de l'imaginaire que l'on a à disposition. Il ne serait alors plus possible d'exclure aussi farouchement le merveilleux du fantastique et l'on comprend beaucoup plus aisément comment les fictions de l'imaginaire s'influencent les unes les autres au fil des époques et

⁴⁵⁹ Fredric Jameson, « Magical narratives : romance as a genre », in *New Literary History*, n°1, 1975.

des médiums pour donner naissance à des séries dorénavant hybrides, marquées certes par une orientation « genrée » mais qui, finalement, n'exclue pas d'autoriser la contamination d'un autre mode de représentation. *Buffy the Vampire Slayer* n'est-elle pas science-fictionnelle lorsque des cyborgs envahissent à plusieurs reprises ses épisodes ? Et lorsqu'après avoir déposé la flèche d'Apollon dans la tombe d'Athéna, les protagonistes de *Battlestar Galactica* se retrouvent projetés comme par magie au milieu d'un monument mégalithique leur présentant la route à suivre pour trouver la Terre, ne frise-t-on pas le phénomène surnaturel ? Le retour de Kara Thrace après l'explosion de son vaisseau, les « visions » qu'elle reçoit lui indiquant le chemin vers la Terre, la découverte de son cadavre calciné et sa soudaine disparition une fois la terre promise découverte n'appellent eux aussi à aucune explication rationnelle dans une série au profil science-fictionnel. La question de comprendre le fantastique dans la série télévisée en devient alors d'autant plus complexe au fur et à mesure qu'on tente de la résoudre. Néanmoins, des réponses ont déjà été apportées et des pistes semblent pouvoir maintenant être approfondies.

Nous avons ici choisi d'étudier le fantastique d'un point de vue intégratif en partant de l'emploi le plus accepté du mot tel que nous l'avons défini en préambule, ceci permettant d'embrasser tout un ensemble d'oeuvres sérielles qui, pour ne pas nécessairement apparaître différentes de prime abord, ne le sont pas moins dans les modalités de représentation d'un monde fictionnel et du surnaturel. Le fantastique n'est ainsi pas uniquement ce pan de la littérature française du XIXe siècle. Pour compléter notre analyse du fantastique sériel américain contemporain, il est nécessaire de l'envisager à la fois dans l'évolution de ses formes, mais également de ses tendances. Notre première étude diachronique des médiums sériels dans lesquels s'est inscrit le fantastique acquiert maintenant toute son importance.

En effet, nous étions partis de l'acception la plus généralisée du fantastique pour en montrer la place dans la sérialité et à présent que nous avons tenté de définir plus précisément ce qu'il est dans la sérialité télévisuelle contemporaine, nous avons mis au jour de nouvelles interrogations. Il devient indispensable de traiter plus en détails ce que sont ces différents sentiments que met en jeu le fantastique, tout comme la manière dont la série télévisée revisite les figures et mythes surnaturels, se les appropriant et les adaptant à la matière sérielle qui reste, après tout, sa principale caractéristique et son atout majeur. Il est nécessaire de mener une interrogation sur les formes de représentations qui lui permettent d'exister : « Le fantastique repose sur un paradoxe qui est sa condition même de possibilité : il s'agit, dans la représentation, de donner nécessairement forme à ce qui, par définition, n'en a précisément pas⁴⁶⁰ ». Comme différents médiums l'ont expérimenté avant elle, la série télévisée fantastique cherche à donner aux vues de l'esprit, à l'imagination, une

460 Denis Mellier, *op. cit.*, p. 6.

forme picturale nette et suffisamment précise pour convaincre le lecteur et produire chez lui tout un ensemble de sentiments. À travers ses nombreux exemples, le fantastique sériel dévoile encore une fois la capacité qu'a la pensée humaine de donner un nouveau corps et des représentations peut-être originales à des images mentales surgies du passé. S'il reste populaire c'est bien parce qu'il met en avant des questions contemporaines sur le sens et la forme des récits. Il ne faut pas envisager les séries fantastiques comme des œuvres dans lesquelles peut s'exprimer librement et de manière totalement arbitraire l'imaginaire, donnant à voir des univers dans lesquels on peut sans limite laisser libre cours à toutes les irréalités. C'est avant tout un mode de représentation qui pousse à nous interroger sur les frontières de l'acceptable, sur les possibilités d'interprétation d'un tissu fictionnel mais surtout sur les possibilités offertes à ce médium si particulier que peut l'être le récit sériel télévisuel.

Chapitre 2 : Spécificités de la sérialité télévisée fantastique

La télévision est souvent considérée par certains comme une version inférieure du cinéma. Ceci probablement car en tant que médium de l'image animée, elle en utilise, en tous cas au niveau des fictions qu'elle présente, la plupart des techniques. Pourtant, nous avons vu que les séries télévisées ont peut-être beaucoup plus à voir avec les fictions radiophoniques de la première moitié du XXe siècle tant elles en utilisent les mêmes codes. Ainsi, le feuilleton radiophonique a développé très tôt des techniques de fidélisation de l'auditeur, techniques que la série télévisée n'hésitera pas à récupérer. Pourtant, bien que l'image soit primordiale à la télévision, nous savons que le son y a une place tout aussi importante, si ce n'est plus. Prenant place au sein des foyers, la radio et la télévision savent que leur public reste sollicité par diverses activités domestiques qui risquent de détourner leur attention des fictions qu'elles proposent. Dès lors, c'est bien le son qui devient une donnée centrale. Si on se doute bien de son importance à la radio, à la télévision elle est moins évidente. De là, il est possible en premier lieu d'analyser les sons présents au sein des génériques de plusieurs séries contemporaines fantastiques en tant que porte d'entrée dans l'oeuvre et miroir de la diégèse surnaturaliste.

1. Le générique des séries fantastiques

Une tendance récente dans la production des séries télévisées américaines diffusées sur les *networks* veut que l'on se passe de la séquence de générique telle qu'elle existait avant la deuxième décennie du XXIe siècle. Certains y voient la volonté de calquer un modèle qui a été donné à voir avec les clips musicaux et qui a donné l'habitude au public, principalement jeune, de se retrouver face à un montage rapide et direct. Ainsi, ceux-ci ne désirent plus se retrouver face à une séquence dont le but ne serait que de créer une ambiance. Or, il faudrait davantage y voir une volonté des chaînes à réduire le temps d'une séquence extra-diégétique et qui, de fait, grignote du temps d'antenne et de publicité. Ce faisant, ces œuvres sans générique *stricto sensu* se privent de tout un ensemble de fonctions qui, même si leur importance semble relative, n'en sont pas moins des portes d'entrée dans la fiction et des clés de compréhension.

Ces ouvertures permettent certes d'identifier l'oeuvre dans la masse des programmes diffusés par l'ensemble des chaînes mais revêtent également une forme de refrain introductif à la manière des trois coups de bâton du théâtre classique. Les chaînes câblées que sont HBO, Showtime ou encore CBS, non soumises à la dictature de la publicité, les ont ainsi conservées, offrant dès lors à leurs œuvres un lien bien plus profond qui ne peut être offert avec un simple carton et quelques notes de musique.

On est alors à même de se demander ce qui fait la valeur d'un générique et qui prouverait ainsi sa nécessité au sein d'une œuvre. De même, existe-t-il différents types de génériques offrant ainsi une vision particulière de la fiction qu'ils sont peut-être censés représenter ?

Chacun d'entre nous a en tête au moins un générique de série télévisée qui l'a marqué, que ce soit au niveau de son thème musical ou des images qu'il nous présente. Ainsi, il fait partie intégrante d'une culture intime qui est à même de s'étendre afin de nous insérer dans une communauté. À la manière d'un réflexe pavlovien, les premières notes qui le composent doivent lui permettre d'être immédiatement identifiable afin que le spectateur non attentif perçoive en un instant que le programme vient de débiter. Bien que cette manière de procéder tend de nos jours à être limitée par l'utilisation de teasers (ou pré-génériques) qui laissent parfois simplement voir de quoi traitera l'épisode de la semaine ou permettent de régler une situation laissée en suspens dans l'épisode précédent, certaines séries ont pris le parti de conserver le générique comme porte d'entrée dans l'oeuvre. Il doit donner à voir ce qui va être développé dans l'oeuvre, mais également en laisser volontairement de côté afin de suggérer au spectateur les pistes qui sont susceptibles d'être développées. Sa fonction est donc sensible et ambiguë puisqu'il doit susciter sans venir parasiter le contenu de la diégèse. En ce sens, il n'est pas qu'un résumé. Il n'est pas non plus qu'une étiquette, une porte d'entrée puisqu'il est polymorphe, parfois invisible et intervient très souvent en tant que troisième séquence de l'épisode⁴⁶¹.

Même si certains génériques sont très courts ou d'autres très longs, il présente dans tous les cas un nombre impressionnant d'informations que ce soit de par les plans utilisés, la musique, le titre de la série et sa typographie, la citation des acteurs ou des créateurs, sa durée ou son rythme. De 1989 à 1996, HBO produit une série d'horreur anthologique, *Les Contes de la crypte*, s'inspirant des pulps magazines américains. Comme ses ancêtres radiophoniques, cette série développe des histoires indépendantes les unes des autres dont le seul lien est le développement d'une histoire d'horreur présentée par un personnage-hôte le gardien de la crypte, sorte de goule à l'humour cynique, qui reviendra en fin d'épisode sur l'histoire qui vient d'être racontée. De la même manière que dans *The Witch's Tale*, le générique des *Contes de la crypte* contient un nombre important de

461 La première étant le résumé des épisodes précédents et la seconde le teaser qui introduit l'épisode du jour.

sons iconiques instaurant dès le départ l'ambiance du programme. Tout au long de ce générique intégralement filmé en plan-séquence, le spectateur découvre les images et les sons traditionnellement associés au genre horrifique. Ainsi, dès l'ouverture le ton est donné. Nous pénétrons dans un lieu typique : le manoir hanté. Les sons associés aux images sont aisément reconnaissables et ne laissent pas planer le doute quant au contenu de la diégèse. Grincements des lourdes barrières et des portes, coups de tonnerre, chuchotements et ricanements étranges accompagnent le parcours de la caméra dans le manoir délabré. La poussière et les toiles d'araignées sont présentées au spectateur à mesure que la caméra avance en se dirigeant lentement dans le sous-sol, vers cette crypte où déjà des chuchotements inquiétants se font entendre. On y découvre également tous les objets classiques associés au genre : des crânes, de grands cierges, des instruments de torture. La caméra s'arrête alors sur le cercueil d'où surgit une goule au rire diabolique. Ainsi, même si le spectateur ne se trouve pas face à son poste de télévision ou qu'il est distrait par une quelconque activité domestique, le générique remplit son rôle de marqueur identitaire : la musique couplée aux sons iconiques le font réagir positivement ou négativement au programme. Nous savons d'ores et déjà que l'horreur a pris place dans notre quotidien.

La création d'un générique n'est de nos jours jamais prise à la légère par les chaînes puisque celui-ci, à de rares exceptions, sera utilisé pendant tout le temps de diffusion du programme. Il est pourtant difficile, on le sait, d'imaginer qu'un générique puisse représenter une fiction à ses débuts et qu'il la globalise tout aussi bien des saisons plus tard. Ainsi, le travail de réflexion établi autour de sa mise en œuvre semble bien central et on regrettera qu'une bonne série n'ait pas de générique à la hauteur de sa qualité.

Le terme « générique » voit bien sûr son apparition avec le cinéma et possède dès lors un rôle fonctionnel de balisage. La langue anglaise possède différents termes bien plus précis pour désigner les génériques. Le *main title* ou *opening title sequence* contient le titre tandis que l'*opening credits* met en avant les protagonistes de sa création. Quoi qu'il en soit le générique de série télévisée n'obéit pas aux mêmes règles que celui du cinéma. Ce dernier est unique car l'oeuvre qu'il introduit se verra conclue dans le temps imparti du film. En revanche, le principe de la série est justement de se renouveler et de se poursuivre semaines après semaines, mois après mois. Son générique revêt dès lors différentes fonctions que nous allons tenter de commenter.

1.1. Fonctions du générique dans la série télévisée fantastique

Nous reprenons ici plusieurs remarques effectuées par Éric Vérat dans son essai sur les

génériques de séries télévisées afin de mettre en avant ses différentes fonctions⁴⁶².

Très utilisée de cette manière dans les années 1960 et 1970, la séquence générique peut faire office de « boussole » si elle sert à rappeler ce qui s'est passé avant le début de la série, évitant ainsi de lourdes répétitions au sein-même des épisodes. Ainsi le générique de *Ma Sorcière bien aimée* (*Bewitched*), de *L'homme qui valait trois milliards* (*The six million dollars man*) ou encore celui de *Les Envahisseurs* (*The Invaders*) permet en quelques secondes de savoir de quoi parle la série en résumant le *background* : Samantha est une sorcière ayant épousé un humain de la classe moyenne ; Steve Austin est un astronaute qui, à la suite d'un grave accident, se verra transformé en surhomme et enfin David Vincent, en cherchant un raccourci, a découvert l'existence d'extra-terrestres mais personne ne le croira. Le générique peut parfois divulguer la formule qu'il donne à voir, à savoir s'il s'agit d'une série bouclante ou ouverte. Celui de *The Twilight Zone*, ne présentant aucun personnage, met également l'accent sur le fait qu'il s'agit d'une anthologie et que donc aucune suite ne sera donnée aux épisodes. De même, *Les Contes de la crypte* (*Tales From the Crypt*), qui fonctionne sur le même principe, met en avant le gardien, seul personnage récurrent du show. C'est également ce type de générique qui donne des clés d'interprétation sur ce que nous nous apprêtons à voir en donnant le ton.

En de rares occasions le générique peut être « ludique » s'il transcende ses frontières en prenant à contribution le spectateur en variant quelque peu les éléments qu'il présente. Certains génériques de *Buffy the Vampire Slayer* donnent à voir une construction particulière : dans l'épisode « Superstar » (saison 4, épisode 17), le personnage de Jonathan, qui par la magie est parvenu à se changer en paragon, supplante la Tueuse dans sa mission sacrée. Le générique s'en ressent donc forcément et à plusieurs reprises le jeune homme, qui n'est qu'un personnage secondaire et n'y a donc pas sa place, y évince Buffy à son profit, comme c'est le cas dans l'univers de la diégèse. Autre clin d'oeil dans la série d'heroic-fantasy *Game of Thrones*, dont le générique nous présente la carte du monde imaginaire de Westeros. Le spectateur attentif aura remarqué que cette carte est évolutive puisqu'elle ne montre bien souvent que les lieux dont il sera question dans l'épisode, justifiant dès lors son apparence. Enfin, le générique, comme nous l'avons évoqué, peut être polymorphe puisqu'il est capable en de subtiles occasions de totalement changer de forme, dévoilant ainsi au spectateur que l'épisode qu'il va voir sera différent des autres et qu'il ne faut pas le rater. L'épisode musical de *Buffy the Vampire Slayer*, « Once More With Feelings » (saison 6, épisode 7) est de ceux-là puisque, rendant hommage à l'âge d'or de la comédie musicale, celui-ci subit une refonte quasi-totale : le thème musical reprend les mêmes notes mais sur une tonalité beaucoup plus lyrique et les images qu'il présente, ainsi que la typographie utilisée pour désigner le titre de la série, les acteurs et son

462 Éric Vérat, *Génériques !*, Lyon, Les moutons électriques, 2012.

créateur renvoient directement à l'imagerie fantasmée de films comme *Chantons sous la pluie* (*Singin' in the Rain*).

Il est difficile de catégoriser les génériques tant leurs contenus et formes sont variés. Pour autant, nous allons tenter d'en opérer une typologie permettant d'en montrer les différents modèles. Pendant longtemps les génériques de séries télévisées se sont construits autour des personnages et des acteurs interprétant leur rôle. Il s'agit ici de ce qu'on peut appeler un *character sequence*. On donne une priorité au casting tout en donnant à voir des images extraites de la série afin de comprendre de quoi elle va parler. Ce type de générique met en avant une fonction humanisante partant du principe que le personnage, l'acteur, est ce qui fonde l'attachement du spectateur dans une œuvre. Ainsi, c'est une séquence que donnent à voir des séries comme *Charmed* ou *Buffy the Vampire Slayer*. Pour autant, ces génériques ne sont pas dénués d'une réflexion qui se veut être un miroir de la fiction présentée.

Ce dernier générique débute ainsi sur quatre notes jouées sur un orgue et place ainsi l'oeuvre dans tout un réseau d'associations intertextuelles. On pense d'ores et déjà aux films d'horreur de la Hammer ou même au *Fantôme de l'Opéra*. Ceci, redoublé par l'effet sonore du loup hurlant à la lune, nous place face au genre. La série s'inscrit dès ce moment dans une œuvre codifiée où le surnaturel aura une place prépondérante. Pourtant, presque immédiatement, une brisure s'effectue, et l'orgue est remplacé par un son tonitruant de guitares électriques, déplaçant le spectateur et l'oeuvre, les faisant sauter d'une conception classique du film d'horreur à une, plus contemporaine, celle d'une culture moderne et éminemment jeune. Dans les premières saisons d'autres sons typiques du récit surnaturel sont audibles : le cri féminin (qui n'est pas ici désincarné puisqu'il correspond de manière synchrone à un plan sur une sorcière hurlant de douleur) et le chaudron bouillonnant jouent avec les poncifs du genre.

Dans les commentaires audio du premier épisode, le créateur de la série, Joss Whedon déclare que :

Cet orgue effrayant qui se change instantanément en rock and roll, tente à la base de dire exactement aux gens ce qu'est le programme dès le générique – c'est-à-dire une fille qui n'a pas la patience de faire partie d'un film d'horreur, qui ne va pas être une victime et qui ne fera pas parti d'un film d'horreur où un orgue fait peur. Elle va y amener sa propre conception de la jeunesse, du rock et une nouvelle position⁴⁶³.

Dans son essai sur la musique en tant que révélateur des genres dans *Buffy the Vampire Slayer*, Janet Halfyard fait référence à Philip Tagg, auteur en 1989 d'un article sur les

463 Commentaires audio de « Bienvenue à Sunnydale » (« Welcome to the Hellmouth », saison 1, épisode 1) (je traduis).

stéréotypes dans la musique à la télévision. Il présuppose ainsi que certains tempos, notes, rythmes ou instruments sont plus adaptés à représenter des personnages selon qu'ils sont féminins ou masculins. Ainsi, la guitare électrique représenterait un modèle masculin quand des cordes, le piano ou la flûte seraient à proprement parler féminins. De même, pour représenter un personnage féminin, le tempo serait lent et le rythme régulier. Or, on le voit bien ici, dans le générique de *Buffy*, rien de tout cela. Celui-ci semble correspondre davantage aux codes utilisés pour représenter la masculinité : Buffy a en effet un pouvoir d'homme, la force physique. Une inversion des valeurs est donc bien présente au sein du générique. L'héroïne éponyme n'agira pas comme on l'attend d'une lycéenne. Elle renversera les conventions et les codes, de la même manière qu'on nous fait comprendre que le surnaturel présent dans l'oeuvre ne sera pas celui que nous avons eu l'habitude de voir dans les années 1960 et 1970.

Dès lors, la séquence d'ouverture de l'épisode pilote prend tout son sens : un couple de jeunes gens s'introduit dans un lycée en pleine nuit. La jeune fille, très blonde, correspond au stéréotype de la victime de film d'horreur, elle montre une certaine réticence à être dans ce lieu, et semble se méfier du moindre bruit. Le garçon, pour sa part, est téméraire et donne l'image du jeune homme sans peur et sans reproche prêt à tout pour impressionner sa belle et la rassurer. Or, soudainement, la jeune fille se retourne et arbore le visage de l'horreur : elle est un vampire et la menace venait d'elle. Dès le départ, la série cherche à ébranler les croyances et certains topoï. La première occurrence du générique, qui intervient immédiatement, vient conforter cela.

Mais ce ne sont pas là les seules informations délivrées par cette courte séquence. La série a toujours mis en avant le rôle de la Tueuse, élue, et fatalement seule car « des hommes morts des milliers d'années auparavant en avaient décidé ainsi ». Comme on aime à lui rappeler régulièrement à travers sept saisons, le chemin de la Tueuse est toujours solitaire et même si Buffy est régulièrement aidée par ses amis, elle se retrouve presque toujours seule lorsque le moment de la bataille se fait sentir. Le générique développe également cette idée, en donnant à voir comme plan final, une image de la Tueuse séparée de tous ceux qu'on a pu nous présenter jusqu'alors. Les notes finales de la séquence mettant en avant ce plan à travers l'utilisation d'un gong, rappelant une idée du destin, d'un certain fatalisme et du carcan duquel Buffy n'aura de cesse de tenter de s'extirper.

Si ces deux exemples représentent bien une pratique du générique propre à une époque, la fin des années 1990, recourir à ce type de générique de nos jours n'est pas un signe de grande ambition artistique et il se doit alors d'entrer dans une autre catégorie. Ainsi, il peut appartenir au générique d'ambiance qui va permettre en quelques secondes de donner le ton à travers une musique particulière, l'utilisation de son et de bruitages ou encore d'images précises. Le générique de *The X-Files* est de ceux-là car il présente à la fois les deux protagonistes dans des images extra-diégétiques

(plan sur leurs badges d'agents du FBI) mais dévoile par la même occasion au spectateur de quoi va traiter la série. Ici, les créateurs n'ont eu que très peu recours à des images extraites des épisodes. On nous présente des plans indépendants les uns des autres et très énigmatiques, augmentés de messages précisant que « le gouvernement nie toute connaissance de ces faits ». On ne sait pas réellement ce qu'on voit et on est incapable de dire s'il s'agit de phénomènes surnaturels ou d'un événement sorti de son contexte et donc impossible à interpréter. Dès lors le sujet de la série est posé puisqu'on oscillera toujours dans les enquêtes de Mulder et Scully entre deux types de surnaturel : le véritable et celui qu'on explique par la raison ou la science. De même, le thème musical de Mark Snow, ce sifflement dorénavant bien connu, instaure une ambiance très énigmatique et dérangeante. Celui-ci n'est pas sans rappeler la réflexion sur le son et le sifflement présente dans l'ouverture de *M le Maudit* de Fritz Lang par ce décalage entre la légèreté du son et le malaise insufflé par les images. Le générique de *The X-Files* est véritablement une porte d'entrée vers le surnaturel et ce qui nous trouble.

Enfin, on peut voir des génériques au format différent de ceux cités précédemment. Ceux-ci relèvent davantage du concept et permettent d'une toute autre manière de dévoiler de quoi va traiter la série et quel sera son argument principal. Elle peut être de différents ordres. Tout d'abord, cette séquence peut servir à expliquer la situation, comme nous l'avons évoqué plus tôt avec la cas de *The Twilight Zone*. Mais certaines séries prennent le parti de ne rien expliquer et de ne montrer aucune image de l'oeuvre qu'elles doivent cristalliser. Elles sont en ce sens bien plus indépendantes et c'est là que toute l'inventivité de leurs auteurs se dévoile. Les génériques de *Lost* ou *Heroes* ne durent ainsi que quelques secondes, le temps de figurer le titre et le nom du créateur. À peine quelques notes suffisent pour représenter la série et ses thèmes. Les quatre lettres de *Lost* semblent dériver sur l'écran de télévision à la manière de ces personnages qui sont perdus sur une île et vont vivre bon gré mal gré selon les événements. De plus, ici pas de mélodie. Il s'agit d'avantage d'un bruit non-identifiable mais qui instaure tout de suite l'idée de mystère. Le contenu de l'oeuvre est d'une telle densité et les retournements de situation tellement fréquents que le générique ne peut prendre le parti d'être une vitrine de ces événements. Ainsi, en misant sur la simplicité, les auteurs rejoignent l'idée première d'une aventure se passant sur une île déserte où rien ne semble se dérouler raisonnablement.

La version française de *Heroes* a fait l'impasse sur la réflexion opérée sur le générique original en donnant à voir une version chantée annihilant totalement l'ambiance générée par le premier. Le générique original est donc court et prend le contrepoint du scénario compliqué de la série où tout s'enchevêtre à la manière de la théorie du chaos. On nous montre ainsi le globe terrestre, précisant du même coup que la diégèse englobe le monde et que chacun peut être concerné

par cette histoire d'évolution humaine où des êtres insignifiants se retrouvent dotés de pouvoirs spéciaux. La Terre devient alors sombre et on entre dans l'esthétique de l'éclipse : il y a un revers, une part obscure dans cette histoire. Le titre apparaît alors et insiste sur le « o » du mot « Heroes ». Dans une série qui s'interroge sur le sens de la vie et sur la notion de création divine, ceci n'est pas anodin si l'on sait que le cercle représente le tout et l'infini, à savoir, Dieu lui-même. De plus, la lumière tente de percer derrière cette éclipse qui a révélé leurs pouvoirs aux Hommes, il y a donc, malgré la noirceur de certains, un espoir qui subsiste.

Pour autant, l'image semble représenter finalement un œil, une pupille qui nous observe constamment. Tous ces éléments combinés ensemble provoquent cet effet fantastique et inquiétant qui est au cœur de l'oeuvre et qui parallèlement donnent immédiatement le ton ; à l'inverse d'un générique français qui nous fait fatalement tomber dans le mélodrame et fait croire que nous allons assister à une énième histoire de super-héros en proie à leurs états d'âme.

1.2. Des génériques hors-normes

Les génériques sont pourtant tellement variés qu'il est impossible de les classer si facilement. Les chaînes câblées prenant le parti de conserver un générique long ont développé de nos jours une véritable esthétique qui leur est propre et ces séquences en deviennent de véritables marqueurs d'identité qui se suffiraient presque à elles seules en tant que séquence musicale indépendantes. On peut ainsi tenter de les regrouper selon l'effet produit sur le spectateur. Lorsqu'il tente de définir les genres à la télévision Vincent Colonna, dans le deuxième tome de son essai sur *L'Art des séries télé*, fait un détour par le générique. Il part lui aussi du principe qu'il n'en existe qu'un nombre restreint :

Mais il n'existe que deux ou trois sortes de générique. Soit un type énigmatique et esthétisant [...] qui sert de manifeste artistique aux séries d'auteur, dont la fonction est d'affirmer leur nature esthétique. [...] Soit un type très lisible, qui se limite à présenter les personnages et/ou leur univers, de façon abstraite, par des éléments typographiques [...] ; parfois de façon concrète [...]. Sa fonction est d'induire une atmosphère. Enfin, un type mixte synthétise les caractères des deux types précédents [...].

Dans ces deux types, on retombe sur les protagonistes, c'est dire leur importance pour le genre. Une série d'horreur se signale à la présence d'un type de personnage bien particulier : le monstre, l'inhumain – qui n'est pas l'animal, comme dans le cycle de *La Planète des singes*⁴⁶⁴.

Certaines de ces séquences semblent alors utiles lorsqu'elles aident et complètent l'oeuvre. C'est le cas de la majeure partie d'entre elles. Or, d'autres ont davantage un enjeu esthétique et semblent au premier abord n'offrir que peu de clés de compréhension. Le générique de *True Blood*

464 Vincent Colonna, *L'Art des séries télé 2, l'adieu à la morale*, Paris, Payot, 2015, p. 178.

en dit ainsi beaucoup sur un contexte qui finalement n'aura que peu de rapport avec l'histoire développée au sein de la série. Avec un enchaînement de quatre-vingts plans déconnectés de l'oeuvre, le générique arbore une idée bien trop sérieuse pour une fable surnaturelle qui se rapproche davantage d'un univers quasi-parodique rappelant l'esprit des comics. Or ici, les plans sont à prendre au premier degré et nous montrent le fanatisme, la religion et le racisme qui représentent une certaine idée de la Louisiane. On nous présente alors la série comme représentative de cette ambiance. L'oeuvre prendra bien place dans ce contexte spatial mais la manière dont seront traités ces thèmes n'aura rien du sérieux avec lequel ils sont dévoilés dans le générique. Peut-être faut-il davantage y voir l'expression d'une distance instaurée avec la réalité par le truchement du fantastique. Si tel est le cas, alors les images prennent un nouveau sens. Le thème de la prédation est ainsi palpable avec ces plans sur l'oeil de l'alligator guettant sa proie, ou cette plante carnivore se refermant sur une grenouille.

La mort est également présente lorsqu'est présenté un renard en décomposition et ce rongeur écrasés sur le bitume. Une larve sortant de son enveloppe nous rappelle le thème du vampire et des métamorphes. La sexualité est également palpable nous ramenant immédiatement à l'image biblique de la tentatrice puisqu'elle est contrebalancée par les plans représentant la religion. Celle-ci est exprimée d'une manière frénétique et violente car on assiste, entre autre, à une scène d'exorcisme et à un baptême qui se rapproche d'avantage d'une tentative de noyade. On note également un plan sur un panneau lumineux où est inscrit « God Hates Fangs », seule image qui pourrait s'insérer telle quelle dans la série. Les vampires sont donc absents du générique d'une oeuvre dont ils sont centraux. Pourtant leur présence est largement suggérée par la récurrence de la couleur rouge et du sang. Même si cette séquence est esthétiquement et symboliquement irréprochable, il est dommage qu'elle n'offre que peu de rapport avec le véritable chemin emprunté par la diégèse. Seule la chanson « Bad Things » semble en parfaite adéquation avec la fiction.

Pour autant, le générique de *Carnivàle* en nous donnant à voir un tour d'horizon des États-Unis au moment des *Dust Bowl* pendant la Grande Dépression des années 1930 remplit tout à fait sa fonction. En utilisant des images d'archives et en les liant symboliquement avec des cartes de tarot, le générique nous offre une balade où le surnaturel est en creux. Dans cette série, l'accent est porté sur une bataille déjà engagée entre le bien et le mal tous deux représentés par leur propre champion. Bien qu'il n'en soit pas question à priori dans le générique, le recours au jeu de tarot suffit à nous plonger dans un univers mystique où le rapport au destin est perceptible. La lecture de ces cartes trouve directement une résonance dans la fiction puisqu'elle est l'oeuvre de deux des membres du cirque ambulante où la plupart de l'action prendra place. Grâce à celles-ci, la mère tétraplégique de Sofie est capable de lui transmettre ses visions sur cette bataille apocalyptique. Ainsi, la séquence

du générique nous place dans le contexte des années 1930 mais nous fait ressentir la présence du bien et du mal à chaque image d'archive présentée. Les créateurs offrent par ailleurs une interprétation de ces cartes en abordant des sujets comme le bien, le mal, le paradis et l'enfer, les guerres ou les avancées scientifiques en tant que contre-religion à cette époque. Chaque carte est ainsi illustrée d'un tableau de maître, affiliée à un aspect de la vie américaine des années 1930 et offre en même temps une interprétation quasi prophétique sur la série et ses thèmes (la mort, le jugement, la désillusion, le succès, etc.). La caméra se balade de tableaux en tableaux accompagnée d'un étrange souffle qui tantôt ressemble au bruit du vent qui parcourt les terres arides de la série, tantôt le souffle d'un être supérieur qui aurait la capacité d'avoir une vue d'ensemble sur l'histoire des États-Unis, les plans sur les discours sont accompagnés de propos inaudibles s'incorporant naturellement à la musique et un souffle final emporte les cartes de tarot pour nous dévoiler le titre de l'oeuvre. Le mystère est instauré.

Mentionnons également le générique de *Game of Thrones* qui, si les sons s'y font peu entendre, ne leur laisse pas moins une place centrale qui fait écho à la construction même de cette séquence. Le générique donne à voir la carte du monde de Westeros, royaume fictif dans lequel se place la série. D'emblée, le spectateur est à même de comprendre que les personnages vont évoluer sur une planisphère qui n'a rien à voir avec le monde réel. Cette séquence propose donc de nous familiariser avec ce lieu autre à travers une traversée ludique. Ce qui frappe d'emblée le regard attentif est la forme que prend la carte des sept royaumes : rappelant celles des jeux de stratégie guerrière, elle est loin d'être plate ou de la forme d'un globe terrestre, elle semble en réalité être tournée vers l'intérieur d'une sphère. Elle apparaît alors telle une sphère armillaire, cet ancien instrument d'astronomie composé de cercles concentriques dont le but est de définir la position des planètes les unes par rapport aux autres. Les cercles de métal ornés des symboles tutélaires des grandes familles bougent et de leur mouvement naît un son métallique qui renvoie sans aucun doute aux rouages dont chaque ville de la carte est composée. De la carte en deux dimensions s'élèvent alors des bâtisses impressionnantes rappelant les machines de Léonard de Vinci. Le crépitement d'un feu est lui aussi perceptible lorsqu'est visible à l'image cet œil de flammes, ce soleil, qui se trouve bel et bien au centre de la sphère. Cette boule de feu fait référence à une cosmologie interne aux croyances qui ont cours à Westeros et qu'un personnage évoquera en précisant que la légende raconte que le ciel est bleu car les personnages vivent dans l'oeil d'un géant. C'est cet œil qui semble parcourir le monde, être en effet capable de le survoler, de s'en rapprocher et de parcourir des milliers de kilomètres en un instant. D'autres sons métalliques sont associés à un effet de grossissement passant par une loupe. En utilisant les machines (symbole fort dans la série rappelant la manipulation, les rouages de la vie politique et les machinations qui sont au centre de l'oeuvre), le

générique renvoie à l'idée que ce monde est gouverné par une force qui dépasse les mortels, et qu'un être supérieur (peut-être associé au feu comme pourrait l'être R'hlor le maître de la Lumière) tire les ficelles et observe le destin des Hommes depuis toujours, la construction des bâtissent corroborant cette idée. D'autres sons sont perceptibles lorsque l'oeil se rapproche au plus près du sol, et finalement les flammes envahissent l'écran alors qu'apparaît le titre de la série. Il est nécessaire ici de rappeler que le titre original de la saga littéraire écrite par Georges Martin est *A Song of Ice and Fire*, « un chant de glace et de feu », la série mettant en scène l'affrontement entre, par ailleurs, les contrées froides du nord, et celles, chaleureuses du sud, sans oublier les dragons de Daenarys Targaryen qui représentent sans conteste le feu.

Pour finir, comme nous l'avons évoqué plus tôt, la principale difficulté d'un générique de série télévisée consiste à parvenir à représenter toujours autant une œuvre qui est en constante évolution. Le ton d'une série peut changer, ses personnages et le monde qu'elle nous présente également. Dans cette perspective, le générique de *The Walking Dead* a brillamment réussi sa métamorphose, relayant du même coup l'idée d'un monde en déliquescence, en proie à une invasion de morts-vivants et dans lequel la race humaine est en totale perdition.

Conservant une construction et un thème musical identiques, ces génériques nous parlent de ce qui ne va pas dans ce monde dont il ne restera bientôt plus qu'un lointain souvenir. Le générique des deux premières saisons nous présente ainsi différents plans sur la ville d'Atlanta, bien que seuls les tous premiers épisodes s'y déroulent. On voit ainsi se succéder les images d'un couloir d'hôpital, de rues ou de buildings. Ces plans sont désertés de toute présence humaine. Il n'en reste que des traces furtives, comme des souvenirs laissés sur place au moment d'une attaque. Pour preuve, cet ours en peluche abandonné sur le sol. Que reste-t-il de l'enfant à qui il appartenait ?

Trois des personnages sont tout de même présentés à la faveur de plans sur des objets déshumanisés : un journal, et deux photos dont le verre des cadres est brisé. Il est intéressant ici de voir le lien qui est tout de suite effectué entre Shane et Lorie, grâce à l'image, dans deux saisons qui n'auront de cesse de rappeler que, croyant son mari mort, la jeune femme a entretenu une relation avec le premier, les brisant tous les deux. Certains plans nous font tout de même sortir de la ville en donnant à voir les routes qui en entrent et sortent, mince idée d'un espoir de survie lorsqu'on voit que la première est complètement bouchée par des véhicules à l'arrêt.

Un autre plan nous montre ce qui ressemble au camping-car de Dale et qui sera véritablement l'équivalent d'une résidence pour les survivants que le show nous présentera. Enfin, il est à noter également que si l'être humain est absent du générique, le mort-vivant l'est tout autant. Aucune image ne nous le présente. Celui-ci n'est pas identifiable car son origine en reste inconnue. Lorsque la série démarre, le policier Rick se réveille d'un coma et n'a pas vécu le passage d'un

monde à un autre. Le générique présente cet état et en superposant des plans de différents lieux nous permet de presque tout voir : il n'y a plus d'êtres humains, tout est détruit et laissé à l'abandon. Il s'est donc passé quelque chose et Rick va tenter de se l'expliquer. Une nuance est pourtant à apporter sur deux plans : celui d'un bouton de porte qui tourne et de corbeaux déchiquetant un animal sur une route. Ces images sont les seules (à l'exception d'une feuille de papier et d'un drapeau des États-Unis volant au vent) à contenir du mouvement. Il est aisé de dire que le bouton de porte bouge car des morts-vivants tentent de l'ouvrir. Ils essaient ainsi d'entrer dans notre monde et de le contaminer. La population a fui car une menace « invisible » se faisait pressante. De même, les corbeaux représentent la nécrophagie et sont donc un moyen de montrer que le monde est infesté sans passer par le recours à la monstration du zombie. Il est tout aussi dérangeant de voir des animaux sauvages se repaître des restes car cela signifie que les humains ne sont plus présents pour les chasser.

Ainsi, le générique mute lors du passage de la deuxième à la troisième saison. Une ellipse d'une demi-douzaine de mois nous présente le groupe de survivants complètement affaibli après un hiver rigoureux passé à se cacher ou à chasser nourriture et cadavres ambulants. Leur état d'esprit n'est plus le même car ils commencent à comprendre ce qu'est devenu leur monde. Les images d'Atlanta présentes dans le premier générique ont totalement disparu, remplacées par celles du voyage des protagonistes et des lieux qu'ils ont visités. Pourtant on note déjà une différence. Une lente pourriture semble y sourdre et s'infiltrer petit à petit comme si la nature reprenait ses droits. Pour autant, ce n'est pas une nature chatoyante, bien au contraire elle semble hostile et tout en décomposition. Il s'agit de voitures à l'abandon, de boue, de moisissure sur des murs de béton ou d'un mille-patte grouillant.

Cette fois il n'y a plus aucune forme humaine que ce soit. Aucun des personnages n'est présenté à la faveur d'une photo ou d'une coupure de presse. Les plans sont totalement déshumanisés et passés en accéléré. Pourtant malgré cela, presque aucun mouvement n'est perceptible. L'Homme a complètement abandonné ces lieux. Seules restent les traces du passage des survivants à travers ce symbole métonymique que sont leurs attributs : l'étoile de shérif de Rick, les flèches de Daryl ou encore la montre à gousset de Hershel. Il reste donc des humains dans ce monde, mais sont-ils encore capables de résister ? Car si le mort-vivant était présent en creux dans le premier générique, ici il ne l'est plus. Deux gros plans sur les yeux d'un zombie suffisent à montrer qu'ils ont pénétré notre monde. Ils ne sont plus cachés derrière une porte à tenter d'entrer. Ils sont véritablement là et ont chassé les humains. Le monde leur appartient et il semble que ce soit de leur regard que nous voyons les images du générique, puisqu'ils sont les seuls à pouvoir rester immobiles et à attendre leur proie.

Enfin, les lieux présentés font état du périple des personnages : l'autoroute, la forêt, la ferme d'Hershel et pour finir la prison, lieu central de cette troisième saison. On nous rappelle alors que le titre ne fait peut-être pas référence qu'au zombie puisque ces humains dont nous suivons les aventures depuis plusieurs années sont condamnés à mourir. Nous les perdons les uns après les autres et ils ne sont donc fatalement déjà plus là. Ils ne sont que des morts en marche, alors que les zombies sont précisément ceux qui s'installent et qui restent. Les modifications suivantes du générique de *The Walking Dead* continuent d'abonder dans ce sens et insistent d'autant plus sur les armes des protagonistes qui en sont réduits à se transformer en prédateurs pour eux-mêmes éviter la mort.

Les différents génériques d'*American Horror Story* possèdent eux aussi une puissante fonction diégétisante puisqu'ils reflètent, à travers les images qui les composent, les éléments de l'intrigue qui sera distillée dans chaque saison. L'oeuvre prenant le parti de se renouveler tous les ans pour traiter des différents thèmes liés au surnaturel, à la manière d'une série d'anthologie où l'aspect bouclé se situe au niveau de la saison elle-même, chaque générique reste tout de même lié par un thème musical commun très inconfortable et une construction sensiblement identique. Les plans sont courts, le montage rapide et donne à voir des images énigmatiques instaurant l'ambiance fantastique de la série tout en divulguant en creux des indices sur le déroulement de la diégèse. Ainsi pour comprendre le générique, le spectateur se retrouve incité à être attentif à l'oeuvre elle-même afin d'effectuer, de manière presque ludique, un jeu de piste lui permettant parfois d'anticiper la narration. Les images du générique de la deuxième saison, baptisée « Asylum », prennent ainsi place au sein de l'établissement psychiatrique lui-même. On n'y verra jamais l'extérieur de l'asile, la caméra nous y enfermant avec les patients. Le spectateur découvre alors divers plans dont la rapidité d'enchaînement et la teinte sombre ne permettent pas un décryptage aisé. On peut y voir entre autres une femme hurler dans le noir, une autre, plus âgée, coincée dans sa camisole, de longs couloirs lugubres, des cellules habitées par des patients aux visages défigurés par on ne sait quel horrible traitement, ils se tiennent aux barreaux, se tordent de douleur, et on devine tout de même d'autres horreurs à travers les quelques plans où la lumière se fait présente.

Comme ce fut le cas lors de la première saison, le générique cherche à mettre le spectateur mal à l'aise. La réalisation joue avec les échelles de plans, tantôt larges, tantôt très resserrés lorsqu'il s'agit de filmer l'oeil d'un patient dont la tête semble recouverte de bandages blancs. Puis, on tombe dans une esthétique du gore et de la violence, symbolisant celle qui règne en maîtresse dans ces lieux. À la musique extrêmement inquiétante et aux sons stridents bien plus semblables à des bruits qui viennent augmenter le rythme musical s'ajoutent des plans sur des organes inconnus, des outils chirurgicaux, des mains gantées de latex ou des corps avachis dans des chariots de linges sales.

Enfin, le troisième aspect revendiqué par le générique sera le discours que cette saison tiendra sur la religion. On peut y voir une sœur juchée sur un patient, et nous comprenons rapidement qu'elle n'est pas en train de lui prodiguer des soins orthodoxes tant la frénésie qui l'anime est palpable. La religion y sera dès lors présentée comme violente et dangereuse et la série la décrira effectivement comme cela, soeur Jude étant elle-même persuadée du bienfondé de son établissement et de ses méthodes pour tenter de canaliser toutes les déviances humaines.

Par deux fois au sein du générique apparaissent des plans sur une statue de la Vierge Marie. Le premier, au milieu de la séquence, nous la présente en pied. Mais c'est à sa seconde apparition en tant que plan final du générique que son importance nous est dévoilée : à la faveur d'un trait de lumière, un sourire apparaît sur son visage. Une note de musique aiguë ponctue cette apparition soudaine et ce rictus ne peut alors plus être interprété comme extatique. Le mal règne en ces lieux, les statues s'animent, et même la religion sera pervertie par le surnaturel. Le générique est ponctué de sons instaurant l'ambiance dérangeante tels que le tonnerre, des sautes de disque, un bruit rappelant étrangement celui d'une scie électrique ou d'une tronçonneuse, de bruits parasites comme ceux que l'on pouvait entendre lorsqu'un poste de télévision n'avait rien à émettre ou le *crackling*, ce grésillement produit par les disques vinyles, que l'on peut même percevoir en fond tout au long de la séquence et faisant écho au grain particulier qui recouvre l'image et à ces traces de poussière présentes lors de l'annonce des noms des acteurs. Le générique d'*American Horror Story*, créé par César Davila-Irizarry en 1999 parvient ainsi à inquiéter et à devenir bien plus qu'une simple représentation de la fable puisqu'il offre à travers un thème musical et sonore des clés de compréhension et fictionnalise l'oeuvre en faisant entrer le spectateur de plein fouet dans l'horreur.

L'année suivante, avec « Coven », ce sont les sorcières et les rites magiques qui prennent place dans le générique. Les signes iconiques et sonores y sont bien plus énigmatiques et il faut toujours être attentif aux épisodes eux-mêmes pour parvenir à le décrypter totalement. Les grands thèmes abordés par la saison s'y retrouvent déclinés puisque nous pouvons y voir quatre silhouettes vêtues de robes noires et de cagoules pointues. La référence aux sorcières est plus qu'évidente mais une autre, plus insidieuse est palpable : c'est celle faite au racisme lié au Ku Klux Klan, aux secrets et au communautarisme. Des plans sur des fils et des coutures sur peau renverront directement au personnage réanimé par les sorcières dès les premiers épisodes et dont le corps aura été recomposé à la manière d'une créature de Frankenstein. Puis, ce sont des présences animales qui s'y font voir. Morts ou vivants, on décèle un cheval, un taureau blanc, un bouc et une vache. Le bestiaire ne s'arrête pas là puisque des démons, de manière très subliminale, apparaissent. Un monstre longiligne et aux ailes squelettiques semble même se tourner vers le spectateur et le prendre à témoin, un autre, en images d'animation, dévore un être humain. La sorcellerie est ainsi associée

aux pratiques diaboliques, à l'idée du sacrifice, de la mort et de la cruauté. Élément surprenant, les cartons annonçant les noms des acteurs récurrents de la série sont accompagnés d'icônes issues du *Malleus Malificarum*, traité de chasse aux sorcières datant du X^e siècle. La première à apparaître accompagne le nom de Sarah Paulson. Elle représente Santissima Muerte, représentante de la mort dans les cultes mexicains. Cette sainte possède un autre nom : *Lady of the Seven Powers*. Ainsi dès le départ, le générique nous révèle que le personnage interprété par Paulson, Cordelia Foxx, est la prochaine Suprême, seule sorcière à être capable de maîtriser les sept merveilles. Chacune de ces icônes offre alors la possibilité de s'interroger sur le devenir des personnages et leur rôle dans la fable.

Enfin, le générique de la quatrième saison, « Freakshow », est quant à lui, tout à fait particulier puisqu'il rompt quelque peu avec l'esthétique des trois premières années. Si le thème musical y est présent, c'est pour être mieux réaménagé pour coller à la diégèse. Prenant place dans un cirque de monstres, on y entend les notes de musique des foires foraines, et des bruits y sont perceptibles. Le grincement des ballons que manipulent les mains d'un clown sont particulièrement accentués et remplacent certains sons des précédents génériques. La pré-supposée innocence qui lie le monde de l'enfance à celui du clown est dès lors annihilée par ces mains qui tordent les ballons tels des cous qu'il faut étrangler et briser, le grincement renforçant la brutalité de l'acte. Les bruitages sonores s'enchaînant créent à eux seuls le thème musical. Les instruments sont modifiés pour coller davantage à la diégèse qui s'éloignera pour cette saison du fantastique pur : xylophones et orgues de barbarie nous plongent directement dans l'univers forain, un univers qui a toujours revêtu de par son histoire un aspect sombre et inquiétant (si l'on songe aux « zoos humains » qui y étaient exhibés). Les images du générique, à mi-chemin entre le stop-motion et l'image de synthèse, jouent sur certaines peurs humaines, à savoir la pédiophobie et la coulrophobie. Les monstres nous y sont présentés et l'on reconnaîtra facilement les différents protagonistes de la fable que sont, pour ne citer qu'eux, la femme à deux têtes et le garçon-homard.

Séquence particulière au sein de l'épisode, le générique n'est pas, nous l'avons vu, qu'une porte d'entrée dans l'oeuvre. Il n'est pas uniquement utile à des fins d'identification puisque dans tel cas, la simple mention du titre en début d'épisode suffirait. Il est également un rendez-vous pris avec le spectateur pour lui rappeler constamment l'oeuvre dont il est en train de regarder un chapitre. C'est véritablement un refrain plein de sens sur une autre manière de voir la série. C'est peut-être même le générique qui finalement donne la clé d'interprétation la plus viable puisqu'il est une vitrine des enjeux de la fable et doit être à même de la représenter dans sa globalité.

2. De l'utilisation des sons et de la musique dans la série télévisée fantastique

Il est nécessaire à présent de poursuivre plus précisément cette réflexion en nous penchant sur les sons lorsque ceux-ci prennent une place particulière au sein de la diégèse. Lorsqu'ils sont mis en avant ou qu'une recherche originale leur a été apportée. Pour cela, différents exemples de *Buffy the Vampire Slayer* et de *Teen Wolf* dans lesquelles plusieurs épisodes mettent au cœur de l'intrigue le rapport des personnages et des spectateurs aux sons environnants seront convoqués.

Différents aspects de la musique dans *Buffy the Vampire Slayer* de Joss Whedon ont été commentés notamment à travers les *cultural* et *gender studies* américaines soulignant le rôle important qu'elle revêt dans une expression inhabituelle du surnaturel, du mélodrame et de la comédie⁴⁶⁵. La musique intra-diégétique que les personnages entendent dans la boîte de nuit de la ville, le Bronze, devient une bande sonore qui accompagne leur vie. Cependant, on sait que la musique d'accompagnement peut supporter d'autres fonctions plus complexes comme l'accentuation de moments-clés ou de scènes d'action. Cette étude tentera ici de démontrer la manière dont cette utilisation de la musique extra-diégétique est révélatrice non seulement d'une série qui n'a cessé d'ébranler les codes genrés, mais également la manière dont celle-ci permet de faire avancer la narration ou de l'illustrer afin d'en donner à voir de nouveaux niveaux de lecture.

2.1. La musique comme représentation des valeurs de la série : l'exemple de *Buffy the Vampire Slayer*

On ne note que peu de récurrence du générique au sein de la narration de *Buffy the Vampire Slayer* : pourtant, à chaque fois qu'il est entendu, il permet de remettre Buffy au centre de l'œuvre, en tant qu'héroïne d'une série où le personnage féminin est celui sur lequel on peut s'appuyer. Ainsi, le thème de générique est utilisé tel quel lors du final de la première saison. Buffy a pris conscience d'une prophétie annonçant sa mort comme inéluctable. À ce moment, elle redevient quelques instants la jeune fille en détresse qu'elle serait supposée être - ceci est renforcé visuellement par la robe blanche qu'elle porte pour le bal de fin d'année. Sauvée *in extremis* de la noyade par son ami Xander, Buffy va alors reprendre sa place de Tueuse à travers un plan où on la voit marcher vers le lycée tandis que les personnages masculins sont en retrait. La musique la replace alors au centre de l'œuvre dont elle est l'héroïne, elle n'est plus en détresse et retrouve son rôle de chasseresse.

Plus tard dans l'épisode, après avoir défait l'Apocalypse, le thème de générique se fait à nouveau entendre dans une variation plus lyrique et plus féminine avec des notes de piano et un

⁴⁶⁵ Voir notamment à ce sujet l'ouvrage *Music, Sound, and Silence in BTVS*, Farnham, Ashgate, 2010.

rythme lent. Buffy a gagné, sa mission est accomplie. Pourtant, elle reste choquée et épuisée face à cette bataille. La musique symbolise son état d'esprit en totale contradiction avec celui de ses amis, euphoriques. Elle est donc toujours seule face à son destin, sa mission, même dans la victoire. Ses amis ne remarquent d'ailleurs pas le début de traumatisme qui la suivra jusqu'au début de la deuxième saison lorsque son comportement différera radicalement, se rapprochant davantage de celui d'une jeune fille cherchant à échapper à ses responsabilités, faisant alors écho à ce que la Tueuse prétend parfois être, à savoir « juste une fille⁴⁶⁶ ».

Enfin, une troisième occurrence du thème se fait entendre lors de l'épisode final de la série. La bouche de l'enfer sous Sunnydale a été refermée grâce à Spike, et Buffy et sa bande de nouvelles Tueuses ont empêché le Premier de triompher. Alors que le groupe constate que la ville a entièrement été engloutie et qu'il n'en reste rien, les notes du thème musical se font entendre. Or, cette fois, la tonalité en est quelque peu différente. Le rythme en est plus lent, et les guitares électriques sont remplacées par des violons. Des sons perçus comme plus « féminins », pour un final qui nous montre les amis de la Tueuse s'interrogeant sur ce qu'ils vont faire à présent, tout en précisant qu'il réside des démons ailleurs dans le reste du monde. Buffy reste silencieuse pendant que la caméra effectue un lent travelling avant sur son visage souriant. À quoi pense-t-elle ? Nous savons que cette fin n'est pas complètement heureuse puisque plusieurs personnages ont perdu la vie, notamment Anya l'ex-démone et Spike, éternel soutien de la jeune fille. Il n'est donc pas possible de voir dans ce sourire un complet bonheur d'une héroïne qui a sauvé le monde encore une fois.

D'ailleurs les quelques notes du thème représentant le couple Buffy/Spike se font toujours entendre discrètement, rappelant le sacrifice héroïque du vampire. Cependant, ce thème étant couplé avec cette variation du générique et les éléments narratifs, on comprend que quelque chose a changé. Buffy n'est plus seule dans sa mission car toutes les potentielles élues sont devenues des Tueuses grâce à la magie de Willow. Le monde a changé. Sa mission a changé. Son avenir n'est plus aussi sombre et écrit qu'auparavant et les paroles de Faith prennent alors tout leur sens : « Tu n'es plus la seule Tueuse en activité maintenant, tu vas pouvoir vivre une vie normale ». Même si elle restera une femme à la force physique supérieure à celle d'un homme, Buffy n'est plus la seule. En ce sens, elle n'est plus tout à fait sur une autre voie que le commun des mortels. D'où peut-être ce sourire qui vient ponctuer un plan où la caméra cherche à l'exclure à nouveau de ses amis « normaux » tout en laissant voir dans le cadre une autre Tueuse, Faith. Mais cette fois, un avenir beaucoup plus radieux s'annonce et la dernière question que lui pose sa jeune sœur Dawn finit de ponctuer le thème musical : « Que va-t-on faire maintenant ? ». L'avenir de Buffy n'est plus tout

⁴⁶⁶ *Buffy the Vampire Slayer*, saison 5, épisode 22.

tracé, tout comme le thème musical a fini lui aussi par changer.

2.2. Autre aspect du buffyverse : musique et mélange des genres

Une des forces de la série est donc de brouiller les valeurs genrées des codes inhérents à la science-fiction, au merveilleux ou encore au *teen drama*. Fatalement la musique s'en ressent. Dans la première saison du *show*, la musique est principalement construite sur des sons électroniques de synthétiseurs. Or, dès la deuxième, avec la collaboration du compositeur Christophe Beck, son utilisation va lentement s'acheminer vers de nouveaux niveaux de « lecture ». Elle devient beaucoup plus orchestrale afin de souligner les moments dramatiques et offre davantage la possibilité pour le spectateur de projeter les attentes qu'il a d'un genre particulier. La musique donne le ton, provoque le suspense et intensifie l'action.

On y décèle également un second niveau d'interprétation : la musique extra-diégétique semble parfois directement provenir de l'état d'esprit des personnages et devient alors métadiégétique⁴⁶⁷. En ce sens, l'utilisation de la musique dans un médium sériel est d'autant plus intéressante puisqu'on a appris à connaître les personnages. La musique, participant à ce processus, nous rappelle ces moments particuliers. Ainsi, par exemple, à partir de la deuxième saison, des thèmes musicaux vont représenter les hommes de la série et leur relation avec Buffy. La musique devient marqueur du genre et colle parfaitement à l'action exprimée à l'écran. Ce sont des signaux pour le spectateur qui lui permettent de s'inscrire dans le mélange des genres, passant du mélodrame à l'horreur ou au suspense.

Par ailleurs, un des principaux thèmes de la série est l'exploration de l'identité adolescente du lycée à l'université et l'entrée dans le monde adulte. Ainsi, dans cette période de transition et d'instabilité la musique contredit parfois ce qu'on voit à l'écran. Pour comprendre ces décalages il faut posséder les compétences endo-narratives⁴⁶⁸ adéquates et être investi affectivement dans la diégèse. Dans l'épisode « Intrigue en sous-sol » (« The Initiative » saison 4, épisode 7) Xander rencontre la vampire Harmony lors d'une patrouille au cimetière. Puisque l'on connaît ces deux personnages et leur désaccord constant depuis les débuts de la série, ainsi que la superficialité du vampire, l'ironie mise en place lors de leur affrontement, induite par un combat à base de gifles

467 J'emprunte ici cette idée à Étienne Souriau. Le niveau métadiégétique d'une œuvre apparaît ainsi lorsqu'il y a mise en abyme de la diégèse. Ici, la musique offre une nouvelle dimension à l'histoire racontée, celle supposant l'idée que nous pourrions directement entendre les pensées des personnages : *Vocabulaire d'esthétique*, Quadrige/Presses universitaires de France, 1999.

468 Les compétences endo-narratives sont, pour Bertrand Gervais ce qui permet à un lecteur de comprendre des situations par rapport à ses propres connaissances antérieures à l'actualisation du récit. Pour reconnaître les risques d'un combat dans une œuvre, il faut tout d'abord savoir de quoi il s'agit dans le réel. Nous considérons que les connaissances préalables des règles propres à un univers fictionnel fonctionnent de-même. Se référer à : Bertrand Gervais, *Récit et Actions : Pour une théorie de la lecture*, Paris, Le Preambule, 1990.

couplé d'une musique épique, fait sens. On exprime ainsi l'absence de danger d'un combat qui est la parfaite antithèse de ceux que mène Buffy. On se moque ainsi des codes du mauvais *teen drama*. Plus tôt, dans « Un charme déroutant » (« Bewitched, Bothered and Bewildered », saison 2, épisode 16), Xander a eu recours à la magie pour se venger de Cordélia qui a rompu avec lui le jour de la Saint-Valentin. Or, comme toujours, le sort ne fonctionne pas et toutes les femmes de Sunnydale, à l'exception de sa cible première, deviennent obsédées par le jeune homme. La scène dans laquelle Xander traverse le couloir sous les regards de ces femmes est ainsi symptomatique du décalage opéré par l'utilisation de la sorcellerie. Cette scène est filmée au ralenti et se raccroche ainsi à de nombreux films (on pensera notamment à *Saturday Night Fever*). Or, une musique funk se fait entendre telle un écho de l'état d'esprit de Xander, mal à l'aise à ce moment. Dans la fin des années 1990 et pour le public de la série, ce type de musique n'est plus à la mode et en total décalage avec la sexualité adolescente contemporaine. On comprend que l'attrance que suscite Xander n'est donc pas sincère puisque la musique est en décalage stylistique avec l'image qui nous est présentée à l'écran. Elle n'est que mensonge car elle provient de la magie. L'utilisation d'une musique plus contemporaine aurait vraisemblablement donné un tout autre sens à la scène.

Les exemples d'une telle utilisation de la musique sont nombreux dans la série. On pense à une musique qui rappelle les films d'espionnage à la James Bond dans « Superstar », dont le décalage est perçu comme une forme d'ironie dans la bataille finale : cette musique particulière qui accompagne Jonathan, sous l'effet d'un sortilège qui l'a transformé en paragon depuis le début de l'épisode, varie en fonction de l'effectivité du sort qui l'actualise. Elle le quitte à plusieurs reprises lorsque Buffy prend le dessus et inversement. Dès lors, les pouvoirs de Jonathan sont présentés comme factices. Dans « Folles de lui » (« Him », 7x06), les femmes de la série, Willow y compris, tombent sous le charme du quaterback R.J. dont la veste a été ensorcelée par ses aïeux des années auparavant. L'utilisation intertextuelle de *A Summer Place*⁴⁶⁹ nous place immédiatement dans la moquerie du film romantique et renvoie à nouveau au manque de sincérité des sentiments des personnages. Les actes finaux des quatre femmes, en split-screen, sont soulignés par une musique rappelant celle des films policiers dans la veine de *Shaft*. Encore une fois, l'humour est convoqué pour mettre en avant les conséquences dramatiques mais absurdes où mène la magie : Willow tente de transformer le jeune homme en femme, Buffy de tuer le proviseur du lycée avec un lance-missile et Anya de cambrioler une banque. Seule Dawn échappe à cette musique puisque si elle ne peut avoir R.J., alors elle n'a plus de raison de vivre et préfère se jeter sous les roues d'un train. On note ici l'utilisation d'un thème beaucoup plus sérieux qui permet de mettre en avant le fait que pour la jeune fille, seule adolescente d'un groupe de jeunes adultes, cet amour n'a rien d'artificiel, ce qu'elle

469 Max Steiner, musique originale du film *A Summer Place* de Delmer Daves, 1959.

n'omettra pas de préciser.

Enfin, l'épisode « Le mariage de Buffy » (« Something Blue », 4x09) est un parfait exemple du mélange des genres. Quand, à la suite d'un sortilège raté, Buffy et Spike tombent amoureux, la musique extra-diégétique symbolise cela de la même manière que pour tous les couples de la série mais possède une exagération de tonalité qui trahit la satire. Le regard de Giles interpelle le spectateur sur le fait que quelque chose ne fonctionne pas. La musique romantique devient alors plus grave. Un peu plus tard, lorsque Buffy demande à Giles de lui offrir le bras pour l'amener jusqu'à l'autel, la musique n'est pas ironique car Giles, père spirituel de la Tueuse, se laisse un instant submerger par l'émotion de ses propos. Ici encore, cette musique est rapidement évacuée lorsque l'Observateur se rend compte soudainement de l'absurdité de la situation.

La musique de la série joue donc constamment un effet de balancier entre sincérité et ironie à travers le mélange des genres et permet de mettre en avant le mensonge et l'absurdité d'un monde régi par la magie.

2.3. La musique au service des personnages

Revenons-en à la musique comme *leitmotiv* des personnages. De nombreux thèmes sont affiliés aux personnages tout au long de la série. Les principaux sont toujours ceux qui permettent de faire état des relations qu'entretient Buffy avec les hommes. La première relation que la Tueuse aura dans la série sera avec le vampire maudit Angel. La première occurrence de leur thème musical, le plus connu de tous, se trouve dans un épisode de la deuxième saison, lorsque leur relation passe un cap. Rob Haskins note une progression dans les notes de ce thème qui se brise avant d'être complète⁴⁷⁰. Il y décèle une représentation non conventionnelle et non aboutie d'une relation entre une Tueuse et un vampire⁴⁷¹.

Arnie Cox et Rebecca Fülöp y voient différentes fonctions⁴⁷² : elle sert tout d'abord à établir la relation entre les deux personnages ; elle est également le symbole nostalgique d'Angel après qu'il a perdu son âme ; plus tard dans la troisième saison, il devient le souvenir nostalgique d'une relation qu'ils comprennent impossible et enfin elle viendra compléter ironiquement l'action⁴⁷³. Revenons rapidement sur ces quatre fonctions. Le thème résonne naïvement et correspond bien à l'état d'esprit

470 Rob Haskins, « Variations on Themes for Geeks and Heroes : Leitmotif, Style and the Musico-dramatic Moment » in *Music, Sound, and Silence in BTVS*, Farnham, Ashgate, 2010, p. 46.

471 Idem.

472 Arnie Cox et Rebecca Fülöp, « *What rhymes with lungs ? When Music Speaks Louder than Words.* », in *Music, Sound, and Silence in BTVS*, *op. cit.*, p. 69.

473 *Ibid.*, p. 69.

de Buffy qui à l'époque n'a que dix-sept ans. Lors de ses premières apparitions, le thème intervient à des moments-clés de leur relation (départ d'Angel pour se débarrasser des restes du juge ou lorsqu'ils passent une nuit ensemble). Le thème représente alors leur histoire en tant que couple. Après le retour d'Angelus, il se rappelle à nous pour nous replonger dans le passé et permet de mieux comprendre la souffrance d'une adolescente ayant été trahie par son amour de jeunesse. À la fin de la deuxième saison, le thème devient orchestral car Buffy doit sacrifier Angel pour sauver le monde. C'est grâce à toutes les associations précédentes que le spectateur est à même de mesurer la difficulté et l'impact que ce choix représente pour la Tueuse. Le thème en devient magnifié⁴⁷⁴.

Lors de la troisième saison, à chaque fois qu'un personnage remet en cause leur relation le thème de Buffy et Angel se fait entendre sous des variations qui mettent au jour un rêve qui ne pourra jamais se réaliser. C'est le cas dans « Amours contrariés » (« Lover's Walk », 3x08) quand Buffy cherche à persuader Angel de l'impossibilité d'une relation d'amitié entre eux, ou lorsque plus tard dans « La Boîte de Gavrock » (« Choices », 3x19) le maire leur fait comprendre le paradoxe de leur relation. Dans « Meilleurs vœux de Cordélia » (« The Wish », 3x09), le thème se fait à nouveau entendre quand, dans la dimension alternée où Buffy et Angel ne se sont jamais connus, elle finit par le rencontrer. Le thème y est ici creux et sans les tonalités qui lui donnent son sens : dans ce monde régi par les vampires aucun sentiment d'amour ne pourra naître entre eux. Enfin lorsque Angel quitte Sunnydale pour Los Angeles, ce n'est plus ce thème qui est entendu mais un nouveau qu'on a commencé à entendre depuis quelques épisodes. Une nouvelle relation est née entre les deux personnages car la peine provoquée par leur ancienne relation n'est plus, le second thème est ainsi plus mature et s'offre même une fin.

Il est intéressant ici de porter quelques remarques sur deux autres thèmes se rapportant à des relations très différentes que Buffy a connues. Le thème représentant la relation entre Buffy et Riley lors de la quatrième saison est différente du thème d'Angel en cela qu'il semble beaucoup plus adulte. Le piano a laissé place à des violons, mais transmet le sentiment d'une plainte. Le spectateur aura d'ailleurs facilement remarqué au visionnage des épisodes que la relation de Buffy et Riley ne peut fonctionner car les deux personnages ne marchent pas sur les mêmes voies. Une idée qui devient encore plus présente lorsque Riley quitte l'Initiative et n'est donc plus soumis aux drogues qui lui permettaient de combattre les démons. Constamment leur relation est teintée de rivalités et finira par s'éteindre à peine une saison plus tard lorsque Buffy refusera de faire la concession de laisser Riley prendre une place dans sa vie⁴⁷⁵.

Dans « Par amour » (« Into the Woods », 5x10) Riley quitte Buffy en partant de Sunnydale

474 Arnie Cox et Rebecca Fülöp, *op. cit.*, p. 68.

475 Arnie Cox et Rebecca Fülöp, *op. cit.*, p. 72.

dans un hélicoptère militaire. L'ironie veut que Buffy se soit rendue compte un peu tard de l'attachement qu'elle avait envers Riley et qu'elle ne souhaite pas mettre fin à leur relation. Nous la voyons alors courir à travers la ville pour le rattraper. Or, ici leur thème est joué encore une fois de manière orchestrale car la situation est urgente.

L'ajout de nouvelles notes donne l'impression d'un espoir et on croit alors que Buffy va parvenir à le rattraper, ce à quoi elle parvient en partie. Mais le son intra-diégétique de l'hélicoptère couvre le son de sa voix et Riley, incapable de l'entendre s'envole loin d'elle. Le thème perd alors de son souffle comme Buffy se rend compte qu'il est trop tard.

Enfin, notons qu'un passage mélodique de leur thème va être réemployé une saison plus tard pour marquer un tournant dans la relation entre Buffy et Spike. En effet, ceux-ci n'obtiendront de thème qu'à l'extrême fin de la série lorsque leur relation aura atteint leur paroxysme : celle d'un amour platonique fondé sur la confiance puisque Spike est le seul homme à avoir lui-même fait des choix pour lui prouver son amour. La première fois qu'ils font l'amour dans une maison abandonnée risquant de s'écrouler dans « Écarts de conduite » (« Smashed » 6x09), une voix féminine vient souligner une mélodie que nous avons déjà entendue lorsque Buffy court après Riley. Impossible donc d'affirmer que cette mélodie représenterait Spike ou même Riley. Il faut y voir davantage un état d'esprit destructeur de la Tueuse. Lors de la sixième saison, Buffy sombre dans une profonde dépression suite à sa résurrection et affirme à plusieurs reprises ne plus rien ressentir et que coucher avec le vampire était l'illusion de sentiments. La combinaison de la mélodie précédente et de ce qu'on sait de ses problèmes fait alors qu'on associe cette mélodie qui débutait le thème final de Buffy et Riley uniquement à ce que ressent la jeune fille. Dans un état critique, des sentiments rejetés ou cachés apparaissent et le masque tombe. Buffy se rend compte qu'elle risque de perdre Riley pour toujours et laisse voir le visage de la détresse comme elle se laisse complètement submerger par son dégoût de vivre dans un monde qui pour elle est synonyme d'enfer. Lorsqu'elle se laisse submerger par ses sentiments, cette mélodie se fait entendre.

Plus tard, les notes associées à Spike sonnent comme étant empreintes de romantisme et de sérénité. Buffy ne souffre pas de cette relation puisque finalement les sentiments qu'elle aura pour le vampire sont beaucoup plus purs et clairs. Le thème de Buffy et Spike se fait très souvent entendre dans des moments d'une forte intimité spirituelle. Ainsi, la première fois où il est utilisé se trouve à la toute fin du deuxième épisode de la septième saison « Démons intérieurs » (« Beneath You » saison 7, épisode 2). Buffy a suivi Spike jusque dans une église et essaie de comprendre ce qu'il lui est arrivé pour qu'il agisse comme un dément. À la faveur de phrases énigmatiques Spike finit par faire comprendre à la jeune fille qu'il a récupéré son âme pour elle. Buffy se rend dès lors compte que finalement les sentiments du vampire ne sont ni illusoire ni fondés sur un sado-masochisme et

qu'il a fait sûrement plus pour elle que n'importe quel autre de ses amants. Dès lors le thème prend le sens qu'il gardera jusqu'à la fin. Spike et Buffy vont vivre une relation certes platonique mais d'autant plus forte puisque fondée sur une totale confiance l'un en l'autre. Ce motif se fait à nouveau entendre lorsque le vampire lui livre sa dernière déclaration d'amour au moment où Buffy a le plus besoin de reprendre confiance en elle et quand elle lui fait comprendre en lui offrant l'amulette qui les sauvera tous de la mort qu'elle le considère comme le champion, l'homme qu'il est et en qui elle remet tous ses espoirs. Lorsque Spike se sacrifie lors du dernier épisode et que Buffy lui fait ses adieux, le thème se fait entendre une antépénultième fois : des flammes consomment leurs deux mains tel le symbole parfait d'une entente parfaite et même si Spike prétend que la Tueuse lui ment lorsqu'elle lui dit l'aimer, nous savons que, si cet amour est bien différent de celui qu'elle a vécu avec ses deux précédents amants, il en est toutefois à un autre niveau de conscience. Ce que le thème justement fait comprendre avec son rythme lent et rassurant.

2.4. De la musique au centre de la narration

Par trois fois dans l'ensemble de la série, le créateur Joss Whedon a pris le parti d'ébranler la construction narrative et la mise en scène d'épisodes. Nous allons les passer en revue afin de montrer que pour chacun de ces exemples la musique joue un rôle prépondérant et devient véritablement vecteur de sens.

Avec « Un silence de mort » (« Hush », saison 4, épisode 10) Whedon se lance un défi. Il souhaite montrer que la télévision n'est pas qu'« une radio avec des visages⁴⁷⁶ ». De plus, complimenté sur la qualité de ses dialogues, il a souhaité tenter l'expérience d'un épisode de série télévisée en utilisant le moins possible. Ce procédé reste rare et osé dans un médium que l'on sait enclin à fonder sa narration sur le son. En effet le spectateur est à même de mener différentes activités pendant la diffusion, et se trouve donc susceptible d'être moins attentif à l'image. Pourtant, si pour suivre cet épisode il est nécessaire d'être attentif, la musique et les sons vont permettre de compenser le silence des personnages.

L'épisode prend la forme d'un conte de fée : un groupe de démons, les *Gentlemen*, arrive à Sunnydale afin d'arracher le cœur de sept victimes innocentes. Leur *modus operandi* consiste à voler les voix de tous les habitants de la ville et d'attaquer la nuit lorsque tout le monde est endormi. Ainsi, personne n'est capable de se rendre compte qu'un habitant est en train de se faire agresser. La voix des habitants leur est ôtée pendant leur sommeil et prend une forme physique : elle apparaît tel

⁴⁷⁶ Joss Whedon, commentaires audio de l'épisode. Avec cette remarque, le réalisateur reprend l'idée de « radio illustrée » de Michel Chion au sujet de la télévision, mais cette fois, il tente de la combattre.

un nuage de fumée sortant de leur bouche. La voix est ainsi vue comme un objet désincarné qui représente réellement l'essence du sujet humain. La logique de l'épisode veut que la parole humaine soit considérée comme une limite à la communication. Plusieurs personnages en font les frais : Willow, ravie de s'être trouvée un groupe de *wiccans*⁴⁷⁷ au sein de l'université se rend compte que les échanges qui constituent leurs réunions ne sont que prétexte au babillage et à la vente de gâteaux ; Xander ne parvient pas à communiquer ses sentiments à Anya, Buffy n'arrive pas à avoir une discussion franche avec Riley au sujet des sentiments qu'ils éprouvent l'un pour l'autre.

Pourtant dès que les personnages se retrouvent dans l'incapacité de dialoguer, les actes parlent pour eux mêmes et chaque problème trouvera sa solution : Willow rencontre Tara et les deux jeunes filles se rendront compte qu'elles sont de véritables sorcières, Xander sur un malentendu agressera Spike prouvant ainsi à Anya qu'il tient à elle et Buffy et Riley échangeront leur premier baiser. Toutes ces actions sont soulignées tout au long de l'épisode par une musique essentiellement constituée d'instruments à corde. Celle-ci prend ici véritablement un rôle de soutien puisqu'elle suit continuellement ce qui se passe à l'image, passant de sons graves pour les scènes à suspense à des aigus lorsque l'horreur fait surface. L'utilisation de cette musique dans la logique interne de l'épisode l'apparente donc directement avec le cinéma muet, dont l'épisode devient l'hommage. Elle sert à accentuer et à convier à la fois la narration et le sens émotionnel au spectateur. Elle assure une continuité sensorielle servant à capturer et à maintenir l'attention émotionnelle de l'audience qui risquerait d'être perturbée par l'absence de dialogue. La prévalence de la musique opère donc comme un narrateur omniscient face à une émotion muette et sollicite toute l'empathie du public à travers un nouveau système affectif.

Cela va même un peu plus loin. Plus que le cinéma muet, c'est véritablement l'esthétique expressionniste qui est convoquée avec ce rappel de l'orchestration des versions du *Nosferatu* de Murnau⁴⁷⁸. De même, l'allure des *Gentlemen*, leur démarche lente et gracieuse, leur crâne chauve et le maquillage expressif dont ils sont affublés les placent directement dans la lignée du vampire expressionniste, remontant même aux monstres imaginés par les créateurs du serial *The Mysteries of Myra*. Enfin, les *Gentlemen* se cachent dans la tour d'une horloge dont les lignes brisées ne sont pas sans rappeler les décors non-naturels du *Cabinet du docteur Caligari*.

Lors de la scène de l'exposé de Giles à l'université, l'Observateur diffuse la *Danse macabre* de Camille Saint-Saëns. L'utilisation d'une telle référence intertextuelle prend ici tout son sens si

477 Adeptes de la wicca, un mouvement religieux incluant des éléments de croyances dans le chamanisme, le druidisme, les mythologies gréco-romaine, slave, celtique et nordique. Les wiccans prônent un culte de la nature et peuvent s'adonner à la magie.

478 L'exemple le plus représentatif est la version du film accompagnée de la musique originale de Galeshka Moravioff (Collection ciné-club) dans laquelle on peut entendre des thèmes de cordes similaires à ceux utilisés dans « Un silence de mort ».

L'on sait que dans ce poème symphonique, à minuit, Satan ouvre un bal pendant lequel la Mort viendra jouer avant de disparaître au lever du jour. L'importance de la nuit et d'une chorégraphie dans les déplacements des *Gentlemen* et de leurs esclaves explique ce choix et nous rappelle que ces monstres choisissent certes leurs victimes, mais que la mort qu'ils donnent peut frapper n'importe lequel des habitants de Sunnydale, qui pris de peur, n'ouvrent plus leur porte lorsqu'une victime tente d'appeler à l'aide. En outre, les sons deviennent essentiels à la diégèse puisque, incapables de communiquer par la voix, les personnages se retrouvent obligés d'attirer l'attention des autres par l'intermédiaire de bruitages. Le son devient alors un élément angoissant puisqu'il ne permet pas l'identification de celui qui le produit.

L'absence de voix humaine perturbe les personnages, et l'on pourrait penser que le spectateur parvient à comprendre car il voit ce qui se trame. Or, comme nous nous en rendons compte, les sons peuvent être trompeurs. Sans le marqueur identitaire de la voix humaine n'importe qui peut être en train de le produire et cela se révèle dangereux. De plus, cela permet au réalisateur, à travers le montage, de se jouer du spectateur en donnant à voir dans un montage alterné, des plans de Willow entendant les coups de poings frappés sur les portes de la résidence universitaire par Tara. Le son est alors utilisé dans un but de manipulation du spectateur afin d'augmenter d'une autre manière son angoisse et sa frustration de ne pouvoir agir directement dans la diégèse.

Lors de la scène onirique ouvrant l'épisode, le thème est déjà installé. C'est le langage et la communication qui seront bien visés. Les propos tenus par le professeur Walsh sont ici importants puisque, fragilisés par un sortilège, les personnages vont se retrouver sans défense et contraints et forcés de trouver d'autres moyens de communication en s'abandonnant à leur instinct de conservation. Les différents problèmes de compréhension que les uns et les autres rencontreront montrent justement les problèmes inhérents à tout mode de communication. Les personnages se retrouvent ainsi privés du dialogue conventionnel, ils sont obligés d'avoir recours à leur ressenti pour suivre leurs instincts. C'est bien de cela qu'il est question dans le discours tenu par la professeur de psychologie. Sans possibilité de communiquer par la parole c'est la peur qui envahit la ville de Sunnydale. La barrière imposée par le langage devient pourtant palpable dans cette scène d'ouverture. Tant qu'ils sont capables de parler, les personnages restent bloqués dans leurs relations. Buffy ne peut s'empêcher, un peu plus tard, de poser une question à Riley à un moment inopportun car elle pressent qu'il lui cache quelque chose. Ils ne parviennent pas à se laisser aller car la peur les domine. Et ce sera bien lorsqu'ils seront privés de voix qu'ils se laisseront aller à leurs sentiments.

Chaque personnage dévoile ainsi au fil de l'épisode un manque de confiance en l'autre ou même envers lui même qui le pousse involontairement à se tenir à distance des autres. Ils craignent en réalité d'être incompris ou mal compris. Cette peur réside au cœur de l'épisode et est cristallisée

par le sentiment d'inquiétante étrangeté qui émane des Gentlemen. Face à eux, toute la ville devient muette de peur. Et ce sera finalement le cri de Buffy, devenue une arme et qu'elle expulse littéralement de sa gorge dès qu'elle récupère sa voix comme l'extériorisation des peurs accumulées, qui fera exploser les têtes des monstres dans une étrange référence au *Mars Attacks* ! De Tim Burton.

La comptine de la projection enfantine de Buffy du début de l'épisode prend alors son sens : il est nécessaire de se faire entendre pour survivre et exister. Les dernières séquences de l'épisode nous font sortir de l'isolement des personnages. Pourtant, ce chapitre se clôt sur un dernier silence : Buffy et Riley ayant découvert leurs identités secrètes, ils se retrouvent contraints de donner une explication à l'autre, mais aucun mot ne parvient à sortir.

L'épisode de la cinquième saison « Orphelines » (« The Body », saison 5, épisode 16) rejette le potentiel affectif de la musique en favorisant un espace vocal. De fait, la voix prend une dimension plus performative, une qualité de direct qui accentue sa nature de marqueur. Pour montrer les personnages face à la mort de la mère de Buffy, Whedon choisit de ne pas utiliser de musique extra-diégétique dans l'épisode, à l'exception d'un rapide flash-back où une musique intra-diégétique sur la thématique des fêtes de Noël se fait légèrement entendre et dont la fonction explique à elle seule la raison d'une présence musicale. Le spectateur se retrouve alors confronté à la difficulté d'appréhender la mort puisqu'on lui refuse tous les *topoi* inhérents au traitement de ce sujet et particulièrement l'utilisation d'une musique appuyée et cathartique. Le réalisateur évoque ainsi sa volonté de saisir « l'aspect très physique, l'ennui presque, des toutes premières heures »⁴⁷⁹ qui suivent cette perte. Ainsi, nous nous retrouvons confrontés au traitement frontal de la perte d'un être cher et l'absence de musique nous place directement dans un réalisme cru. Les sons sont exagérés afin de mettre en valeur cette absence qui dérange.

C'est l'incident du plat à tarte s'écrasant au sol qui sort Buffy de sa torpeur. Le son se fait entendre mais est immédiatement brisé, coupé, par le retour à la réalité et un gros plan sur le visage cadavérique de Joyce Summers. Lorsque Buffy tente de réanimer sa mère, elle lui brise des côtes. Le craquement est réellement capté en gros plan sonore, dans le silence de la scène, celui-ci devient ainsi plus troublant. Les différents bruits du quotidien se font alors beaucoup plus perceptibles et ajoutent à l'angoisse des scènes, les sons sont ainsi exagérés pour suggérer un silence dangereux à la télévision puisque le public n'y est pas habitué, cela le rend mal à l'aise. Le carillon qui teinte au vent, l'attente désespérée de l'ambulance que les bruits de la rue rendent encore plus insupportable, les rires des enfants jouant au loin, et plus tard les fusains laissant leur marque sur les feuilles de dessin, ou encore le coup de poing envoyé par Xander contre le mur de la chambre universitaire de

479 Joss Whedon, commentaires audio de l'épisode.

Willow indiquent au spectateur que le quotidien vient d'être brisé par la mort. Le son symptomatique de la mort humaine est convoqué à la faveur d'un plan sur l'électrocardiogramme plat, prouvant au spectateur qu'il ne s'agit pas d'une nouvelle manipulation des scénaristes. La voix et les bruits deviennent alors des signes explicites. On rentre dans un espace intime puisque tous les sons sont nus et vulnérables. On se rapproche des personnages et on souffre avec eux.

La musique qui sert dans ces scènes à évacuer une tension, à nous faire comprendre ce que l'on doit ressentir et appuyer sur la corde sensible n'est pas audible. Nous avons donc le sentiment d'être perdu, de ne pas comprendre et donc de ne pas être à même de réaliser que quelque chose de grave s'est produit. Les émotions des personnages deviennent alors tout à fait prégnants et nous sommes mal à l'aise de voir Buffy tenter tout ce qui lui est possible de faire pour réanimer le corps froid de sa mère, sans succès. Outre les gros plans sonores, c'est également une mise en scène tout en décadrages, en hors-champs, en longs plan-séquences qui instaure des pauses dans l'évolution de l'épisode et qui nous place face à ce que l'on ressent dans ce genre de situation : que peut-on faire ? Que doit-on faire ?

Aucun des personnages ne maîtrise la situation, leurs actions cherchent à évacuer cette tension, tout comme l'aurait fait la musique sur le spectateur si elle avait été présente. Joyce Summers, seule figure maternelle de l'ensemble du groupe, est morte. Et avec elle, un guide pour Buffy, un soutien. L'absence de la musique représente cela : des personnages perdus dans leurs sentiments, sans guide. Toute notre attention se porte sur les personnages et n'est plus déviée. Elle aurait certes provoqué une catharsis mais aurait du même coup minimisé la perte en instaurant une distance esthétique. Le spectateur est dès lors confronté à un réalisme dans lequel rien ne peut l'aider à être soulagé. Ce poids reste donc en nous, tout comme il s'impose pour les personnages. Quelque chose de tellement grave s'est produit qu'aucune musique n'est à même de le représenter. On rejoint ainsi la scène de la tentative de viol de Spike sur Buffy pour laquelle aucune musique n'est utilisée, et qui fonctionne donc de la même manière. Encore une fois les sons ambiants deviennent beaucoup plus sensibles et on remarque l'impuissance des personnages. Ceci conjugué aux cris de détresse de Buffy, que le spectateur n'a jamais vu aussi effrayée et sans défense ajoute de l'horreur à la scène. Le retour de la musique se fait alors dès que Buffy reprend le contrôle de la situation et parvient à repousser son assaillant. Dans la série, la musique n'est plus utilisée lorsque la réalité rejoint la fiction, lorsque Sunnydale devient une ville dans laquelle la « véritable » horreur existe. Et de celle-ci, on ne peut s'échapper.

L'épisode dans lequel la musique tient une place plus qu'importante, au sens où c'est véritablement elle qui fait avancer l'action et la mène vers de nouveaux horizons dans les épisodes suivants - tel un personnage à part entière - est sans aucun doute l'épisode musical « Que le

spectacle commence » (« Once More With Feelings », saison 6, épisode 7). Il est possible de dire quantité de choses sur cet épisode particulier tant la musique y est riche de sens. Aussi, nous nous en tiendrons à démontrer que sa place au sein de l'oeuvre trouve particulièrement bien son sens à ce moment de l'intrigue.

L'épisode prend ainsi la forme d'une comédie musicale imposée par la présence de Sweet, le démon de la danse. Le recours au chant et à la danse permet aux personnages d'exprimer leurs émotions et sentiments les plus intimes. Mais c'est également un support afin de faire passer des discours « qui, dans le dialogue courant, seraient maladroits parce que trop explicatifs ou trop directs⁴⁸⁰ ». Ainsi l'artificialité de la comédie musicale offre aux personnages un prétexte à exprimer leurs états d'âmes sans que cela ne vienne entraver l'action par des dialogues trop introspectifs. Ce recours trouve tout son sens à ce moment de l'intrigue où les personnages sont en proie à des doutes existentiels tout de même assez importants. Ainsi, en totale opposition avec les héroïnes Disney chantant leur désir d'ailleurs encadrées par des oiseaux et autres animaux, Buffy chante sa détresse, accompagnée par les vampires et les démons, de se retrouver dans un monde qu'elle ne supporte plus après avoir été arrachée de force du paradis par ses amis. La ballade romantique chantée par Tara à Willow s'interrompt brusquement comme si elle annonçait déjà la fin de leur relation dans l'épisode suivant ou la mort de la première à la fin de la saison. La ballade mélancolique de Giles contraint d'abandonner Buffy face à ses doutes afin qu'elle grandisse ne trouve pas d'oreille attentive alors qu'il chante face à elle, symbolisant du même coup l'impossibilité de la Tueuse à envisager que son mentor puisse quitter la ville, ce qu'il fera également dans l'épisode suivant. Et enfin, la complexité des changements de tempo dans le solo final de Buffy marque la difficulté qu'elle ressent à dire la vérité sur son état mental à ses amis, ce qu'elle finit tout de même par faire sous l'emprise du sortilège.

La chanson de groupe finale de l'épisode reprend ainsi tout ce qui a été dit jusqu'alors et montre que l'épisode musical n'aurait pu se placer à un autre moment dans la fiction sous peine de ne pas avoir les mêmes incidences sur la narration. La bande chante « Maintenant qu'allons-nous faire⁴⁸¹ ? » supposant ainsi l'idée que les secrets étant révélés, des choses vont changer et que les arcs narratifs ont bien évolué entre le début et la fin de l'épisode.

Par ailleurs, c'est le démon vaincu qui leur offre ce final en chanson, laissant ainsi sous-entendre que lui parti, les personnages vont devoir gérer les conséquences engendrées par la comédie musicale. Et c'est lorsqu'un « The End » en lettres rouges apparaît que Buffy et Spike

480 Denys Corel, Antoine de Froberville et Ronan Toulet, « Buffy the Vampire Slayer », in Martin Winckler (dir), *Les Miroirs Obscurs : Grandes séries américaines d'aujourd'hui*, Au Diable Vauvert, 2005, p. 25.

481 Il s'agit ici de la traduction française de l'épisode. Dans la version originale, le titre est « Where Do We Go From Here ? » (« Où est-ce qu'on va ? »).

évoquent, de leur côté, ce qui ne va pas, exposant du même coup les liens qui les unissent maintenant que Buffy est revenue d'outre-tombe avant de finir par échanger leur premier baiser.

On le voit, même si l'épisode est un hommage à la comédie musicale il n'en reste pas moins quelque peu le contrepoint puisqu'il n'offre pas de fin heureuse aux personnages, bien qu'il se fut agi précisément de ce que Xander voulait offrir à ses amis en invoquant le démon de la danse.

Nous l'avons vu, il est possible de mettre au jour tout un réseau sous-jacent d'interprétations sur ce que la musique apporte à la série. Loin de n'être qu'une illustration de l'action, elle contient des clés sur la manière dont il faut appréhender l'œuvre. Elle la place dans un réseau intertextuel et correspond à un miroir de l'état d'esprit des personnages, de leurs liens les uns avec les autres et elle permet de faire comprendre au spectateur que les non-dits sont tout de même palpables. Sa présence constante en filigrane est presque imperceptible, pourtant la supprimer est précisément ce qui reviendrait à affirmer son importance. Elle en devient dès lors un nouvel actant dans l'œuvre dont l'existence rassure, guide et permet d'appréhender et d'évaluer le chemin parcouru. Plus encore, la musique extra-diégétique de *Buffy the Vampire Slayer* se trouve précisément au même niveau que les personnages. Elle évolue en même temps qu'eux, parallèlement à l'histoire développée durant sept années. La musique est finalement bien loin de n'être une simple illustration de l'action ou de l'état d'esprit des protagonistes comme elle pourrait l'être dans maints films ou séries télévisées. Elle met en avant la validité d'un monde fictionnel dense dans lequel le recours au surnaturel n'est pas qu'un simple prétexte, mais bien une forme métaphorique de discours sur la condition humaine.

2.5. De l'esthétique des cris féminins

Pour en revenir plus précisément sur le cri, rappelons que le cri féminin est utilisé dans les récits d'horreur depuis l'avènement du parlant et bien plus encore, nous l'avons évoqué, dans le feuilleton radiophonique. Ainsi, on en retrouve plusieurs exemples dans leurs héritières, les séries télévisées fantastiques. Si le cri de Buffy dans l'épisode « Un silence de mort » sonne comme un soulagement de la peur et des tensions accumulées dans le chapitre et n'est ainsi pas proprement effrayant et ne sert pas à créer un malaise chez le spectateur, il est cependant régulièrement utilisé dans son acception classique. Dans les premières saisons, ce sont toujours des personnages féminins qui découvrent les meurtres démoniaques et ceux-ci sont toujours accompagnés de cris d'horreur. Pour autant, les séries fantastiques tentent régulièrement de se réappropriier le cri en déplaçant quelque peu. Générateur d'effroi, son absence, plutôt que d'en réduire les effets, le renforce tout au contraire grâce à la puissance des images et de la fiction surnaturaliste. Lorsque les personnages de *Buffy* dans « Un Silence de mort » ne parviennent plus à hurler, le spectateur se retrouve désarmé

par cette incapacité qu'ont les personnages à évacuer leur terreur. Dans le même mouvement, c'est bien leur entêtement à hurler au secours qui provoque l'angoisse : tous, bien qu'ils savent très bien qu'aucun son ne sortira de leur gorge, ne peuvent s'empêcher, comme un réflexe physiologique indépendant de la raison, de s'acharner à crier à pleins poumons. Incapable d'intervenir, le spectateur, dans une forme d'analogie, se retrouve lui aussi paralysé. Tandis qu'à la radio, médium uniquement sonore, le cri est un passage obligé, la télévision, ici, parvient à déplacer cette angoisse par une simple suppression. De même, lorsque Buffy revient à la vie dans « Chaos, deuxième partie » (« Bargaining, part 2 », saison 6, épisode 2) elle se retrouve dans l'incapacité d'hurler la douleur de cette seconde naissance.

C'est à une relecture du thème de l'enterrée vivante, prisonnière de son cercueil, que le spectateur assiste, impuissant. La caméra se place à l'intérieur de cette boîte, avec la jeune fille, et c'est l'horreur de ne pouvoir se faire entendre par ceux qui se trouvent au-dessus d'elle, par la suppression du cri humain, qui rend cette scène anxiogène. Le souffle de la vie est bien palpable puisqu'entendu, mais ce qui pourrait la sauver ne parvient pas à sortir. Andrew Crissel prétendait que filmer un enterrement prématuré annihilait quelque peu la situation d'horreur, et qu'ainsi seule la radio pouvait en rendre compte fidèlement par le biais de la subjectivité. Or, comme nous pouvons le voir ici, c'est l'absence du cri, comme l'impossibilité d'exprimer cette terreur, qui implique le spectateur dans la situation et la rend réellement palpable.

Alors que ce cri intervient traditionnellement en réaction à une agression effrayante ou à la découverte d'un acte délictueux, *Buffy* et *Teen Wolf* autre série où le surnaturel est omniprésent dans une petite ville, le déplacent pour lui offrir la forme d'un funeste présage lié à la mort. Lorsqu'à la fin de la sixième saison, après l'assassinat de sa petite amie, Willow perd le contrôle de sa raison et de ses pouvoirs, ce sont ses cris de douleur, puis de rage qui dévoilent le pouvoir immense de la sorcière ainsi que l'horreur dans laquelle elle va se laisser plonger.

Incapable de ramener Tara à la vie, Willow, folle de rage, devient l'instrument de la vengeance. En réalité, plus qu'une sorcière, elle rejoint le rang de ces créatures mythologiques que l'on nomme banshee. Dans les folklores irlandais et écossais, les banshees sont des messagères de mort. Ce sont toujours des femmes poussant des cris lorsque quelqu'un est sur le point de mourir. Ici, la rage de Willow ira en s'amplifiant, elle réduit à néant le dieu Osiris par son simple cri et se laissera submerger par le chagrin. Elle éliminera en l'écorchant vif le meurtrier de Tara puis tentera de s'en prendre à ses deux comparses. Empêchée par Buffy, elle poussera alors un cri inhumain et interminable. Ce cri est à la fois un cri de haine et de désespoir, mais également une annonce faite au monde, un sombre présage : elle apporte la mort avec elle et rien ne pourra l'arrêter. Si dans *Buffy* l'assimilation de la sorcière à une banshee n'est pas explicite, dans *Teen Wolf* au contraire, l'un

des personnages, Lydia, après avoir été mordue par un loup garou, développe des pouvoirs qui la définissent réellement comme telle. Elle devient ainsi douée de vision prémonitoire et est capable de découvrir des scènes de meurtres. La manifestation de ses pouvoirs se fait très souvent lors de périodes de crises où sa vie ou celle d'un proche est menacée. Au départ, c'est bien sur le mode classique du cri féminin d'horreur que celui-ci se manifeste : Lydia est tout simplement apeurée et hurle à plein poumons. Pourtant, comme on le voit assez facilement au visionnage de la série, peu à peu ces cris se déshumanisent et acquièrent une portée surnaturelle. Ils ne suffisent plus seulement à évoquer l'horreur mais deviennent présage de mort. Ainsi, ils ne sont plus qu'une réaction au fantastique et à l'horreur du surnaturel, mais ils en font totalement partie. Il n'y a plus rien d'une réaction humaine dans ce cri devenu bruit. L'utilisation des sons est très souvent travaillée d'une manière particulière en rapport avec le personnage de Lydia. Dans la quatrième saison, lors d'une soirée chez elle⁴⁸², la jeune fille se retrouve dans une pièce qu'elle semble peu connaître. Le spectateur se rend compte immédiatement que quelque chose d'étrange est en train de se passer puisque plus aucun dialogue n'est audible, tandis que les bruits ambiants eux le restent.

Seule la jeune fille semble se rendre compte que la pièce est insonorisée par le surnaturel. Liée aux sons, c'est tout naturellement qu'elle se tourne vers le seul objet de la pièce dont le but est d'en produire : la platine vinyle. Lorsqu'elle la met en route se mettent alors à se confondre à la fois les *cracklings* inhérents au disque mais également des sons de voix inaudibles et incompréhensibles. Toutes ces voix se mêlent et finissent par prendre corps lorsque des visages apparaissent dans le mur face à elle. Le spectateur qui connaît la série sait qu'il s'agit encore une fois d'une vision de la banshee lui annonçant une mort prochaine, mais il est intéressant de constater que le silence de la pièce est brisé lorsque des voix enregistrées migrent de l'espace auditif pour être littéralement projetées sur l'espace visuel qu'est le mur blanc, sorte d'écran, où des visages apparaissent par compression. Le son des voix devient alors véritablement visible.

3. Les stratégies narratives dans la série fantastique US contemporaine

À présent que nous nous sommes penchés sur les génériques et l'utilisation de sons si particuliers dans la série fantastique, il nous faut aborder une troisième particularité du médium sériel qui nous semble centrale pour le propos qui nous anime, et en particulier lorsque la série flirte avec le fantastique. Peu d'études s'intéressent en profondeur au caractère fidélisant et addictif des séries télévisées. En effet, il est impensable qu'une série, de nos jours, soit dépourvue de cet aspect

482« Le Bienfaiteur » (« The Benefactor » saison 4, épisode 4).

intrinsèque à l'écriture par tranche dans nos sociétés de consommation où fidéliser reste une valeur sûre pour s'assurer une survivance. Dès lors, il paraît légitime de s'interroger sur ce qui est à même, lorsqu'on se plonge dans une fiction télévisuelle fantastique réussie, de nous faire ressentir cette incapacité à nous en détacher.

3.1. La tension narrative

Penchons-nous à présent sur ces différentes stratégies narratives. Toute narration est organisée de manière à créer une tension que Raphaël Baroni définit comme « le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception⁴⁸³ ». Cette tension narrative s'organise de fait autour de trois fonctions thymiques (humeur) précises : le *suspense*, qui dépend d'une narration chronologique, la *curiosité* produite par une exposition retardée et la *surprise* consistant au surgissement d'une information ignorée précédemment. Il est nécessaire avant d'aller plus avant de définir précisément ces trois aspects de la tension narrative dans le but de mettre en lumière leurs différences trop souvent confondues. Nous prenons le parti de ne faire référence qu'à des séries fantastiques contemporaines car celles-ci, héritières du sensationnalisme des romans-feuilletons du XIXe siècle y ont systématiquement recours et semblent ne pouvoir s'en passer sans perdre leur profondeur.

L'effet de *suspense* se fonde sur un événement ayant la possibilité de conduire à un résultat bon ou mauvais pour les protagonistes. Le spectateur en connaît les tenants et aboutissants à l'inverse de l'effet de *curiosité* pour lequel l'effacement partiel d'un élément narratif important est indispensable. Par exemple, à la fin de la deuxième saison de *True Blood*, le vampire Eric Northman parvient à soutirer une information à un personnage secondaire, la cousine du personnage principal Sookie Stackhouse. Le spectateur n'entend que les premiers mots de cette révélation, comprend qu'elle a à voir avec l'héroïne et n'en saura pas plus. Cet effacement ne provoquerait pas particulièrement de *curiosité* s'il n'était pas augmenté par le regard médusé d'Eric et celui, épouvanté, de la reine des vampires de Louisiane, qui connaissait déjà l'information. Le spectateur se demande alors ce qui a été dit et quel est ce secret apparemment si important. En revanche, on aurait créé un effet de *suspense* si le spectateur connaissait déjà l'information et que la tension reposait sur le fait que le vampire ne devait en aucun cas en prendre connaissance. Le spectateur serait alors dans la même position que la reine et les questions qu'il se poserait seraient différentes. Ici, l'interprète a un rôle actif car il opère une anticipation sur le développement possible de la

483 Raphaël Baroni, *La Tension narrative : Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 18.

compréhension de la narration ou du développement possible de l'action. Le public ne peut comprendre les enjeux de ce genre de révélation que s'il a une connaissance préalable des éléments de la fable, des compétences endo-narratives. Ces deux premières fonctions thymiques permettent d'émettre des hypothèses d'anticipation incertaines relevant du *pronostic* lorsqu'on n'en connaît que les prémisses ou du *diagnostic* si l'on part d'indices ou de sa propre compréhension d'une situation narrative incomplète. Quoi qu'il arrive, l'anticipation est toujours individuelle et intime en cela qu'elle ne peut se faire que vis-à-vis de ses propres compétences d'interprétation et de compréhension. Le *suspense* et la *curiosité* se distinguent en fonction des questions que l'on est amené à se poser face à un récit. Si celles-ci portent sur une « disjonction de probabilité⁴⁸⁴ » telle que : que va-t-il arriver ou qui va gagner ?, alors il s'agit d'un effet de *suspense*. En revanche, si les questions sont soulevées par une occultation volontaire et stratégique d'un élément narratif, les questions « que se passe-t-il ? Qui est-il ?, ... » sont diagnostiques puisqu'elles portent sur le passé ou le présent de l'histoire. On remarque ici la nécessité d'installer le cadre et les personnages dans la narration afin de laisser le temps au spectateur de se familiariser et d'être investi affectivement à travers l'identification ou la sympathie. Pourtant, dans certains cas, la présentation d'une action énigmatique révélée d'emblée suffit. C'est le cas de la scène d'ouverture de *The Walking Dead* dans laquelle un personnage, qui nous est encore inconnu, déambule sur une aire d'autoroute à la recherche de carburant. Le spectateur ne connaît ni le cadre, ni ce personnage, ni ce qu'il se passe ou s'est passé. Pourtant, les nombreuses voitures abandonnées, l'air méfiant du personnage et son agression par une petite fille des plus étranges suffisent à mettre en action la tension narrative : nous sommes amenés à nous poser des questions et à émettre des hypothèses. On ressent une angoisse à ne pas maîtriser le processus communicationnel : le spectateur a le sentiment d'être perdu.

La scène d'ouverture de la première saison d'*American Horror Story* fonctionne elle aussi sur le même principe. On nous présente tout d'abord à travers un plan demi-ensemble une maison avec ce personnage de trisomique (personnage plutôt rare à la télévision) qui semble savoir des choses mais ne dit rien : la curiosité du spectateur est excitée : « que sait-elle ? Qui est-elle ? Comment sait-elle ces choses qu'elle dit aux jumeaux ? ». Ces deux enfants sont d'ailleurs très vite caractérisés par l'image du diable (roux, gémellité, mauvais garçons, on pense immédiatement aux jumelles de *Shining*). Ils n'attirent pas notre sympathie, au contraire de la petite fille qui subit leurs insultes. On a presque envie qu'il leur arrive quelque chose. Une musique enfantine dédramatisante se fait alors entendre dès que les jumeaux pénètrent dans la demeure malgré les avertissements de la petite fille. On nous rappelle ainsi que ce ne sont que des enfants qui jouent et un effet de contraste avec la musique stressante et le reste de la scène est dès lors instauré. Nous avons l'impression qu'on

484 *Ibid.*, p. 124.

ne cesse de nous dire qu'il ne faut pas vouloir de mal à des enfants. À la faveur d'un déplacement de la caméra, on suggère une présence dans la maison, et une nouvelle référence à *Shining* est faite. L'image de la mort se fait alors sentir à travers le plan sur l'animal. Quelque chose l'a mortellement blessé très peu de temps avant l'arrivée des enfants car le sang coule encore et que ses spasmes d'agonie sont encore perceptibles. La chose qui l'a agressé est peut-être encore là. Les enfants ne s'arrêtent pas là et explorent davantage la maison en descendant à la cave. Les travellings nous dévoilent des vues sur des bords intrigants contenant des parties de corps humains. Que s'est-il passé dans cette cave ? Un plan très court nous confirme alors la présence d'une autre personne dans la cave avant d'insister grâce à des gros plans sur des outils chirurgicaux amenant la série dans le gore. L'un des enfants fait mention d'une mauvaise odeur, comme un avertissement qui le pousse à vouloir sortir. On rappelle ainsi les règles du genre horrifique : à vouloir outrepasser les lois, on finit par être puni. Le spectateur se rend compte alors que les bruits de pétards se sont arrêtés. Ceux-ci s'étaient presque fait oublier et l'on est amené à se demander s'il ne s'est pas passé quelque chose dans le hors-champ. L'un des jumeaux se pose probablement la même question et décide de retourner dans la cave. Ce sera son erreur. Un plan d'horreur est dévoilé : c'est l'image de l'enfant qui appelle à l'aide, provoquant le sentiment abominable qu'est celui de voir son jumeau (son propre reflet) en train de mourir devant ses yeux. Le montage devient alors rapide et on nous dévoile à l'aide d'un champ/contre-champ, le troisième personnage présent dans la cave. La mise au point n'a pas le temps d'être faite, on n'en verra que les contours flous. On sort alors de la maison dans un plan inverse à celui qui a ouvert l'épisode. Retour au calme : personne ne saura ce qui s'est passé, hormis la jeune trisomique qui n'a pas bougé. Elle sait ce qu'il y a dans la maison. Dès lors, sa marginalité est redoublée et l'effet de curiosité fonctionne.

Il existe par ailleurs diverses manières de créer un effet de *curiosité*. Pour Baroni, celui-ci peut être « discret » lorsque les personnages ne savent pas eux-mêmes ce qu'il retourne des événements auxquels ils sont confrontés ou « exhibé » s'il y a une mise à distance : les personnages savent ce qu'ils font, mais le spectateur ne l'apprendra qu'en différé. On a pu remarquer un effet de curiosité exhibé récurrent dans les épisodes de *Buffy the Vampire Slayer* où la Tueuse de vampire éponyme élabore un plan pour se débarrasser d'un démon, mais de celui-ci, nous ne saurons rien tant qu'il ne sera pas mis en œuvre. Il faut tout de même noter que la *curiosité* n'est pas incompatible avec un ébranlement de la chronologie puisque, nous l'avons vu, l'élément obscur sur lequel se fonde la compréhension peut se situer dans le passé ou sera délivré dans le futur. L'effet de *curiosité* ne semble donc pas nécessiter de mise en place préalable puisqu'il peut être engagé dès les premières images d'une fiction. En revanche, il est nécessaire de le voir comme un élément rythmant et donc occupant des positions stratégiques au sein de la fable. Certains épisodes de séries

télévisées débutent ainsi en nous donnant à voir une partie du dénouement ou le *climax*, le point culminant, dès le pré-générique. Tout de même rare, car dangereux, dans le cas de la série fantastique, on en constate tout de même quelques exemples. Le troisième épisode de la deuxième saison de *The Walking Dead*, « Le Tout pour le tout » (« Save The Last One ») débute ainsi sur un teaser présentant le personnage de Shane, dont le spectateur est conscient de l'ambivalence grandissante, se rasant le crâne face à un miroir, sans qu'aucun lien n'ait été effectué avec l'épisode précédent. La *curiosité* du spectateur est alors excitée artificiellement puisque cette même séquence sera réitérée dans le final, son unique but étant alors de jouer sur l'effet d'attente et de pousser l'interprète à émettre des diagnostics sur les moyens mis en œuvre pour parvenir à la situation finale.

Le *suspense*, quant à lui, procède différemment. Il s'agit pour Baroni d'une « *réticence* du texte à polariser l'interprétation vers un dénouement attendu avec impatience⁴⁸⁵ ». Il repose ainsi sur la chronologie du récit et sur l'angoisse, la pitié et l'espoir que l'on peut projeter soi-même face à une situation incertaine dont on est à même de mesurer l'impact et la dangerosité en rapport à son expérience propre. Il présuppose la nécessité d'un prologue afin de créer une identification qui peut être elle-même configurée par la curiosité. Cet effet de suspense sera alors d'autant plus intense que le spectateur sera impliqué dans l'histoire et sera à même de s'identifier aux personnages ou de ressentir de la sympathie pour eux. Il s'agit dans ce cas d'un *suspense simple* si l'on est incapable de déterminer l'issue d'une action ou d'un *suspense par anticipation* si le récit accentue ce dernier par une évocation plus ou moins évidente du dénouement. En revanche, l'anticipation textuelle peut parfois être tellement évidente, dans le cas d'un héros dont on sait pertinemment qu'il est la clé de voûte d'une série, que l'intérêt de l'issue va se détourner vers les circonstances permettant d'y parvenir. Ainsi, on sait d'emblée que la mort de Buffy dans la série éponyme signifierait l'arrêt du programme. Dans le cas où une situation évoquerait cette probabilité, on ne se demande plus ce qu'il va lui arriver mais *comment* elle va se sortir de cette situation. Il est alors toujours aussi difficile pour le spectateur de répondre par anticipation à cette question, le suspense est alors « moyen ». Dès lors, on voit bien qu'il se distingue de la *curiosité* car il suppose des pronostics sur le futur du récit et pas des diagnostics sur son passé occulté. La force de la série fantastique est pourtant de pouvoir dans certains cas se jouer de tous ces codes et de les déplacer. En effet, dans *Buffy the Vampire Slayer*, c'est par trois fois que la Tueuse meurt : elle se noie à la fin de la première saison, est morte et enterrée entre la cinquième et la sixième et présente un électrocardiogramme plat pendant quelques secondes après s'être fait tirer dessus la même année. Puisque le spectateur sait que la série ne s'arrête pas à ce moment-là, il n'a aucune raison de craindre une mort définitive

485 *Ibid.*, p. 269.

de l'héroïne (en tous cas pas avant le dernier épisode) puisque dans cet univers fictionnel les lois de la nature peuvent être enfreintes, mais il se demande tout de même quelle stratégie les auteurs vont déployer pour rendre crédible l'ensemble. Évidemment ce n'est pas le cas de toutes les séries du genre, et bien souvent le spectateur est conscient que la mort de tel ou tel personnage est irréversible.

Il reste enfin une troisième fonction thymique provoquée par la tension narrative que nous n'avons pas encore abordée. L'élément de *surprise* s'oppose aux deux premiers car il provoque une émotion éphémère. Il ponctue le récit de moments forts et s'inscrit particulièrement bien au niveau du nœud ou du dénouement. Il convient de s'attarder quelque peu sur ce phénomène qui mérite notre attention puisqu'il vient compléter les émotions préalablement commentées et est sans doute le plus représentatif de la série télévisée fantastique. La *surprise* consiste à rompre une régularité faisant sortir une action de son cours prévisible. Les multiples rebondissements, retournements imprévus, coups de théâtre et faux dénouements constituent également des éléments relatifs à l'effet de surprise. La tension narrative est d'autant plus forte qu'on repousse l'apparition du dénouement quand cela reste raisonnable. Si un effet de *surprise* surgit lors du dénouement de l'intrigue, cela conduit le spectateur à réinterpréter une partie antérieure du récit et à le lire autrement. Elle ne permet pas de produire un pronostic ou un diagnostic car elle remet en cause ce qui a été antérieurement établi. Dans ce cas, elle conduit forcément à une « réognition » comme l'entend Baroni.

Dans la première saison d'*American Horror Story*, on nous présente le personnage de l'adolescente Violet comme étant dans un état dépressif. Dans le sixième épisode, après avoir découvert les secrets de la maison (celle-ci est emplie d'une énergie négative depuis des années et pousse ses habitants à commettre des meurtres, de plus, l'esprit de ceux qui y meurent y sont piégés) et le fait que son petit ami est un fantôme, elle décide de rompre avec lui. Très fragilisée par les événements et le fait que celui-ci continue de la harceler, elle finit par tenter de se suicider en avalant des médicaments mais est sauvée in extremis par Tate.

Pendant les trois épisodes suivants, la jeune fille s'enfonce davantage dans sa dépression. Elle refuse de s'alimenter et de sortir de chez elle. Le lycée s'inquiète de ses absences et menace la famille de prévenir les services sociaux et des poursuites judiciaires que cela pourrait amener. Elle se rapproche entretemps de Tate et le jeune garçon finit par lui proposer une alternative pour échapper à tous ces problèmes : la mort. Violet prend peur et décide alors de s'enfuir.

À la première « lecture » de la première saison d'*American Horror Story*, on ne comprend pas tout de suite les signes évocateurs préparant le spectateur au fait que Violet a déjà réussi son suicide. Pourtant, après cette révélation, nous réinterprétons l'ensemble des épisodes : les autres

fantômes de la maison n'avaient pas non plus conscience de leur mort et étaient incapables de quitter celle-ci, symptômes qu'avait effectivement exprimés Violet indirectement. De plus, il a été fait mention à plusieurs reprises de la présence de mouches de cadavre dans la maison.

L'attention du spectateur est alors décuplée car il n'avait sûrement pas prévu cette issue et relance d'autant plus son implication dans la série. La *surprise* devient alors *curiosité* et de nouvelles questions apparaissent. Il est évident ici que cette mise sous tension de l'intrigue ne peut fonctionner que si le lecteur est investi affectivement et intellectuellement dans l'œuvre et qu'il en possède les clés de compréhension, à savoir être capable d'émettre des pronostics et des diagnostics sur ce que cette révélation va avoir comme conséquence sur la suite de la série.

Enfin, il est nécessaire de préciser que cet élément de surprise peut être dans la série télévisée de deux ordres différents. Il peut être textuel s'il prend appui sur une occultation volontaire du récit ou encyclopédique si la surprise vient contredire une convention établie comme acquise à l'intérieur de la fable ou dans la société comme par exemple que les vampires ne peuvent avoir d'enfants dans *Angel*, même si dans la troisième saison, le vampire avec une âme se retrouve père.

3.2. La mise en intrigue nécessaire

Par ailleurs, ces différentes tensions ne peuvent être actualisées que s'il y a d'abord « mise en intrigue », c'est-à-dire que « l'intrigue, en tant qu'enchaînement de faits, [doit reposer] sur la présence d'une tension interne entre ces faits qui doit être créée dès le début du récit, entretenue pendant son développement et qui doit trouver sa solution dans le dénouement⁴⁸⁶ ». Ce dernier doit être considéré comme une évaluation finale de la légitimité et de l'intégrité de la diégèse, permettant d'évaluer la compréhension générale de l'acte narratif. L'interprète d'un récit, ici le spectateur, s'attend à ce que cette tension, qu'il sait provisoire, soit résolue dans le temps imparti de la fable. Ainsi il y a une alternance de moments de tension et de détente entre le « noeud » et le « dénouement ». Sans ces deux étapes, le récit ne serait que l'accumulation d'actions sans liens les unes avec les autres et « dont le mode de composition est purement linéaire, les actions formant un tout homogène qu'aucun élément inattendu ne vient perturber⁴⁸⁷ ». Dans son essai sur la suprématie de la série télévisée américaine, Vincent Colonna met d'ailleurs en avant l'idée d'une construction narrative tripartite, reprenant les réflexions de Gustave Flaubert au sujet de *L'Éducation sentimentale* : « Toute œuvre d'art doit avoir un point, un sommet, faire la pyramide » (1879). On suppose ainsi qu'une intrigue narrative connaît une évolution ascendante (un crescendo), suivi d'un moment-pivot (le climax) pour finir par redescendre (un decrescendo). Cette forme pyramidale

486 Roland Bourneuf et Real Ouellet, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1972, p. 43.

487 Françoise Révaz, *Les Textes d'action*, Paris, Librairie Klincksieck, 1997, p. 180.

présuppose qu'il y a à l'origine deux états fondamentalement opposés pour lesquels une inversion des valeurs est possible, ce retournement prenant la forme d'un « état-pivot », un moment de l'action où la situation se renverse à la manière d'un coup de théâtre. L'incertitude des éléments du récit prend alors un tour nouveau ou insoupçonné. Cet effet est redoublé au cinéma ou à la télévision car lorsqu'on schématise ainsi une structure narrative en rapport avec la tension qu'elle induit, nous nous rendons compte qu'elle échappe à l'action de l'interprète : « il semble en effet que plus la *passivité* au niveau de la temporalité du récit est importante, et plus la *passion* est intense⁴⁸⁸ ». Ainsi dans l'avant-dernier épisode de la première saison de *Game Of Thrones*, « Baelor », ce principe est mis à rude épreuve.

La saison nous a présenté le personnage d'Eddard Stark comme étant potentiellement le héros de la série, de par son temps de présence à l'écran, mais également son rôle central au sein de la diégèse, la sympathie qu'il suscitait ou tout simplement de la célébrité de son interprète, Sean Bean. Mais, pour qui n'a pas lu les romans dont la série est adaptée, lorsque celui-ci est soudainement condamné à mort, se met en place tout un ensemble de fonctions thymiques puisque le spectateur est persuadé qu'il ne peut rien lui arriver et qu'un élément extérieur (Arya, Sansa, intervention d'un autre personnage, changement d'avis du roi Jeffrey) va fatalement venir empêcher la mise à mort. On se retrouve alors dans une situation de suspense : on sait ce qui peut se passer et ce que cela aura comme conséquence. En revanche, on pense que ça n'arrivera pas car ces conséquences seraient très lourdes. Finalement, lorsque, dans un final époustouflant, la lame du bourreau lui tranche le cou, l'intrigue prend un tour nouveau. Le spectateur est pris à revers et ses croyances sont ébranlées. L'élément de surprise a fonctionné. Pourtant, même si c'est la fin pour ce personnage, cela ne clôt pas pour autant la fable : les conséquences de cette disparition vont acheminer le spectateur vers de nouveaux possibles narratifs. Il faut tout de même noter que le retournement dû au climax n'est pas foncièrement négatif pour les personnages, il peut bien au contraire leur être parfois positif.

Pour autant, il faut qu'il reste identifiable pour qu'il y ait « fable » selon la *Poétique* d'Aristote, puisque le philosophe situe ce moment au croisement des deux grandes phases de toute histoire narrative que sont le nœud et le dénouement. La fable est dès lors divisée en moments de tension et de détente ou réduite à l'expression de problèmes et de leur résolution en passant par un moment charnière. Cette considération semble être une véritable règle lorsqu'on écrit pour la télévision. Déroger à ces trois temps forts provoquerait le sentiment d'avoir affaire à une succession de séquences sans véritable lien causal entre elles puisqu'elles n'exprimeraient pas d'action menée à son terme.

488 Françoise Révaz, *op. cit.*, p. 55

On retrouverait donc dans chaque épisode de série fantastique une structure pyramidale dont le climax principal devrait généralement se situer au centre. Comme nous l'avons dit, il peut s'agir d'un pic prenant la forme d'une révélation, d'un choix opéré ou d'un coup de théâtre unique, mais on peut également voir deux retournements s'opérer d'une manière très rapprochée ; dans ce cas, on parlera plutôt d'une cloche.

Dans la deuxième saison de *The Walking Dead*, les personnages en errance, attaqués sur une autoroute, finissent par perdre la fille d'une des membres du groupe dès le premier épisode. Ils se réfugient alors dans une ferme tenue par une famille. Les recherches s'intensifient, et l'espoir de retrouver Sophia s'amenuise de jour en jour. Parallèlement à cela, on découvre que la famille tient enfermés dans une grange les autres membres de la famille ainsi que les voisins et amis transformés en zombie, croyant qu'ils ne sont que malades et qu'on pourra un jour les sauver. Lorsque les personnages découvrent cela, s'ensuivent de longs débats ayant pour but de décider si oui ou non le groupe doit intervenir dans la décision de les garder « vivants ». La tension monte d'un cran lorsque Hershel, le propriétaire des lieux, ordonne au groupe de quitter la ferme alors qu'ils n'ont nulle part où aller et que Sofia n'a toujours pas été retrouvée. Dans le septième épisode, le climax se situe au moment où Shane, personnage de plus en plus ambivalent, décide seul d'ouvrir la grange et de décimer les rôdeurs. C'est ici un premier pic du climax qui retourne la situation. Le spectateur est amené à se poser un ensemble de questions : que va-t-il se passer pour eux maintenant qu'ils ont franchi la limite ? Vont-ils devoir quitter la ferme ?

En revanche, cette curiosité évidente et le retournement de situation ne s'arrêtent pas là, et le climax est redoublé d'un autre pic qui intervient tout de suite après et qui met en action l'effet de surprise : Sofia était présente dans la grange. Dès lors, le spectateur se sent d'autant plus investi dans l'histoire puisque plusieurs questions lui viennent à l'esprit et transforment la surprise première en curiosité totale puisque nous ne pouvions nous attendre à ce retournement, et de nouvelles questions affleurent : depuis combien de temps est-elle là ? Hershell savait-il qu'elle l'était ? Pourquoi n'a-t-il rien dit ?

Comme nous l'avons dit plus tôt, les deux pics de tension sont très rapprochés afin de mettre en lumière l'événement et de marquer les esprits. En revanche, le climax devient problématique et ses effets sont nuls si l'intensité dramatique qu'il met en œuvre est maintenue trop longtemps (forme de plateau), celle-ci ne peut fonctionner que dans la brièveté d'un moment tellement mis en avant qu'il ne quitte pas le spectateur jusqu'au dénouement final. Une histoire sans climax (ou avec un climax raté ou inefficace) donne l'impression de stagner et de ne pas avoir de moment de tension et de détente. Cette construction pyramidale caractérise l'unité narrative de l'épisode, pourtant comme nous l'avons déjà évoqué, les séries télévisées actuelles sont

feuilletonnantes : il est dès lors impossible pour elles de conclure tous les problèmes à chaque chapitre au risque de se refermer. Certaines unités d'action, les arcs narratifs, vont ainsi s'étaler d'épisode en épisode et parfois même de saison en saison dans le cas par exemple de la série *The X-Files*, pour ne citer qu'elle, qui développe une théorie du complot sur neuf saisons⁴⁸⁹. La fin d'un épisode ou d'une saison devenant dès lors pour le spectateur un marqueur lui indiquant que la réponse aux questions qu'il se pose va être donnée ou repoussée, ces « signaux de suspense⁴⁹⁰ », au sens où l'entend Umberto Eco, se rapprochent dès lors de la notion de « réticence textuelle » de Barthes qui permettait de structurer le récit par un effet d'attente et de désir de résolution.

Le moment-pivot d'un épisode ne peut donc être que provisoire (son dénouement également d'ailleurs) puisqu'il ne fait que repousser les événements jusqu'au prochain, d'une manière presque infinie, dans le but de contenter le spectateur en lui montrant que l'action progresse naturellement. La série « bouclante » aurait donc plus à voir avec le théâtre quand la « feuilletonnante » serait celle qui hérite directement du roman-feuilleton par sa structure exponentielle constamment relancée. De même, les premières séries ne mettaient en scène qu'une seule intrigue par épisode. Celles-ci étant des séries fermées, il est aisé de comprendre qu'il était plus simple de débiter une enquête au début et de la terminer à la fin de l'épisode. Une tendance récente montre pourtant que certaines séries se renouvellent maintenant entre leurs saisons : *American Horror Story* propose ainsi de renouveler son casting et son histoire dans le but de donner à voir un panorama des thèmes horribles. On peut voir le même principe dans les séries d'anthologie (*Twilight Zone*, ou *Tales from the Crypt*) où il n'y a aucun personnage récurrent mais uniquement des épisodes totalement hermétiques les uns par rapport aux autres. La faiblesse de ces programmes est donc leur incapacité à utiliser certains ressorts de la tension narrative, tel le *cliffhanger*. Puisqu'il n'y aura pas de suite à l'épisode, la mise en intrigue doit s'effectuer en son sein et être évacuée lors de sa conclusion pour que le spectateur ne se sente pas lésé, au risque de voir l'intégrité de l'épisode se déliter dans une forme d'incomplétude et d'illogisme. La conclusion « donne à l'histoire un *point final*, lequel, à son tour, fournit le point de vue où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruente avec les épisodes rassemblés⁴⁹¹ ».

489 À l'heure où ces lignes sont écrites, une dixième saison a été diffusée.

490 Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985 pour l'édition française, p. 144.

491 Paul Ricoeur, *Temps et récit I*, Paris, Édition du Seuil, 1983, p. 30

3.3. Analyse empirique

Mettons en pratique ces données sur les stratégies narratives dans le but d'analyser la construction d'un épisode de série. Pour cela, il est nécessaire de choisir un épisode emblématique : n'importe lequel ne ferait pas l'affaire, le premier épisode d'une série ou d'une saison (le *season premiere*) ou le dernier (le *season finale*) se prête ainsi particulièrement au jeu. Il est difficile de travailler sur une série lorsqu'on ne la connaît pas et que nous ne sommes pas investis affectivement dedans. C'est pour cela qu'ici, il faut faire abstraction des préjugés et des difficultés rencontrés face à la logique du récit et se concentrer sur la mise en intrigue et ses stratégies narratives. Avant de débiter, il est nécessaire de revenir sur cette série pour en préciser l'histoire.

Buffy the Vampire Slayer apparaît en 1997 et reprend le principe du « monstre de la semaine ». Chaque semaine, la série propose de revisiter un des mythes ou thèmes fantastiques sur fond de lycée californien. L'enquête hebdomadaire menée par Buffy et son groupe d'amis trouve sa résolution dans chaque épisode, épisodes reliés entre eux par des personnages principaux et par un fil conducteur : Buffy est la Tueuse, son devoir est d'empêcher les forces du mal de se répandre sur le monde. La première saison se clôt sur un dénouement potentiellement ouvert : Buffy a vaincu le Maître des vampires, antagoniste principal de cette saison. La série aurait pu se terminer ici sans réellement faire ressentir de manque car les relations entre les personnages n'étaient pas encore suffisamment développées (pour peu qu'on laisse de côté les pistes toutefois lancées). Pour résumer, l'intrigue principale et bouclante de chaque épisode prenait le pas sur les autres arcs narratifs. La série ayant rencontré un certain succès, elle parvient à se développer sur sept saisons. On remarque alors qu'année après année (cela devient réellement évident dès la cinquième), le thème du monstre de la semaine s'efface peu à peu pour laisser place à un grand arc narratif développé sur l'ensemble des épisodes agrémenté d'une multitude d'intrigues parallèles.

Regarder pour la première fois un épisode de *Buffy* au hasard devient dès lors difficile si l'on souhaite saisir l'ensemble des enjeux de sa fable. De même, plus on se rapproche du *season finale* plus le rythme s'accélère et offre de possibilités narratives. L'épisode final de la sixième saison de *Buffy*, « Grave » (« Toute la peine du monde, deuxième partie »), est à ce titre particulièrement représentatif de cette mise sous tension à fort ascendant et qui néglige les moments de détente. À la seule lecture de l'épisode, on constate rapidement que la multiplication des intrigues contraint le spectateur à être pris dans un rythme haletant. L'ensemble de cet épisode de quarante et une minutes est organisé autour de trente-quatre séquences pouvant aller de quelques secondes à plusieurs minutes. La durée moyenne d'une séquence est ainsi d'environ une minute et quinze secondes. Chacune d'entre elles joue sur un moment de détente (la résolution de l'élément du même arc laissé sans réponse dans la séquence précédente) suivi très rapidement par un nouveau moment de tension.

L'enchaînement très rapide de ces deux types de mise en intrigue oblige le spectateur à rester focalisé sur l'action. Encadré par plusieurs coupures publicitaires, chaque acte se termine par un rebondissement (retournement de situation, coup de théâtre, ...) stimulant les fonctions thymiques du spectateur et est accentué par un *glissando* sonore⁴⁹² ainsi qu'un bref écran noir (marquage des annonces publicitaires). Avant d'analyser plus en profondeur la stratégie narrative choisie par les auteurs, il est nécessaire de résumer brièvement ce dont il est question ici. L'épisode reprend à l'instant où s'est terminé le précédent : la wiccan Willow, meilleure amie de la Tueuse, après l'assassinat de sa petite amie, a sombré dans la magie noire afin d'assouvir sa vengeance. L'ensemble des personnages tente de la raisonner tout en protégeant les deux membres encore en vie du trio responsable du meurtre. À la fin de l'épisode précédent, Willow était parvenue à avoir le dessus sur Buffy et se vantait de ne plus avoir d'adversaire à sa hauteur. L'épisode s'achevait sur un *cliffhanger* mêlant effet de surprise et de curiosité : Giles, le mentor de Buffy et figure paternelle archétypale ayant quitté la série au début de la saison, apparaît soudainement face à elle.

Pour soutenir l'épisode, on ne dénombre pas moins de sept unités narratives, certaines déjà amorcées dans les chapitres précédents et d'autres ne se développant que sur une partie de celui-ci. Ces arcs jouent constamment avec des montées de tension régulières, des résolutions partielles et ouvrent de nouvelles possibilités. L'arc A englobe les conséquences de l'abus de magie par Willow. Cet arc est celui qui va soutenir la majeure partie des autres. Le B représente les conséquences qu'a eues la résurrection de Buffy sur son état moral et sa difficulté à comprendre sa place dans un monde qu'elle avait quitté. Il ne sera en fait question, dans cet épisode, que de la résolution de cette intrigue dont le climax a déjà été opéré plus tôt dans la saison lorsque la dépression post-post-mortem de l'héroïne l'a poussée à entretenir une relation malsaine avec Spike, son antagoniste le plus récurrent. L'unité C pose la question de savoir si les deux membres restants du trio responsable de la mort de Tara échapperont à une mort atroce. La quatrième (D) met en scène le combat que mène Spike, bien loin de Sunnydale, afin d'obtenir quelque chose d'un démon. L'arc E représente le conflit permanent entre Buffy et sa jeune sœur, Dawn, qui ne comprend pas le comportement de son aînée à son égard. Enfin, les deux derniers naissent et se concluent à l'intérieur même de l'épisode : Giles, blessé par Willow, est sur le point de succomber à ses blessures (F) et Buffy doit affronter une horde de monstres souterrains envoyés par la sorcière pour lui offrir le combat final qu'elle mérite (G).

Il est possible de déterminer l'importance des arcs les uns par rapport aux autres de

492 Ici, une montée des cordes brisée par une percussion. Les effets de surprise et de curiosité sont très souvent mis en valeur grâce à un élément musical. En revanche, ne pas leur en associer est tout aussi évocateur pour le spectateur. Ainsi, dans l'épisode « Checkpoint » (« L'inspection ») de la cinquième saison de *Buffy the Vampire Slayer*, la Tueuse apprend que Glory, l'antagoniste de cette année, n'est pas un démon mais une déesse. La valeur de l'élément de surprise est mise en lumière grâce à l'arrêt total de sons extra-diégétiques et d'un faible « oh » de la part de l'héroïne, ceci redoublé par l'écran noir signifiant la fin de l'épisode.

différentes manières. Par exemple, si l'on cherche à déterminer l'arc narratif le plus important grâce au climax, nous nous rendons compte que celui-ci se trouve à 17 minutes du début de l'épisode (on n'a pas besoin de le décaler dans la seconde partie puisque les arcs narratifs principaux ont démarré depuis quelques épisodes déjà), au sein de l'intrigue A et se présente sous la forme d'une cloche : Willow a vaincu Giles et lui vole ses pouvoirs magiques au risque de le tuer (pic 1) ; cela a pour conséquence de lui offrir une si grande maîtrise de la magie qu'elle devient capable de ressentir les émotions négatives dégagées par tous les êtres vivants sur Terre. Alors que le plan de Giles prévoyait ce scénario dans le but de la pousser à abandonner ses pouvoirs, Willow, dans un coup de théâtre, décide au contraire d'en finir : puisqu'en réalité le monde souffre comme elle alors il doit être détruit (pic 2). Ce moment charnière dans l'épisode fonctionne sur le principe que le plan de Giles n'est pas encore connu du spectateur et donc stimule sa curiosité. En effet, cela ruinerait la tension du dénouement lorsque Willow finit par être touchée par un sentiment positif et se retrouve dans l'incapacité d'utiliser ses pouvoirs. Comme nous l'avons dit plus tôt, les deux pics de tension sont très rapprochés afin de mettre en lumière l'événement et de marquer les esprits.

Les différents arcs narratifs peuvent également être hiérarchisés selon le temps pendant lequel ils sont développés à l'écran. Bien qu'il soit possible de lier plusieurs intrigues à l'intérieur d'une même séquence, on voit dans cet épisode que l'arc narratif A prend le pas sur les autres puisqu'il est décliné sur plus de cinquante pour cent du temps d'image (environ 24 minutes) tandis que la durée des autres varie de 1 minute 40 pour l'arc D à 8 minutes 20 pour le C. Bien qu'il soit évident que tout l'investissement du spectateur est focalisé sur l'arc A, il ne faut pas pour autant en conclure que plus l'arc est court, moins il fait appel aux fonctions thymiques du spectateur. En effet, l'arc D ne contient que deux séquences d'à peine une minute et pourtant il est celui par lequel la saison se termine et qui ouvre le plus de possibilités narratives. Ce final conjugue plusieurs des stratégies de la tension narrative et les mêle à un tel degré d'intensité que l'effet provoqué sur le spectateur (à supposer qu'il ait les connaissances endo-narratives adéquates pour en saisir tous les enjeux) en devient exacerbé. Cet arc est centré sur le personnage de Spike, le vampire amoureux de la Tueuse depuis une saison.

Pour appréhender la tension narrative induite par ces séquences, il convient de rappeler que dans *Buffy the Vampire Slayer* les vampires n'ont pas d'âme, ceci symbolisé par le fait qu'ils n'ont pas de sentiment de culpabilité ni de remords sur les meurtres qu'ils commettent. Ainsi, un vampire peut tomber amoureux, mais d'une manière totalement irraisonnée à travers des actes répréhensibles (dans l'épisode précédent, Spike a tenté de violer Buffy). Pourtant, ce vampire possède une puce électronique dans le cerveau, vestige d'un plan militaire visant à domestiquer les démons, qui l'empêche d'attaquer les êtres humains. Choqué par les propos de Buffy après son agression envers

elle, il s'enfuit en Afrique pour on ne sait quelle raison. On découvre par la suite qu'il se trouve dans une grotte à passer des épreuves dans le but d'obtenir quelque chose. Volontairement, les scénaristes ne posent pas de mots sur ce que désire Spike mais vont jouer avec ses répliques pour nous conduire dans le sens choisi. Ainsi à plusieurs reprises le vampire déclare que « les choses vont changer » ou que « Buffy va avoir ce qu'elle mérite ». Un peu plus tard, la phrase « je veux revenir à ce que j'étais avant », le ton qu'il utilise et les connaissances endo-narratives du spectateur (le public sait que depuis la quatrième saison, Spike n'a de cesse de désirer la même chose) sont convoquées afin qu'il n'y ait plus de doute possible : Spike cherche à ce qu'on lui retire sa puce afin de redevenir le tueur sanguinaire qu'il était jadis. Les courtes séquences nous le présentant montrent le vampire face à des épreuves éprouvantes physiquement et moralement. Nous sommes à ce moment dans un effet de suspense : le spectateur se demande s'il va parvenir à ses fins puisqu'il pense savoir ce que Spike désire. Les séquences sont noyées dans la masse des arcs narratifs majeurs pour se laisser oublier, pour éviter de laisser filtrer trop d'indices sur la véritable nature de sa requête. L'épisode se termine alors sur un effet de surprise : les épreuves réussies, le démon lui rend son âme.

À la lumière de cette révélation, toute la séquence narrative est à réinterpréter, les répliques du vampire prennent un tout nouveau sens. Le suspense devient alors curiosité et de multiples questions comme autant de possibles narratifs apparaissent : s'est-il fait flouer par le démon ou désirait-il réellement son âme ? Qu'en espère-t-il ? Pourquoi a-t-il fait ça ? Mais surtout, quelles conséquences cela va-t-il avoir sur sa personne et sur sa relation avec Buffy ? Toutes ces interrogations trouveront leur réponse lors de la saison suivante, mais il est évident ici, que cette mise sous tension de l'intrigue ne peut fonctionner que si le lecteur est investi affectivement et intellectuellement dans l'œuvre et qu'il en possède les clés de compréhension, à savoir être capable d'émettre des pronostics et des diagnostics sur ce que cette révélation va avoir comme conséquence sur l'intégrité de la série.

Les trois fonctions thymiques principales que nous avons évoquées semblent bien être ce qui caractérise la série fantastique américaine actuelle puisqu'elles pénètrent et conditionnent, nous l'avons vu, à la fois le rythme de l'intrigue et l'attente du spectateur. En ce sens, ces fictions télévisuelles restent ouvertes sur un dénouement potentiellement incomplet et en devenir. Pour Baroni, « la réponse finale peut être frustrante, partielle ou énigmatique mais le dénouement n'en joue pas moins son rôle de terminus d'une séquence du discours⁴⁹³ ». La « fin ouverte » d'une série, bien qu'elle puisse être frustrante pour le spectateur, est peut-être celle qui offre la meilleure réponse à une écriture fractionnée puisqu'elle fait écho à ses modes de fonctionnement propres. Un nombre impressionnant de séries se terminent sur une fin ouverte. Certaines, comme *Buffy the Vampire*

493 Raphaël Baroni, *op. cit.*, p. 311.

Slayer et *Angel*, ont trouvé une réponse à cela en continuant à se développer à travers le support du comics. Cette « suite » reste discutable puisque cela remet en cause l'intérêt de leur créateur à leur avoir offert ce dénouement partiel.

Par ailleurs, il serait malaisé de dire que ces séries, puisqu'elles sont conditionnées par des fonctions mettant en jeu l'horizon d'attente du spectateur, perdent de leur saveur ou de leur intérêt après le premier visionnage. Il est sûr que ces fonctions thymiques s'en retrouvent amoindries. Pourtant, le *suspense* possède une capacité à se conserver car il est avant tout une anticipation du devenir qu'il soit connu ou pas. De même, la *surprise* mute en effet de *suspense* car elle se retrouve conditionnée par l'objet d'une attente angoissée. Seule la *curiosité* semble réellement souffrir de la répétition car s'il se souvient de tous les éléments obscurs de la fable, le spectateur n'a plus à les rechercher. La répétition fait cependant naître un *suspense contradictoire* puisque nous tendons toujours à rêver d'une autre issue à une fin tragique ou tout simplement à être réticent face à un élément de la diégèse que nous savons difficile. Ceci, conjugué à l'attente jubilatoire convoquée par la fin d'un récit, pourrait expliquer pourquoi le *suspense* résiste à la répétition et qu'il reste un intérêt à la relecture d'une œuvre sérielle fantastique.

Chapitre 3 : Répétition, surnaturel et limites : de la force et des faiblesses de la série fantastique

En règle générale, le public et la critique considèreront qu'une série est réussie si elle répond à un certain nombre de critères plus ou moins subjectifs. Pour certains il s'agira d'une notion affiliée à celle de la narration : une bonne œuvre sérielle sera celle dont le scénario tient la route et est capable de convaincre le spectateur. Pour d'autres, il est nécessaire qu'elle convoque une certaine originalité et qu'elle ne fasse pas que se fonder sur des concepts déjà éculés. D'autres encore accorderont davantage d'importance aux personnages, que cela soit par le recours à l'identification, à leur crédibilité ou à leur potentiel narratif. Pourtant on ne peut arguer que ces critères sont indépendants les uns des autres et que ce n'est pas l'ensemble de ceux-ci, conjugués, qui permette de mettre au jour une œuvre durable et populaire. En effet, pour reprendre les idées avancées par Vincent Colonna, « cette proposition comprend trois catégories décisives : celle d'*histoire*, celle d'*intérêt* et celle de *médium télévisuel*⁴⁹⁴ ».

Une série télévisée se doit ainsi d'apporter une histoire valable et intéressante qui met en jeu les principes du médium télévisuel. En revanche, la manière de raconter les histoires et les sujets possiblement traités à la télévision ne peuvent être les mêmes que dans les autres médiums, notamment le cinéma. On n'accordera pas le « label » d'originalité pour les mêmes critères selon qu'on se trouve face à un film de cinéma ou une série télévisée. Les personnages, dans ces oeuvres de la durée et de la répétition, n'y revêtent pas non plus le même rôle puisque s'ils sont au cœur de la production sérielle, alors celle-ci prend de grands risques à les voir s'épuiser au fil des épisodes. Ainsi, et nous l'avons déjà maintes fois évoqué, on ne peut penser la série télévisée en lui accolant systématiquement des réflexions qui lui sont étrangères. Elle se doit d'être abordée en rapport à son propre mode de production, à ses propres spécificités de médium indépendant.

1. La série télévisée fantastique n'est pas le cinéma fantastique : durée et expansion de la diégèse

Si le critère des budgets alloués aux productions télévisuelles permettait il y a encore

494 Vincent Colonna, *L'art des séries télévisées ou comment surpasser les Américains*, op.cit., p. 20.

quelques années d'instaurer une nette différence entre le cinéma et la télévision, ce n'est plus nécessairement le cas actuellement. Des séries fantastiques comme *Game of Thrones* ont dorénavant des moyens impressionnants leur permettant de rivaliser sans honte avec certaines productions hollywoodiennes. Ce n'est donc pas là qu'est à rechercher la spécificité sérielle télévisuelle. C'est peut-être au niveau de sa réception que se trouve une partie de la réponse. Le spectateur ne « consomme » pas une série télévisée comme un film de cinéma. Outre l'aspect, bien qu'important, qui veut qu'un film de cinéma est pensé pour être projeté sur un grand écran, prenant au passage le spectateur en otage par la suppression d'une partie de ses sens, la série télévisée est faite pour être vue sur un écran plus petit, au départ celui de la télévision, mais dorénavant aussi celui des ordinateurs ou des smartphones :

La télévision a une image appauvrie (possédant une faible résolution et un petit écran) face à l'image dense d'informations du film ; l'image de télévision est moins détaillée, alors que celle du film est élaborée ; à la télévision la parole domine, alors qu'au cinéma c'est l'image ; la télévision suscite le regard, mais le film l'engendre ; la télévision est au temps présent, alors que le film est au passé ; la narration télévisuelle est fragmentée et sérielle, quand le film est ininterrompu et fermé ; et, étant donnée cette dernière distinction, l'objet de l'attention à la télévision est le flux de la programmation quand celui du film est l'histoire individuelle, intègre et fermée (le long-métrage autonome⁴⁹⁵).

De fait, la notion de cadrage, les sons mais également la narration ne peuvent être définis de la même manière⁴⁹⁶. Prisonnière de l'espace domestique, l'oeuvre télévisuelle se retrouve, nous l'avons dit, face à la possibilité d'être ignorée là où le cinéma met tout en œuvre pour éviter toute distraction extérieure. Pourtant, chacun a pu vivre l'expérience d'être totalement plongé dans une série au point d'en oublier l'extérieur. Elle posséderait dès lors, malgré ce qui lui fait défaut par rapport au cinéma, la même capacité d'hypnose. C'est ainsi qu'on en vient tout naturellement à s'interroger sur ces propriétés du médium télévisuel propres à attirer, convaincre et impliquer le spectateur. Dans la partie précédente, nous nous sommes attaché à montrer que plusieurs de ces propriétés sont inhérentes au son et à la mise en place d'une tension narrative. Ici, nous entendons pousser plus loin ces réflexions et dévoiler du même coup d'autres différences entre la série télévisée et le film de cinéma du point de vue du genre fantastique et de l'intermédialité, tant au niveau de ses qualités que de ses limites qu'il faut nécessairement surligner tant elles sont réelles :

Jane Feuer a démontré que les caractéristiques dominantes de la télévision en tant que médium rend l'application des théories du film de genre pour la télévision problématique, pointant du doigt

495 Noël Carroll, *op. cit.* p. 270, cité par Catherine Johnson, *op. cit.*, p. 11 (je traduis).

496 Nous mettons volontairement de côté le fait que de nos jours, bon nombre de films sont vus sur des écrans beaucoup plus petits que celui d'une salle de cinéma puisque la réception classique de ceux-ci en devient totalement modifiée.

le fait que les programmes de télévision « ne fonctionnent pas comme des œuvres discrètes ayant la même ampleur que les films ; la propriété de « flux » mêle un programme unitaire dans un autre et ceux-ci sont régulièrement « interrompus » par des publicités et des promotions » (1992, p. 157). Alors que le genre est reconnu comme central dans la production et la promotion des films, le flux des programmes de télévision peut faire du genre un facteur moins signifiant que la programmation des productions télévisuelles et leur sélection par les spectateurs⁴⁹⁷.

En d'autres termes, il est difficile d'appliquer les théories cinématographiques du genre à la télévision puisque leur structure narrative est sensiblement différente. Si le film de cinéma fonctionne comme un tout unitaire, la série, elle, est construite par différentes séquences liées les unes avec les autres à travers des épisodes qui se doivent de partager le même format. Ce seraient donc ces différents types de formats qui feraient la particularité de la série télévisée, et non le genre comme il peut être appliqué au cinéma. Graeme Turner a justement développé cette idée en prétendant que ce qui fait l'originalité d'une œuvre sérielle réside dans son format et non dans sa représentation d'un genre particulier⁴⁹⁸ :

les formats précisent un ensemble d'attentes qui sont spécifiques à *une* série, et qui peuvent être utilisés pour distinguer cette série des autres programmes télévisés. Ainsi, le terme de « format » opère différemment du genre, fonctionnement tout d'abord comme une façon dont les programmes se distinguent les uns des autres, plutôt que comme un ensemble d'attentes et de conventions pouvant être partagées par un ensemble de programmes⁴⁹⁹.

Cela revient à dire qu'il est nécessaire de prendre en compte les différents types de séries que l'on peut rencontrer à la télévision américaine (séries bouclées, ouvertes, sitcoms, soap opéras, etc.) si l'on souhaite interroger également la notion de genre qui s'y rattache. Bien entendu, nous n'attendons pas la même représentation du surnaturel dans une sitcom telle que *Sabrina, l'apprentie sorcière* que dans un teen-drama (*Buffy*) ou dans une série d'horreur sur une chaîne câblée (*The Walking Dead*), nous l'avons déjà démontré. Catherine Johnson précise d'ailleurs à ce sujet qu'

entre les conventions génériques spécifiques et le ton de chaque programme, sont partagées des préoccupations au sujet de la représentation, de la stabilité de l'univers fictionnel, de la manière de voir, et de l'image qui surgit spécifiquement à travers la représentation du fantastique et qui regroupe ces programmes ensemble sous la dénomination de *telefantasy*⁵⁰⁰.

Il y aurait donc bien une spécificité de l'image sérielle qui différencierait la série du cinéma. Plus encore, cela est particulièrement sensible lorsqu'une œuvre télévisuelle est adaptée au cinéma.

497 Catherine Johnson, *op. cit.*, p. 4 (je traduis).

498 Graeme Turner, « Genre, Format and « Live » Television », in Glen Creeber, *op. cit.*, p. 7.

499 Catherine Johnson, *op. cit.*, p. 4 (je traduis).

500 Catherine Johnson, *op. cit.*, p.6 (je traduis).

L'exemple de *The X-Files* est ici tout à fait symptomatique puisqu'en 1998, *The X-Files : Fight the Future* de Rob Bowman sort sur les écrans et prend place au sein même de l'histoire racontée dans la série puisque le film fait office de lien entre les saisons 5 et 6. Plusieurs différences notables entre les deux médiums sont dès lors aisément identifiables. Si le film s'ouvre sur une séquence servant à accrocher le spectateur comme on pourrait l'y voir dans la série, celle-ci y est pourtant sensiblement différente puisqu'on note déjà la différence de budget alloué aux effets spéciaux. L'ensemble du film creusera ainsi le fossé technique entre les deux médiums via le recours titanesque offert aux trucages numériques, tant au niveau des budgets que de la possibilité de voir le temps de production et de post-production être augmenté. Le style visuel du film se retrouve ainsi sensiblement différent de celui adopté par la série. Comme nous l'avons dit, le film de cinéma est pensé pour être projeté sur un écran géant et dès lors la notion de cadrage s'y adaptera. *Fight the Future* adopte alors la norme visuelle des films de science-fiction et transforme l'oeuvre en véritable blockbuster.

De plus, la série fonctionne sur le principe de durée, se déclinant semaine après semaine tout en maintenant l'ambiguïté dans les recherches des deux agents du FBI, fait inaltérable sous peine de la voir prendre fin. Les conditions économiques et temporelles du tournage de la série ne concordent ainsi absolument pas avec celles du film, et cela ne peut que fatalement s'en ressentir. La série possède sa propre esthétique visuelle qui lui permet de s'appuyer sur son imagerie sombre et énigmatique afin de poser une ambiance et une vision particulières de l'étrange. Celle-ci lui est vitale car elle fonctionne comme une signature et n'est pas que le relai de la parole dialoguée. Si la série télévisée n'était bien qu'un médium de l'oralité, comme certains auteurs l'avancent, alors la qualité esthétique visuelle de la série aurait pu être respectée dans sa version au cinéma.

Vincent Colonna prétend, lui, que l'image sérielle n'est qu'un auxiliaire au service du dialogue pour aider le spectateur à rester focalisé sur l'action, or nous avons prouvé qu'il n'en était rien, en tout cas en ce qui concerne les fictions surnaturalistes et que sons et images possèdent d'autres valeurs que celles de retenir un public sollicité par l'extérieur. Nous ne sommes pas face à une radio filmée car dans ce cas il serait vain d'en tenter la défense. Il est vrai que les sons en reprennent les principes (marqueurs identitaires, pics sonores pour indiquer les moments de tension, etc.) mais même si tout cela permet une vision partielle, il est nécessaire qu'une attention constante et appuyée soit convoquée pour en saisir tous les enjeux. Certes, les dialogues y sont très appuyés et répétitifs et beaucoup auront remarqué que les personnages de certaines séries répètent des éléments de l'intrigue déjà assimilés par la plupart des spectateurs, dans le but de récupérer ceux qui auraient pu s'égarer par, notamment, la fragmentation des épisodes sur une période longue, ou commentent des éléments de l'intrigue paraissant évidents. Cela permet sans doute aux séries américaines d'être plus aisément compréhensibles et d'avoir la capacité à être prises en cours de route. Encore une fois,

si cela peut s'avérer pour des séries fantastiques de la dernière décennie du XXe siècle, cela nous semble beaucoup moins valable de nos jours. Les premières saisons de *Buffy the Vampire Slayer*, fonctionnant au départ sur l'idée d'épisodes semi-bouclés présentant une enquête du groupe d'amis à laquelle sont additionnés quelques arcs narratifs en fil rouge, permettent de se raccrocher facilement à la narration en cours. Or, très rapidement bien trop d'informations sont délivrées au fil des épisodes sur le devenir des personnages et la série devient bien plus difficile à suivre si l'on ne possède pas les compétences endo-narratives adéquates. De même s'il est possible de regarder indépendamment les saisons d'*American Horror Story*, il n'en est rien des épisodes présents au sein de ces « volumes⁵⁰¹ ». Et l'intrigue développée dans *Game of Thrones* est bien trop complexe pour être suivie partiellement, pour peu que l'on souhaite en comprendre tous les enjeux. Tout comme il est sensiblement difficile de prendre un film de cinéma en cours de diffusion, la série télévisée, devenue intégralement feuilleton, ne peut l'être de la même manière.

Colonna avance l'idée que la série qu'elle soit bouclée ou feuilletonnante se doit de produire une scène d'exposition explicite dans son pilote où toutes les informations sur les personnages et l'intrigue doivent être dessinées. On pensera notamment au fait qu'il fut assez dommage que dès le pilote de *The Walking Dead*, le spectateur apprenne déjà que la famille du personnage principal, Rick, a survécu à l'holocauste et qu'il parviendra de fait à les retrouver. Il est pourtant indéniable que ces œuvres, fonctionnant sur un principe de cycle auquel le spectateur se doit d'adhérer, ne peuvent se passer de cet harponnage premier. Pourtant les séries fantastiques fonctionnant beaucoup sur les principes de surprise, de suspense et de curiosité conservent nécessairement suffisamment d'éléments repoussés pour durer. Ainsi même si le premier épisode de *Game of Thrones* est riche d'informations au niveau des personnages et de leurs liens les uns avec les autres, il faut obligatoirement suivre les épisodes suivants pour que le spectateur comprenne réellement les tenants et aboutissants de ces luttes de pouvoir et soit en mesure de dresser mentalement un schéma des rapports existants entre les protagonistes.

Ce n'est que dans la seconde partie de la quatrième saison que l'on comprend que la scission des sept royaumes qui a mené à la guerre des cinq rois n'a pas été provoquée par Cersei mais par l'intrigant Littlefinger avec l'aide de la veuve de la Main du Roi Jon Arryn. Si le spectateur n'a pas suivi l'intégralité de la diégèse, il lui est alors impossible de mesurer l'ampleur de cette révélation et toutes les conséquences que cela aura pu avoir. Alors oui, le pilote d'une série doit donner un certain nombre de clés de compréhension, mais il ne s'agit ni plus ni moins que d'un incipit classique tel qu'on peut le rencontrer en littérature. *Game of Thrones* peut faire figure d'exception tant sa

501 Il semble qu'une partie de cette affirmation puisse s'infirmier dans les saisons suivantes de la série puisque peu à peu les scénaristes créent des liens entre les saisons.

construction est fondée sur la ligne narrative développée dans les romans et qu'ainsi chaque épisode reprend là où le précédent s'est arrêté et ne résout pas nécessairement une situation laissée en suspens. Mais il est vrai qu'une œuvre comme *True Blood*, ayant recours au teaser en pré-générique, expose d'emblée une situation plus ou moins critique afin d'harponner le spectateur. Ce principe, s'il n'est pas utilisé tel quel au cinéma, en est bien un propre à la sérialité. Pourtant, si les scénaristes jouent toujours avec les fonctions thymiques du spectateur, la série fantastique contemporaine ne prend plus la peine dorénavant de répéter à chaque épisode les données qui restent importantes pour la compréhension globale, le résumé débutant chaque épisode se faisant le lieu de ce rappel cognitif.

Ce qui est réellement saisissant dans les séries de genre fantastiques est ainsi la propension qu'ont les situations et les personnages à réellement évoluer :

[...] Roberta Pearson (2007 : p.50) montre que le personnage sériel doit d'abord être typé et stable : la téléspectature est facilitée si l'on reconnaît aisément le type de personnage auquel on a affaire et si ce personnage demeure à peu près égal à lui-même durant les différents épisodes. Il doit aussi évoluer et éventuellement se transformer, insiste l'auteure, sous peine de se répéter et d'ennuyer. Ses rencontres avec les autres personnages, qui sont pour lui autant d'éventuels miroirs réfractants, autorisent les producteurs à approfondir sa définition et éventuellement à l'élargir⁵⁰².

Il suffit de comparer le pilote d'une série à des épisodes beaucoup plus éloignés dans le temps pour s'en convaincre. *Buffy the Vampire Slayer* est à ce niveau particulièrement intéressante puisque les quatre personnages principaux ont survécu à toutes les aventures auxquelles ils ont été confrontés pendant sept années. Les personnages, s'ils ont évidemment changé physiquement, ont également mûri et, même s'ils conservent les traits de caractère qui les caractérisaient au départ, en sont devenus profondément différents. Le personnage de Willow cristallise cette idée puisque de jeune fille renfermée sur elle-même, timide et réservée, retranchée derrière des vêtements enfantins, la voilà qui se retrouve être une des plus puissantes sorcières sur Terre, affirmant sa féminité et sa sexualité, tout en utilisant les compétences acquises au fil du temps pour réécrire l'Histoire du monde. De même, un des atouts de *Game of Thrones* est de donner à voir un certain nombre de personnages dont le spectateur suit avec assiduité l'évolution.

Que cela soit Daenerys, Sansa, Bran ou Arya, tous ces personnages vivent quelque peu une quête initiatique les modifiant profondément. Daenerys, vendue à un chef Dothraki par son frère, acquiert peu à peu une force de caractère qui lui permet de devenir Mère des dragons, libératrices des peuples esclaves et reine sur le continent d'Essos. Arya, garçon manqué en fuite depuis la mise à mort de son père, devient peu à peu le bras vengeur des Stark, et l'on ne peut que penser qu'elle finira par devenir un assassin hors-pair tandis que son jeune frère Bran, au départ très effacé de par

502 Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*, 2010, p. 161.

son statut physique, semble être la clé des guerres intestines depuis qu'il a rencontré au Nord du Mur le Vervoyant. Il est vrai que chaque série donne à voir des personnages qui évoluent sans cesse⁵⁰³, tel que chaque être humain est à même de le faire dans la vie réelle. Pourtant les séries fantastiques se servent du prétexte surnaturel pour faire évoluer les situations et les personnages de manière très souvent inattendue et radicale. C'est la magie qui permet à Willow de s'affirmer totalement et c'est la naissance des dragons qui légitimise Daenerys dans son épopée. Et parfois, c'est en convoquant un fait passé occulté par le scénario que les scénaristes parviennent à offrir une nouvelle profondeur à un personnage ou à modifier les pistes de lecture d'une œuvre. Il faut ainsi attendre six saisons pour que Buffy révèle à Willow qu'elle avait passé une quinzaine de jours dans une clinique psychiatrique après avoir confié à ses parents la vérité sur son rôle de Tueuse.

Cette nouvelle opère une réconciliation de l'intégrité de la série et lui offre une interprétation nouvelle. Et même si le spectateur aura tendance à choisir l'explication surnaturaliste de la fiction, cela permet d'ajouter du vraisemblable à l'histoire : à quinze ans, il est tout à fait logique que Buffy se soit confiée à ses parents et que ceux-ci aient pris la décision de la soigner. Il est vrai que dès lors, il paraît étonnant que Joyce Summers n'ait pas admis plus tôt la vérité et qu'elle n'en ait jamais reparlé à sa fille⁵⁰⁴. Quoi qu'il en soit, cette anecdote n'aura que peu d'incidence sur la suite de la série et il n'y sera fait que rarement allusion. Pourtant, c'est bien par le biais de ce secret que le personnage gagne en profondeur : le spectateur n'a finalement qu'une vue partielle des événements qui ont jalonné sa vie et il est toujours possible, dans la mesure du probable, d'ajouter des faits jusque-là inconnus. Buffy nous apparaît alors comme une jeune fille plus fragile que ce que nous avons pu percevoir jusqu'alors et qui aspire d'autant plus à une vie simple et exempte de cette présence du surnaturel qui lui est un fardeau supplémentaire. Ceci est d'autant plus remarquable ici que tout concorde avec la présence du fantastique, et n'est pas uniquement utilisé à des fins narratives dont l'installation serait arbitraire et fortuite : la possibilité que Buffy soit internée en est redoublée et relance les fonctions thymiques.

Nombreuses sont les séries fantastiques à utiliser ce type de ressorts dramatiques, les révélations sur un passé inconnu des personnages étant parfois aisément insérables au sein de la diégèse tant les possibilités sont grandes dans un genre se nourrissant du mystère : « aucune histoire n'est jamais tout à fait écrite car les événements du passé peuvent toujours resurgir de manière inattendue, une ou plusieurs fois. Il est facile d'imaginer quel intérêt la réécriture du passé d'un

503 On pourrait citer en guise d'exemples les personnages de Walter White (*Breaking Bad*) ou Bree Van de Kamp (*Desperate Housewives*) qui, bien qu'en ayant conservés des traits de caractère, se sont pour beaucoup émancipés des lignes qui avaient été dessinées pour eux.

504 Si l'on considère qu'il ne se passe rien entre les épisodes, que tout nous est montré et que la mère de Buffy n'ait pas occulté totalement cet internement.

quelconque héros de série peut avoir pour l'auteur ou le public⁵⁰⁵ ». La longévité des vampires est ainsi régulièrement prétexte à faire apparaître de nouveaux personnages et de nouvelles situations, résurgences du passé, dans des séries comme *The Vampire Diaries* ou *True Blood* : « Dans tous ces cas, le dévoilement reste partiel, les séries gardent toujours des cartouches d'informations liées aux personnages, pour renouveler leur image et faire rebondir la série dans des directions nouvelles⁵⁰⁶ ». Tout ceci permet en outre, selon Jean-Pierre Esquenazi, à la série de renforcer son intégrité, donnée indispensable à toute œuvre fantastique :

- Les séries peuvent augmenter presque indéfiniment le nombre de personnages, et aussi affiner les caractéristiques ou modeler les tempéraments de chacun d'eux au fur et à mesure de leurs participations à l'action.

- Multipliant les personnages, elles multiplient en même temps les points de vue possibles sur le monde fictionnel et l'enrichissent d'autant de perspectives. Ce que Delozel appelle l'« authentification » de l'univers fictionnel se renforce et accroît sa crédibilité.

- Enfin, elles peuvent épaissir leur « encyclopédie fictionnelle » : la narration peut suivre des chemins imprévus et souvent fertiles qui justifient les catalogues de lieux, actions et personnages proposés par les fans⁵⁰⁷.

C'est ainsi ce qui fait que tout naturellement les séries fantastiques ont une propension bien plus prononcée à s'enrichir au fil de leurs épisodes, tout ceci en convoquant régulièrement des éléments issus d'un passé encore inconnu. Ce vivier de personnages ou de situations presque infini permet à ces séries d'avoir la capacité de se renouveler sans cesse puisqu'il suffira d'introduire un nouvel élément pour que la logique interne régissant les liens entre les personnages soit ébranlée. Si parfois ce type de recours narratif apparaît comme artificiel et maladroit, certaines séries sont délibérément construites sur le dévoilement progressif des éléments antérieurs au début de la diégèse. C'est le cas par exemple des séries fantastiques à mystère, qui sont bien souvent également les séries à forte mythologie telles que *Lost* ou *The X-Files* :

L'univers de la série ne cesse de s'enrichir des rapports qui se nouent et se dénouent entre les personnages. Le tissu relationnel constitue en quelque sorte le quotidien de la série. À la différence du *soap-opera*, les séries à mystère possèdent dès le premier épisode un en-deçà mémoriel avec lequel le public fait progressivement connaissance. L'enlèvement supposé de sa sœur pèse sur le passé et le présent de Fox Mulder, héros de *X-Files* ; et le complot qui sert de fil rouge à la narration de cette série a commencé bien avant son épisode initial. La première saison de *Lost* est en partie consacrée à poser le passé des personnages principaux parmi les survivants du crash. Les saisons suivantes sont remplies d'hypothèses concernant le passé de l'île qui pourraient expliquer ses énigmes actuelles. Ce genre de série ne vit donc pas seulement de son monde « réel ». S'y ajoutent des mondes virtuels, échos de significations supposées du monde de base : les univers fictionnels des séries à mystère sont des mondes feuilletés, des suites de

505 Ursula Ganz-Blaettler, sous la direction de Sarah Sepulchre, « Récit cumulatifs et arcs narratifs » in *Décoder les séries télévisées*, op. cit., p. 188.

506 Vincent Colonna, op. cit., 2010, p. 178.

507 Jean-Pierre Esquenazi, op. cit., 2010, p. 159.

mondes possibles plus ou moins compatibles. Les interprétations et aussi les rêves des publics, très sollicités par le genre, contribuent au feuilletage et donc à la richesse de l'univers fictionnel. Rien d'étonnant à ce que les séries « cultes » soient le plus souvent des séries à mystère, comme le remarque Matt Hills (2005)⁵⁰⁸.

2. Le problème de la durée et du rythme face à la surenchère du surnaturel

Bien que l'on ne puisse ainsi plus dire que la série télévisée repose entièrement sur la redondance, il est nécessaire tout de même de préciser qu'il est une conséquence de la fragmentation et de la durée qui apparaît rapidement comme une limite de l'écriture sérielle. La diégèse se doit d'être capable de résister au temps, ainsi qu'à l'épuisement des personnages et de la narration. Pour Colonna,

ne se prêtent pas à la série télé tous les contenus, mais seulement ceux qui peuvent résister à l'usure qu'entraîne une répétition systématique. C'est ainsi que les contenus trop diaphanes, comme le registre féerique, ou au contraire trop sombre, comme les genres noir et d'horreur, vivent mal le passage à la série et sont souvent des échecs en terme d'audience⁵⁰⁹.

Le seul engouement commercial, critique et populaire que nombre d'oeuvres fantastiques ont suscité ces vingt dernières années suffit à nuancer quelque peu ces propos. Pourtant, il est indéniable qu'un défaut réside dans la sérialité fantastique : ce que nous nommerons la surenchère du surnaturel. Celle-ci n'est évidemment pas sensible dans chaque fiction et différencie peut-être les bonnes œuvres fantastiques des mauvaises (à supposer qu'une telle dichotomie soit envisageable). Cette surenchère semble également être subjective pour le spectateur qui ne la ressentira pas de la même manière selon qu'il est ou non investi affectivement et intellectuellement dans la diégèse. Pourtant nous pouvons aisément remarquer que la majorité des critiques faites aux séries fantastiques mettent en cause le surnaturel et sa propension à se jouer du réel de manière exponentiellement infinie. Ainsi, rares, pour ne pas dire inexistantes, sont les séries fantastiques qui n'ont pas reçu de critiques liées à ce phénomène. Outre certaines réactions négatives quant à la pauvreté de certains costumes monstrueux des démons de *Buffy the Vampire Slayer*⁵¹⁰, certains

508 Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*, 2010, pp. 164-165.

509 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2010, p. 36.

510 Notons tout de même ici que certaines des séries de fantastique et d'horreur des années 1990 et 2000 mêlent le surnaturel et l'effroi à une distanciation comique. Les épisodes des *Contes de la crypte* ou de *Buffy* sont toujours teintés d'un humour particulier et en décalage. Finalement, cela devient une marque de fabrique de l'oeuvre. Dans les deux cas, même si l'humour est différent, il s'agit d'une distanciation cynique permettant à la fois d'évacuer les horreurs racontées mais également d'en montrer l'artifice. Ces séries n'ayant pas réellement l'intention de terroriser le spectateur, nous acceptons totalement ce second degré. Au début des années 2000, la série d'anthologie *Masters of Horror* reprend ce principe en déclinant divers épisodes réalisés par les maîtres du genre. Plus ou moins réussis, ils contiennent tous une certaine dose d'humour qui se rapproche du second degré propre aux *Contes*. Pour autant, pour une série se vantant de présenter des histoires effrayantes, cela paraît bien souvent maladroit et annihile presque les passages réellement terrifiants. Le fantastique peut tout à fait s'imprégner de comique, mais celui-ci ne doit pas entacher la fonction première du récit.

spectateurs ont totalement arrêté de suivre la série lorsque la jeune sœur de la Tueuse, Dawn, fait son apparition. Bien que justifiée par la diégèse, cette manipulation de la ligne scénaristique par le biais du fantastique a été considérée pour beaucoup comme une trahison de la part des scénaristes voire une forme de mépris. Le surnaturel n'autoriserait pas ainsi toutes les idées et se devrait de rester confiné dans une certaine mesure « logique réaliste » là où justement il s'en détache totalement. La manipulation du réel réduirait de beaucoup certaines péripéties. Pourtant c'est oublier que le réalisme d'une série fantastique ne réside pas dans son potentiel de fidélité au monde qui est le nôtre, mais au sien :

Même les plus fins analystes des séries tombent souvent dans ce travers, oubliant ou feignant d'oublier que le réalisme est d'abord un type de discours, qui obéit à des règles strictes, dont l'acmé n'est pas l'exactitude ou la conformité à notre monde, mais l'impression qu'il donne d'être proféré par un narrateur qui connaît son affaire⁵¹¹.

La mort de Buffy à la fin de la cinquième saison peut ainsi apparaître comme un énième obstacle et un moyen artificiel de créer une tension en laissant le spectateur avec un goût amer. Cela aurait pu être le cas en effet si justement les deux saisons suivantes ne s'étaient pas servies de cette péripétie pour en développer les conséquences négatives : la dépression de Buffy la pousse à entretenir une relation malsaine avec Spike, qui de fait ira jusqu'à récupérer son âme lui permettant de sauver le monde dans le final de la série ; la puissance qu'a acquise Willow suite au sortilège de résurrection la mènera en partie à sa perte à la fin de la sixième saison et le simple fait d'avoir ramené Buffy à la vie aura créé une faille dans le système d'élection des Tueuses permettant au Premier de tenter d'en éradiquer la lignée complète⁵¹². C'est ici ce que Vincent Colonna nomme la consécution, et qui revêt une part importante du processus narratif en validant les propositions faites par les scénaristes :

Les événements doivent être liés et agir les uns sur les autres, par une relation de cause à effet, de moyen à fin, ou d'antécédent à conséquent. Il ne suffit pas de les additionner, de les juxtaposer, pour obtenir une mécanique narrative. C'est toute la différence entre une fable (une intrigue) et une chronique (ou une « tranche de vie »). Dans la chronique, les faits se succèdent selon le temps, mais n'ont pas forcément de lien entre eux⁵¹³.

Les séries bouclées ou semi-bouclées dévoilent souvent ces tranches de vie puisque les événements se déroulant au sein d'un épisode peuvent n'avoir aucun lien avec les précédents. La série fantastique tend de nos jours à avoir de moins en moins recours à ces lignes narratives sans

511 François Jost, *op. cit.*, 2011, p.26.

512 Si un lien est bien créé entre les intentions du Premier et la résurrection de Buffy, jamais ne sont explicitement citées les raisons de cette faille.

513 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2010, p. 104-105.

lien avec les autres. Dans des séries des années 1990 telles que *Charmed* ou *Buffy*, on trouve toujours des traces de ces chroniques indépendantes. Les « monstres de la semaine » (toujours présents dans *Supernatural* également) en font tout à fait partie. Par exemple dans l'épisode « Fast-food » de *Buffy* (« DoubleMeat Palace », saison 6, épisode 12), on voit la jeune fille être embauchée pour travailler dans un restaurant rapide.

Cette intrigue fait suite aux problèmes d'argent que rencontre Buffy et s'inscrit donc au sein du développement de la fable. En revanche, la présence d'un démon dans la tête d'une vieille dame qui se nourrit des employés du DoubleMeat Palace participe de la chronique puisqu'en effet elle n'a rien à voir avec l'arrivée de Buffy. Pour que cet événement fasse partie intégralement de l'intrigue il aurait fallu que l'attaque du monstre soit un enchaînement logique de son embauche, que la vieille dame ait attaqué le restaurant pour se nourrir de Buffy, supposant dès lors que sans elle, les employés auraient été à l'abri. Ces chroniques n'en sont pas pour autant à considérer comme inutiles, elles permettent, certes, de meubler les épisodes, d'y insérer le fantastique nécessaire à la diégèse, mais surtout elles entretiennent le lien avec l'idée de départ de l'oeuvre et étoffent son « background », en lui offrant une cohérence. Entre autres choses, c'est bien la sérialité et son rapport particulier à la durée qui permet de créer et de rendre crédible l'univers diégétique particulier de la série (le buffyverse). Pour celui qui ne suit pas le show, voir Buffy discuter avec des démons habillés et jouant au poker peut sembler extrêmement déroutant car cela s'oppose totalement aux canons classiques des oeuvres horribles. Pourtant, les scénaristes n'ont pas d'emblée proposé ce modèle de société démoniaque, celle-ci s'est dévoilée peu à peu et ne choque pas le spectateur assidu. En d'autres termes, il semblerait donc que la surenchère du surnaturel ne soit pas ressentie par tous les spectateurs de la même manière, particulièrement lorsque ceux-ci n'ont pas une « consommation » de l'oeuvre dans son intégralité. Pourtant, nous l'avons noté, qu'en est-il de ceux qui décrochent en cours de route alors qu'ils avaient jusque là suivi chaque épisode ?

Il semble qu'il faille, là aussi, y voir un phénomène de rejet et de désintérêt dans des oeuvres qui parfois peinent à se renouveler ou à proposer une cohérence interne. Nombre de remarques faites au sujet de *Lost* abondent dans ce sens. La difficulté de compréhension de la diégèse liée au caractère surnaturel de l'île a rebuté bon nombre de spectateur qui n'y ont vu qu'une manière artificielle de dérouter le spectateur et de tenter de noyer le poisson tant il apparaît que les scénaristes ne savaient pas eux-mêmes où ils désiraient se rendre. Les multiples révélations, retournements de situations ou fausses morts que l'on retrouve dans presque toutes les séries surnaturalistes finiraient ainsi par en épuiser la trame narrative tant leur caractère en devient éphémère. Comment croire qu'un personnage est réellement mort quand on peut le ramener à la vie par le biais du surnaturel ? La série *Heroes* a, quant à elle, réellement fait les frais de la surenchère

du surnaturel. La première saison fut un succès critique tant au niveau de la réalisation que de l'histoire racontée. Les liens existants entre les personnages et l'originalité des pouvoirs qu'ils détenaient étaient la force de la série. Pourtant dès la deuxième saison⁵¹⁴, ce qui fut un atout se transforme bien vite en piège. À vouloir créer des liens entre les personnages les scénaristes en viennent à en créer de nouveaux, certains factices (Sylar et la famille Petrelli), et l'expansion des pouvoirs de certains protagonistes finit par poser problème. Peter et Sylar, tous deux ayant acquis une somme incommensurable de pouvoirs, deviennent bien trop puissants pour la diégèse et des solutions scénaristiques sont trouvées. Mais il est trop tard, les trop nombreux retournements de situation et manipulations du spectateur ont gâché le potentiel de l'oeuvre.

Le fantastique, nous l'avons dit, est un mode de représentation du monde qui freine certains spectateurs qui n'acceptent pas les œuvres se jouant de la réalité, lui considérant un aspect enfantin ou illogique. Si la première idée n'a aucun sens tant la violence peut être présente au sein de ces œuvres, il semble que la seconde possède bien une réalité. Beaucoup de séries fantastiques ont ainsi beaucoup de difficultés à survivre à la répétition et à la variation tant il semble qu'il faille en faire toujours plus pour impressionner le spectateur. Or, de cette surenchère découle la critique inhérente à ces œuvres. On a pu reprocher ainsi à *Buffy* de mettre en scène bien trop souvent l'apocalypse, ces diverses fins du monde dont presque chaque spectateur aura bien conscience qu'elles seront empêchées par la Tueuse. Et beaucoup s'offusquent de voir que les scénaristes continuent de jouer avec cette péripétie. Pourtant, *Buffy* est parvenue à détourner ce défaut en donnant à voir les personnages se moquer eux-mêmes du caractère répétitif de ces fins du monde. Et si l'on sait que celles-ci seront évitées, on ne peut être certain du nom des survivants.

De même, les antagonistes auxquels la Tueuse se retrouve confrontée semblent être de plus en plus puissants à mesure que les saisons se déroulent. De vampires dans les deux premières saisons, c'est contre le Maire de Sunnydale, transformé en un gigantesque serpent, qu'elle se battra dans la troisième saison, avant d'affronter un hybride démono-humanoïde invulnérable puis une déesse de l'enfer. On le voit, il était envisageable que l'antagoniste principal de la sixième saison pousse Buffy encore plus loin et l'oblige à se dépasser encore une fois afin de tenter de faire mieux que les saisons précédentes. Pourtant, toute la saison nous offre à voir le Trio, groupe composé de trois jeunes hommes sans aucun réel pouvoir, qui tentent simplement de se servir des possibilités du surnaturel pour « séduire » des filles ou voler de l'argent. Dans leurs méfaits, ils se retrouvent confrontés à Buffy qui met à mal leurs plans très facilement. Le Trio est volontairement présenté comme profondément inoffensif et ridicule. Si bien que le spectateur ne le prend pas au sérieux. En effet, il n'a rien à voir avec les antagonistes principaux que Buffy a affrontés dans les saisons

514 Rappelons que la deuxième saison a fait les frais de la grande grève des scénaristes de 2007.

précédentes. Pourtant, ils parviendront à provoquer la fin du monde lorsque Warren, dans un acte de vengeance, tire sur Buffy et touche malencontreusement Tara qui meurt sur le coup, rendant Willow folle de rage et de désespoir. C'est bien une manière de contrer la surenchère du surnaturel qu'ont tenté de faire ici les scénaristes de la série : en nous présentant le Trio comme inoffensif car trop humain, ils sont parvenus à le rendre beaucoup plus dangereux et détestable que les démons qui ont parcouru les épisodes jusqu'alors, et la puissance gigantesque dégagée par Willow par la suite en devient tout naturellement acceptable par tous.

Pourtant, force est de constater que beaucoup d'œuvres fantastiques sérielles finissent invariablement par lasser le spectateur. La première saison de *True Blood* met en scène principalement les vampires et leur sortie au grand jour. Il s'agit de la dominante de la série et ce qui en fait l'originalité. Pourtant, très rapidement, le spectateur découvre que dans cet univers fictionnel co-existent d'autres créatures issues du folklore surnaturel. Cette saison montre également l'existence de métamorphes, la suivante de démons comme la ménade, puis des loups-garous, des sorcières, et enfin des fées. Tous ces êtres font partie du bestiaire que l'on peut s'attendre à trouver dans une œuvre surnaturaliste : si les vampires existent, alors il est tout naturel que d'autres créatures canoniques puissent s'insérer dans ce tissu fictionnel. Or, de nombreux spectateurs ont perçu cela comme une faiblesse d'un scénario qui excluait au départ toute autre manifestation du surnaturel. Au fil des saisons, ce bestiaire s'intensifie et la présence du peuple des fées dont l'héroïne, Sookie, fait partie apparaît comme une maladresse⁵¹⁵. Pourtant cela est présent au sein de la saga littéraire de Charlaine Harris dont est issue la série et est justifié par l'ensemble de la diégèse, tant au niveau de la narration en elle-même (leur lien avec le peuple vampire) que de la critique présente en creux (l'insertion, le *mainstream*). Dans *Buffy*, l'accumulation et l'étoffement du bestiaire⁵¹⁶ ne semble pas poser de réel problème car celui-ci est présenté dès les premiers épisodes : la première saison nous montre déjà épisode après épisode l'existence conjointe des vampires, des sorcières et de monstres en tout genre.

True Blood donne ainsi en effet l'impression de se servir des autres créatures surnaturelles dans le but d'allonger une masse narrative faible. La ménade, l'Ifrit ou les esprits errants nous éloignent totalement des arcs narratifs majeurs développant les intrigues autour des vampires et ne possèdent ainsi que peu d'intérêt. Quoi qu'il en soit, il est vrai que le récit fantastique s'épuise

515 Cela est principalement dû, il nous semble, au fait que la fée soit un personnage rattaché à l'univers des contes et donc du merveilleux. De fait, elle devrait être exclue du genre fantastique et d'horreur. Nous y reviendrons.

516 Il nous semble nécessaire ici de préciser que bien qu'elles soient fondées sur des personnages issus de l'imaginaire les séries fantastiques reposent toutes sur des récits provenant tout droit d'une culture populaire commune. Ainsi, même s'il existe des variations dans leurs traitements, le spectateur suivant les aventures de la Tueuse, des frères Winchester ou même des sœurs Halliwell rencontrera bien souvent des êtres provenant de ce fond culturel et accumulera en toute logique une connaissance, certes partielle, mais néanmoins réelle des mythes et légendes.

rapidement dans la durée et il est fort probable que si *Buffy* ne s'était pas arrêtée au bout de la septième saison, les scénaristes auraient eu peine à présenter une suite logique et intéressante à la série sans tomber dans un joyeux fourre-tout⁵¹⁷.

À l'inverse et presque paradoxalement, face à une série fantastique, le public s'attend à ce que le surnaturel soit bien présent, voire même central. La grande difficulté de ces œuvres est alors de parvenir à trouver un compromis entre les arcs narratifs développant l'univers fantastique et ceux, plus terre à terre, des relations humaines entre les personnages. C'est ainsi ce qui est bien souvent reproché à *The Walking Dead*. Si celle-ci parvient à conserver son audience malgré les critiques, d'autres s'épuisent d'autant plus vite si l'univers fantastique de départ stagne ou est mal géré par les scénaristes :

C'est ce qui est arrivé à *Dead Like Me*, après deux saisons, malgré sa grande originalité et sa diffusion sur une chaîne câblée américaine. En montrant la vie après la mort et le rôle des « faucheurs » dans le passage de vie à trépas, cette série défrichait un territoire inédit. Mais en se limitant à creuser les relations entre les personnages principaux, en refusant d'édifier un arc saisonnier autonome, elle se condamnait à lasser l'audience⁵¹⁸.

Dans le fantastique les personnages ont toujours un destin hors norme. Ils se retrouvent confrontés à des obstacles qui ne feront jamais parti de l'expérientiel du spectateur. Les situations sortent de l'ordinaire et mettent en scène des personnages hors du commun, dont les rôles dans la diégèse (la lutte du Bien contre le Mal) sont aisément identifiables. Pour autant le public voue une fascination aux univers fantastiques, prouvant dès lors qu'il n'est pas nécessaire que l'univers fictionnel mis en place lui soit mimétique. Il existe un fossé énorme entre les mondes de *Buffy*, de *The Walking Dead* ou de *Game of Thrones*. Si le premier est plausible dans le sens où il tente de mettre en place l'existence d'une société alternative et dissimulée au regard de tous, le deuxième offre un récit d'anticipation, un futur alternatif dans lequel le monde aurait été ravagé par le retour des morts, quand le dernier décrit les luttes intestines d'un univers qui n'est pas le nôtre. Si l'hypothèse fantastique freine et rebute certains spectateurs, elle n'en reste pas moins anecdotique pour d'autres. Et ce qui semble alors intéresser le public est d'observer avec délectation les rapports qu'entreprendront les protagonistes face à ce mode de représentation du monde. Colonna avance l'idée que « les séries qui éveillent la curiosité ont soit des sujets avec un personnage ayant un projet

517 C'est ici qu'il faut justement remarquer que les comics racontant la suite des aventures de Buffy après la destruction de Sunnydale montrent la difficulté de rebondir après une saison marquant la fin du show. Bien que le scénario soit supervisé par les créateurs de la série et soit donc tout à fait officiel, le changement de format, de la série télévisée à la bande dessinée, dénature totalement la narration. Tout est permis puisqu'il n'y a plus de contraintes budgétaires. Et le lecteur se rendra rapidement compte que loin d'ajouter une plus-value à l'oeuvre, cela l'appauvrit : Buffy et Angel deviennent surpuissants et se battent dans les airs, Spike voyage dans un vaisseau bâti par des démons insectoïdes, un robot géant de Dawn est construit, etc. La série est bien un médium qui se doit de se terminer avant d'épuiser toutes ses ressources.

518 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2010, p. 254-255.

hors du commun ; soit des sujets qui nous découvrent un univers inaccessible⁵¹⁹ ». Bien souvent les séries fantastiques donnent à voir des histoires mêlant habilement ces deux hypothèses. Buffy est la Tueuse, le seul rempart contre le Mal dans un univers infesté de monstres en tout genre. Elle possède ainsi une destinée hors du commun que le spectateur suit avec intérêt. Parallèlement, la déclinaison des motifs surnaturels met en place un monde secondaire dont les secrets et l'organisation logique lui échappe et qui s'étoffe en prenant de l'ampleur au fil des épisodes. De même, force est de constater que dans le récit sériel fantastique les personnages ne restent guère bien longtemps exclus du surnaturel lui-même. Dans bien des exemples, un certain nombre de protagonistes fait, au départ, partie du commun des mortels. Le surnaturel s'impose à eux et les dépasse. Pourtant, avec l'étirement de la masse narrative, rares sont ceux qui parviennent à lui échapper et bien souvent, certains élus l'embrassent totalement. Bien que cela soit globalement accepté et justifié par la diégèse, il apparaît néanmoins que dans certains cas cela transparaît comme une maladresse tant le scénario semble avoir été arrangé pour créer artificiellement ce type de rebondissements.

Dans *Buffy*, si Willow, adolescente ordinaire parvient peu à peu à devenir une puissante sorcière de manière crédible, c'est car nous avons suivi son apprentissage au fil des épisodes et que celui-ci justifie à lui seul la somme des pouvoirs qu'elle est parvenue à accumuler. De même, Dawn, bien qu'elle soit issue du surnaturel, n'en reste pas moins une jeune fille banale, et si le fait qu'elle ait été créée à partir du sang de Buffy aurait pu justifier qu'elle développe des aptitudes spéciales, les scénaristes de la série s'en sont abstenus. En effet, comme il a été mentionné à plusieurs reprises dans la série, dans le groupe des personnages principaux, beaucoup font déjà partie des personnages hors-normes : Tueuses, sorcières, loup-garou, vampires, Observateur, ex-démon ou encore militaire à la force décuplée. Les protagonistes dans la norme restent ainsi parfois en retrait et servent de conseillers et d'adjuvants aux véritables héros. C'est ainsi le discours que tiendra Xander à Dawn à la fin de l'épisode « La Relève » (« Potential », saison 7, épisode 12), lorsqu'il lui confie qu'il se sent de plus en plus inutile et loin de ses amis qui ont tant changé depuis toutes ces années à côtoyer le surnaturel. Bien loin d'être un défaut (même si les autres cherchent souvent à les en éloigner), c'est par un soutien indéfectible et de précieux conseils qu'ils parviennent à aider les « surhommes ». Piégée sous terre et bien trop occupée à gérer sa dépression, Buffy est ainsi incapable d'empêcher Willow de tenter de détruire le monde. Plusieurs personnages, à l'aide des pouvoirs qui leur ont été offerts, ont tenté d'arrêter la sorcière et ce sera finalement Xander, à l'aide de ses souvenirs et de ses mots qui parviendra à la toucher et à la stopper.

Les personnages hors-surnaturel ne sont pas vains dans la série fantastique, ils offrent au

519 Vincent Colonna, *op. cit.*, p. 55.

spectateur lambda l'idée que dans un monde où des forces dépassent le commun des mortels, il reste de la place pour le réel. Nous pouvons constater, dans une mesure largement moins pondérée, le même développement dans une série comme *The Vampire Diaries*. Bien que quelque peu justifié par la diégèse de départ, il peut être dérangeant de voir la somme d'êtres et de situations surnaturels se développant autour de l'adolescente Elena Gilbert. Tour à tour, tous les personnages se retrouvent ainsi affublés d'une particularité qui les rend hors normes. Bonnie, la meilleure amie d'Elena, provient d'une longue lignée de sorcière et son ascension est fulgurante, beaucoup des personnages que l'on rencontre se révèlent être des vampires, Caroline en devient rapidement un, Tyler est un loup-garou, Jeremy, le frère d'Elena, se découvre être un Chasseur, et l'héroïne elle-même se retrouve changée en suceuse de sang à la fin de la troisième saison. Seul Matt Donovan reste potentiellement humain (même s'il est régulièrement victime du surnaturel) et il est alors, tout comme l'était Xander avant lui, le socle sur lequel peuvent se reposer les autres, à la manière d'une ancre dans le réel. Ainsi, il semble que la longévité des séries fantastiques pousse les scénaristes à offrir, dans un but de renouvellement des personnages et des arcs narratifs, des pouvoirs à leurs personnages, ce qui resterait anecdotique, voire peut-être même superflu dans une œuvre fermée tel que le film de cinéma. Le fantastique sériel est œuvre de l'expansion, elle se doit de constamment se dépasser et se renouveler pour éviter de stagner, car ce qui intéresse le spectateur dans de telles histoires est la forme que va revêtir le surnaturel et le chemin qu'il fera prendre aux protagonistes. Ainsi, nous l'avons dit, il semble qu'elle ne puisse jamais éviter ce genre de recours.

Dans *The X-Files*, Scully et son enfant n'en sont pas exempts puisqu'à plusieurs reprises la jeune femme échappe à des maladies incurables et donne naissance à un fils alors qu'il lui a été logiquement impossible de le concevoir. Tous les personnages de *Lost* ont été à un moment ou un autre de potentiels élus afin de devenir les gardiens de l'île. Seuls Stiles et la regrettée Alison sont de simples humains dans *Teen Wolf*, et peu à peu, dans *True Blood*, tous les protagonistes principaux (à l'exception de Jason) passent un à un dans le monde du surnaturel (Lafayette se révèle être un sorcier et Tara devient vampire).

Dans *Supernatural*, c'est au sein de la fratrie Winchester que cette scission est sensible : l'aîné Dean, beaucoup plus terre à terre que son frère, restera exclu du surnaturel quand Sam se révélera en faire intégralement partie. Le fantastique sériel offre ainsi une vision du monde où l'humain se transcende métaphoriquement par le biais du surnaturel. Ils se voient ainsi conférés un destin hors du commun que le spectateur se plaît à suivre si celui-ci reste cohérent. De même, se jouant des lois naturelles du monde réel, beaucoup d'œuvres sérielles fantastiques s'appauvrissent en tentant bien trop souvent de jouer avec la vie et la mort des personnages. Il est difficile de compter dans *The Vampire Diaries* le nombre de morts et de résurrections, si bien que le spectateur

en vient à se désintéresser émotionnellement du décès d'un protagoniste qu'il sait susceptible de revenir dans un prochain chapitre. Dès qu'une série entre sur le terrain de la sorcellerie et du mystique, plus rien ne semble impossible à la diégèse et les scénaristes se doivent de poser les limites qu'ils n'enfreindront pas eux-mêmes. Dans *Buffy*, il est impossible de ressusciter correctement un être décédé de mort naturelle⁵²⁰, ce qui justifie dès lors que la Tueuse peut être ramenée à la vie par ses amis alors que Willow se retrouve incapable de ressusciter Tara. Et même si dans *The Vampire Diaries* les morts ne reviennent pas nécessairement, plusieurs personnages (Jeremy, Bonnie, Stefan ou Alaric) trouveront un moyen d'outrepasser les règles. Ce type de retournement de situation est communément admis au sein de la fiction fantastique puisqu'elle fonctionne sur le mode de l'irréel.

3. Évaluation finale, intégrité de l'univers surnaturaliste et épuisement

Nous avons évoqué plus tôt le besoin qu'ont les séries de se conclure avant de lasser le spectateur, c'est-à-dire d'épuiser leur trame narrative et de donner l'impression de stagner ou de peiner à trouver de nouvelles ressources. Cela semble d'autant plus vrai en ce qui concerne le fantastique. Dans la *Poétique*, Aristote examine ce qui fait qu'une histoire, telle que *L'Odyssée* par exemple, peut être considérée comme parfaite⁵²¹. Selon lui, cela repose sur trois principes : elle doit présenter une histoire complète, intègre et dont la longueur n'est pas excessive. Il s'agit bien ici des risques liés au récit sériel fantastique. Si au cinéma, on peut bien entendu ne pas respecter ces dimensions, cela reste sans doute très rare. Hormis dans le cas d'une saga dans laquelle l'action se poursuivra dans les opus suivants, le film de cinéma possède un début, un développement et une fin qui tiendront dans le temps relativement court de sa projection, son intégrité restant alors à évaluer. À la télévision, cela est rendu bien plus complexe. Bien souvent si des éléments de l'intrigue sont occultés c'est, nous l'avons dit, dans un but bien précis, le fantastique se nourrissant de la tension narrative.

Or, ces éléments se doivent de dévoiler une logique interne à la fiction, c'est-à-dire de se présenter comme nécessaires et probables. Le spectateur doit avoir la sensation que l'histoire globale contenait dès le départ cet élément dans sa narration et qu'il n'a pas été ajouté artificiellement dans le but de combler un vide. Enfin, les séries feuilletonnantes prennent le risque (plus ou moins accentué selon le nombre d'épisodes qu'elles contiennent) de perdre le spectateur en cours de route, essoufflé par la masse d'informations accumulées par le temps et qui bien souvent

520 La mort naturelle étant dans *Buffy* de l'ordre d'une mort humaine causée par un moyen humain (maladie, meurtre, etc.).

521 Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie générale française, 1990.

finissent par être difficiles à retenir. Il apparaît dès lors que la fin programmée d'une œuvre sérieuse fantastique soit peut-être la solution appropriée à envisager afin de satisfaire le public. Cela ne veut en aucun cas dire que la situation finale de la série doit être envisageable d'emblée par le spectateur (on envisage que *Lost* se termine par l'évacuation de l'île, que *Buffy* détruise le mal ou qu'un des héros de *Game of Thrones* monte sur le trône et gouverne sans heurt les sept Royaumes par exemple), mais simplement que les scénaristes aient dès le départ une idée de là où les différents obstacles, actions et rebondissements mèneront les personnages, comme si tout avait convergé dans ce sens bien avant même le début. Jean-Pierre Esquenazi résume tout à fait cette idée lorsqu'il aborde le processus de création d'une série télévisée :

Il faut comprendre que concevoir une série, c'est beaucoup plus que raconter une histoire : il s'agit rien de moins, d'inventer un univers complet avec sa galerie de personnages récurrents, le modèle des aventures qu'ils auront à affronter, le type des personnages secondaires qui participeront à l'histoire, souvent un seul épisode ; sans compter les évolutions possibles des personnages comme de l'univers global dans lequel ils se meuvent. Il faut aussi créer le passé de cet univers, passé qui n'apparaîtra jamais à l'écran⁵²² mais que les nouveaux entrants dans le processus de production devront intérioriser pour participer efficacement à la réalisation d'épisodes. Créer une série, c'est créer un monde, à la façon de Tolkien créant celui du *Seigneur des anneaux*, avec un luxe de détails extraordinaire⁵²³.

Dans cet ordre d'idées *Game of Thrones* remplit bien son rôle puisque le spectateur a très vite compris que rien n'y est laissé au hasard et que toute action ou révélation aura des conséquences à plus ou moins long terme. Rien n'y est réellement anecdotique, et c'est bien ce qui fait que tout y est possible et envisageable. Nous savons que peu à peu les conflits et complots se complexifient (ils sont d'ailleurs parfois difficiles à suivre) mais c'est cela qui permet au spectateur d'attendre avec impatience les révélations et retournements de situations qui le mènent peu à peu vers un dénouement attendu en temps et en heure et qui se révélera infailliblement cohérent, nécessaire, plausible et inévitable.

Bien que certaines œuvres puissent résister plus facilement au temps selon leur synopsis de départ, elles s'épuisent fatalement toutes car le fantastique est un genre reposant sur la surprise et la capacité infinie de ses rebondissements narratifs. Ce qui apparaît au départ comme une force, finit par détruire le tissu fictionnel. La narration des séries fantastiques est potentiellement infinie tant il existe de thèmes et de figures qui lui sont rattachés. *X-Files* a ainsi pu durer neuf saisons et s'est épuisée suite au départ de l'acteur principal, David Duchovny, mais également par la complexité de son arc narratif principal qui semblait ne jamais trouver de réponse et par la redondance des enquêtes auxquelles les agents du FBI étaient confrontés. Pourtant là-aussi, à l'instar de *Buffy*,

522 Sauf dans le cas de flash-backs bien évidemment.

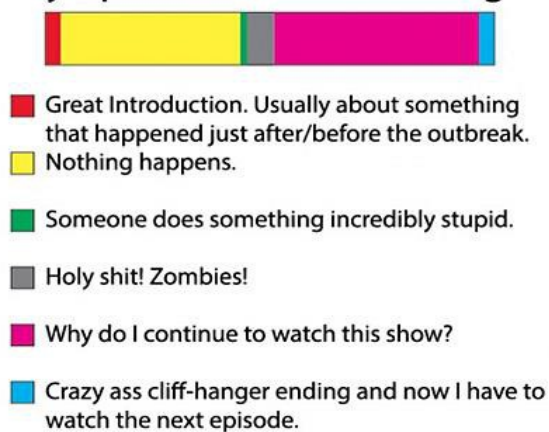
523 Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*, 2009, p. 69.

l'existence d'un univers où le surnaturel sous toutes ses formes est une réalité instaurée comme norme dès les premiers épisodes suppose que les possibilités offertes à l'univers diégétique sont potentiellement infinies. De même, alors que le comics de *The Walking Dead* continue d'être publié, son adaptation télévisuelle, bien qu'étant toujours un succès commercial, n'en finit pas de recevoir des critiques sur la redondance de ses intrigues. La narration s'alimente des péripéties développées dans la bande-dessinée et tente de s'en démarquer pour ne pas en être qu'une simple copie en images animées. On voit ainsi que le rythme (différent dans une bande-dessinée) est ce qui peut parfois faire défaut à une œuvre sérielle fantastique. Nombre d'épisodes de la série semblent stagner et n'utiliser la figure du mort-vivant que comme un prétexte à l'action. Comme le soutient Colonna,

le public se plaint souvent devant une série maladroite, qu' « il ne se passe rien ». Ce jugement met au supplice les créateurs, qui ont multiplié les événements et les rebondissements. L'explication est souvent que le changement était mal mis en valeur, par une gradation malheureuse des événements, par des lignes d'action inconsistantes ou par une cannibalisation des intrigues entre elles. Les actions ne manquaient pas, mais elles étaient représentées de façon défectueuse⁵²⁴.

On trouve ainsi sur le net un schéma représentant cyniquement la trame narrative-type d'un épisode de *The Walking Dead*⁵²⁵ :

Every episode of The Walking Dead



On peut ainsi y lire que tous débutent très forts en résolvant une situation laissée en suspens dans l'épisode précédent, puis qu'il ne se passe rien jusqu'à la moitié de l'épisode où un personnage

⁵²⁴ Vincent Colonna, *op. cit.*, p. 103-104.

⁵²⁵ *The Walking Dead*, stagione 3 (ep. 2), Book and Negative, <http://www.bookandnegative.com/serie-tv/the-walking-dead-stagione-3-ep-2/>, en ligne, page consultée le 23 novembre 2014. Ce schéma n'a rien d'officiel et est le fruit du travail de fans dont l'unique but est de démontrer une faiblesse qu'ils reconnaissent dans cette série.

fera quelque chose de stupide attirant des zombies, donnant naissance à une scène d'action violente. Puis, la seconde moitié de l'épisode devient à nouveau sans intérêt jusqu'à ce que le final joue sur les fonctions thymiques du spectateur afin de l'inciter à poursuivre la série. Ce schéma est bien entendu à interpréter de manière moqueuse, pourtant il n'est pas dénué de sens et d'intérêt. Il est vrai que beaucoup d'épisodes développent des arcs narratifs liés aux personnages, à leurs relations et états d'âme, laissant de côté l'histoire de base de la série. Si cela se passe ainsi, c'est que la série télévisée ne peut donner à voir uniquement la lutte contre les morts revenus à la vie. Les scénaristes ont pris le parti pris de développer sensiblement les personnalités des protagonistes afin justement d'insister sur leur instinct de survie. Les morts-vivants, s'ils se décomposent, n'en restent pas moins des êtres figés par le temps. Il est impossible à la diégèse de broder autour d'eux et d'en développer de sérieuses trames narratives originales. Dans les dernières saisons, les attaques de zombies sont de plus en plus spectaculaires et les scénaristes redoublent d'ingéniosité afin de renouveler leur éradication (lance à incendie, écrasement, etc.). Mais ici, il apparaît qu'il ne s'agit que d'une pornographie de la violence faite aux corps et qui, si elle n'en est pas moins intéressante et redonne de la saveur au show, finira elle aussi par s'épuiser et devenir redondante. On rejoint ainsi une des limites imputée au récit fantastique et d'horreur, le caractère répétitif des phénomènes surnaturels, des séquences horribles n'auraient comme seule conséquence de dévaloriser le récit, de le rendre instable et inefficace :

Du fait de son caractère itératif [...] la série télé intensifie les personnages et les actions, leur donne une présence obsédante qu'ils n'auront ni dans un film ni dans un roman. Ce phénomène difficile à décrire fait que certains genres ou thèmes sont intenable dans la série télé, soit parce qu'ils sont trop friables comme la féerie, soit parce qu'ils sont trop oppressants comme les genres à teneur sadique, tel l'horreur. Le mal pur, la violence gratuite, l'oppression du faible, la cruauté, la torture, le meurtre circonstancié, l'arbitraire, le culte de la médiocrité et de la veulerie ne supportent pas la répétition prolongée. Dotés de la densité qu'apporte le régime sériel, ils deviennent insupportables, alors qu'au cinéma ou dans la littérature, offerts comme un *one shot*, ce sont de vraies expériences esthétiques.

Dans son *Anatomie de l'horreur*, Stephen King reconnaît que l'horreur passe mal à la télévision, que seule l'anthologie [...] permet de pratiquer avec succès. Il impute cette responsabilité à la répétition télévisuelle, qui serait incompatible avec la suspension de l'incrédulité que suppose le genre fantastique en général. Mais même dans les anthologies, il pointe un paradoxe : l'horreur fait appel à la peur et même à la terreur, or la télévision rechigne à cette émotion, cherche toujours à l'émousser⁵²⁶.

Certes la répétition est un défaut beaucoup plus sensible dans les séries fantastiques. Mais celle-ci ne semble pas se fonder sur les motifs terrifiants. Pour preuve ce qui pousse le spectateur à désirer de nombreuses interventions des morts dans *The Walking Dead* ou à attendre avec impatience le prochain bain de sang de *Game of Thrones*. Nous ne prétendons pas qu'il s'agisse ici du seul intérêt de ces fictions, mais on ne peut pour autant pas dire que cela soit la limite principale du genre. Le spectateur ne s'habitue ainsi pas nécessairement aux effusions de violence si celles-ci

526 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2015, p. 333-334.

sont justifiées par la diégèse et qu'elles respectent certains codes. De même, instauré dès l'idée de départ, certaines séries ne peuvent se détacher des principes établis et auront dès lors besoin de pauses dans les séquences d'horreur (qu'elles soient d'origines surnaturelles ou non). Il est impensable que n'importe quelle série fantastique ne donne à voir que cet aspect du monde et en aucun cas les émotions des personnages face à l'étrange. Si l'on assistait uniquement à des attaques de morts-vivants dans *The Walking Dead*, nul doute que la série se serait épuisée bien plus vite et que tout intérêt en aurait été évacué⁵²⁷. Car si cela permet de nous transposer dans des situations impensables dans la vie réelle et de ressentir des peurs inconnues, celles-ci se doivent d'être brèves et entrecoupées de moments autres pour être supportables et viables. Ainsi, très souvent, le seul point sur lequel les scénaristes ont une prise et qui peut leur permettre de relancer l'intérêt du spectateur pour autre chose que le spectacle de l'horreur se situe au niveau des personnages et de leur évolution.

Enfin, nous l'avons vu, la série télévisée fantastique se doit de respecter une charte tacite avec un spectateur qui ne peut accepter, incrédule, que l'on joue de manière répétée et abusive des fonctions thymiques. Pour que le surnaturel soit crédible, et surtout pour que le spectateur y soit réceptif, celui-ci se doit de maintenir des règles internes tout au long du développement de l'oeuvre. Celles-ci ne doivent pas se contredire mais imposer l'existence solide d'un monde autre dans lequel il existe des lois. C'est sur l'intégrité de ce monde fictif que repose la force du récit fantastique. Et c'est bien là, une des contraintes et des difficultés premières à laquelle doivent se confronter les créateurs de telles histoires car c'est bien lorsque sonne sa fin, que l'on se retrouve à même d'évaluer la pertinence et l'intégrité globale de la série. Ainsi cette longue citation de Colonna qui analyse les raisons pour lesquelles le surnaturel de *Game of Thrones* est parvenu à s'insérer naturellement dans la diégèse et finalement à convaincre les spectateurs les plus réfractaires de ce type de représentation du monde :

Si dans la « version-monde » de la *fantasy*, aucune réalité ne semble incongrue, si on peut y mélanger des mandragores et des « marcheurs blancs », sorte d'esprits démoniaques, mais aussi le complexe système féodal qui a régi l'Europe durant le Moyen Âge, et encore des pratiques animistes qui rappellent le chamanisme sibérien – cela tient à son vraisemblable composite qui mêle univers médiéval et patrimoine mythique universel. Dans ce registre légendaire, un personnage peut assister à un tournoi de chevaliers, puis explorer un territoire lointain en « possédant » l'esprit d'un oiseau, mais également tuer quelqu'un qui lui déplaît. En revanche, les objets automatisés et mécanisés, les armes à feu, les engins automobiles, y sont absents ; tout ce qui appartient à l'âge industriel et postindustriel n'a pas sa place, car ils relèvent d'époques où les mythes et les légendes étaient disqualifiés.

Le vraisemblable décide de la nature des événements admissibles, de leurs justifications et de leurs évaluations, par conséquent de ce qui existe physiquement, socialement et moralement dans une histoire.

527 C'est pourtant ce que bon nombre de ses spectateurs réclament et déplorent.

Les dragons de *Game of Thrones* sont impossibles, inconvenants partout ailleurs, mais ils ont leur place dans le mélange de fantastique surnaturel, de mythes et de monde médiéval de la fantasy.

[...] je vois dans ces dragons un handicap plus qu'une chance ; ils tirent la fantasy vers l'enfance. L'univers des dragons est en effet devenu un univers préadolescent. Or *Game of Thrones* visait un public de jeunes adultes ; il y avait un vrai risque de produire une dérive préadolescente.

Mais les créateurs ont su trouver des contrepoids pour faire accepter les dragons. D'abord ils ont réussi à élaborer une « version-monde » d'une épaisseur historique peu commune, presque uniquement par la magie de séquences religieuses (culte des anciens dieux) et d'expressions récurrentes : « Les marcheurs blancs, qui sont des contes de bonnes de nourrice », « les anciens dieux », « les sept dieux » ; et le fonds d'histoires mythiques. Ensuite, ils ont longuement préparé l'apparition des dragons, les présentant tout d'abord sous forme d'oeufs fossiles, puis de légendes, puis de squelettes, puis de bébés dragons. Or depuis Shakespeare, on sait que l'art des préparations permet de faire accepter beaucoup de choses. Quand les dragons se mettent à cracher du feu, la réalité de leur existence est si bien établie que cela paraît naturel.

L'exemple des dragons illustre bien cette vérité que la vraisemblance d'un genre est un tissu qu'il faut tramer avec beaucoup de précaution. Ce n'est pas parce qu'on a choisi un genre, utilisé ses ingrédients que le vraisemblable du genre va se mettre en route de façon mécanique. Le vraisemblable est la façon probable dont se déroulent les actions du récit, la sorte de plausible par laquelle vont s'enchaîner les séquences. Sa nature est dynamique, c'est celle d'une logique en mouvement, elle demande des préparations, des amorces, comme toutes les réalités inhabituelles qu'il faut arriver à faire accepter dans un récit⁵²⁸.

Il en est de même dans les œuvres sérielles où le surnaturel est réduit à une seule manifestation. Le monde de *The Walking Dead*, ne modifie en réalité que peu des lois naturelles de notre réel : celle où les morts se doivent de rester morts. Il convient alors d'offrir une seconde mort à tout humain perdant la vie. Pour aborder rapidement les personnages, si les survivants dont nous suivons la lutte dans *The Walking Dead* ne possèdent pas de destin hors norme à proprement parler, leur combat pour la survie leur offre un statut particulier de héros, parfois presque de surhomme tant il apparaît difficile d'échapper à tous les obstacles auxquels ils se retrouvent confrontés. La série fantastique rejoint ainsi « le mode mimétique élevé » que François Jost emprunte à Northrop Frye lorsqu'il interroge les fictions télévisées américaines :

[Le mode mimétique élevé] comprend les fictions qui mettent en scène le récit d'un héros supérieur en degré aux autres hommes, mais pas à leur environnement. Ce mode correspond à ce qu'on appelle communément un héros, c'est-à-dire un être qui nous ressemble, mais qui possède des qualités rares : sens de la déduction, sang-froid ou sens de la justice⁵²⁹.

Dans *The Walking Dead* les personnages ont survécu, et en cela ils possèdent déjà une vie qui les détache du reste de l'humanité. De plus, ils évoluent dans un futur alternatif dont nous ignorons la logique et dont on souhaite voir l'évolution. Enfin, l'histoire de *Game of Thrones* prend place dans un monde où les lois, bien qu'elles s'en rapprochent à certains moments, sont différentes

528 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2015, pp. 189-190.

529 François Jost, *op. cit.*, p. 18.

de celles en vigueur dans notre monde réel. Cet univers recèle de secrets qu'il nous faut découvrir et nous ignorons encore ce qu'il est capable de produire. Pourtant, chaque personnage se démarque par l'importance qu'il semble produire sur la diégèse. Nous sommes incapables de prédire comment finira la série, qui parviendra à monter sur le trône de fer et à conserver sa place. Et tout l'intérêt est de voir comment peu à peu des personnages, parfois insignifiants, sont amenés à prendre de l'importance. L'exemple le plus évident est sans doute celui de Daenerys, dont on sent grandir l'influence et la puissance. Son destin s'offre clairement au spectateur comme grandiose, mais l'on sait que dans cette œuvre sérielle, personne n'est à l'abri et que tout personnage peut être éliminé dans le but d'augmenter l'influence d'un autre.

Ainsi, le destin d'Arya, de Jon, de Tyrion ou de Bran apparaissent comme autant de variables qui peuvent peser dans la balance du jeu des trônes. Il s'agit sans doute d'une des plus grandes forces de *Game of Thrones* : en s'appuyant sur un univers totalement fictionnel et ayant recours au surnaturel, la série brouille les pistes et mêle ainsi l'intérêt du spectateur pour un monde qui lui est inaccessible au destin héroïque de personnages qui ne savent pas eux-mêmes ce que leur réserve le futur. Et à la différence de certaines œuvres fantastiques dont le développement peut être exponentiellement infini (*Buffy* aurait encore pu durer bien longtemps, l'univers de *The Walking Dead* peut sans doute continuer à se développer à l'infini puisqu'il restera toujours des survivants pour gonfler les rangs des héros, etc.), il en est d'autres dont la conclusion est programmée à l'avance et qui ne sauraient survivre à l'étirement artificiel de la diégèse. *Game of Thrones* est sans doute de celles-ci : pour le moment la ligne narrative suit de près celle imaginée par George R. R. Martin, et si cette orientation se poursuit, la série se terminera telle que l'a pensé l'auteur dès le départ. L'intégrité et la logique globale sont sans doute ce qui fait le plus de tort aux œuvres sérielles. Dans le cas du fantastique, cela semble d'autant plus vrai. Il aurait été judicieux pour les créateurs de *Lost* de s'en tenir à leur idée de départ sans accepter d'étirer une masse narrative qui finalement a appauvri la vue d'ensemble du programme :

Le sujet de la série télé est [une] machine. Pour être efficace, il doit être complet. Le sujet complet, c'est la totalité des éléments qui formeront la série future, enjeux humains, personnages, milieux détaillés, combinaison des actions, procédés visuel ou énonciatif si ceux-ci sont déterminants⁵³⁰.

4. Le personnage fantastique sériel

Lors de la cinquième saison de *The Walking Dead*, après avoir erré pendant une moitié de saison, les survivants se retrouvent piégés dans une communauté cannibale. La violence entre les humains est palpable et l'heure n'est plus à la pitié. Le spectateur aura tôt fait de se rendre compte

530 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2010, p. 64.

que la morale humaine qui animait les protagonistes n'est plus et comprendra d'autant plus qu'ils massacrent sans remords (pour la plupart d'entre eux) tous ceux qui les menacent. Pour autant, déjà ici on ressent un certain épuisement puisque régulièrement le groupe de survivants mené par Rick se retrouve confronté à d'autres humains retranchés et ayant également rebâti un semblant de société. Ceux qui se sont réfugiés dans l'hôpital d'Atlanta apparaissent aux yeux du spectateur comme des antagonistes. Or, ils ne sont ni plus ni moins que des survivants au même titre que les autres. Ils se méfient de ceux qui ne font pas partie de leur groupe, ont leurs propres règles et lois. Si l'on est attaché au groupe de Rick, il n'empêche que l'évolution de leurs personnalités les a rendus antipathiques au regard de l'Autre. Leurs méthodes violentes n'en sont pas plus excusables. Il s'agit ici du point fort de la série, celui sur lequel elle peut s'appuyer pour continuer à se développer. Le surnaturel initié par l'invasion des morts devient un fil conducteur permettant cette réflexion. Cela annonce d'ores et déjà l'épuisement du scénario qui aura peine à se renouveler tant les personnages sont déjà plongés dans un abîme de noirceur.

Pourtant quand on assiste aux menaces proférées par Carol sur un des jeunes enfants vivant à Alexandria, lorsque celui-ci la surprend à voler des armes, le spectateur ne peut la voir comme un personnage antipathique. Le groupe est maintenant mauvais, ils préparent d'ores et déjà un coup d'état pour prendre le contrôle de la cité fortifiée et ne sont ni plus ni moins devenus ceux contre lesquels ils luttent. Mais c'est bien parce que nous avons suivi leurs aventures, les trahisons et coups montés dont ils ont été les victimes et qui ont coûté la vie à nombre de leurs amis que nous acceptons totalement cette évolution. Ces changements sont très souvent sensibles dans les séries fantastiques où les personnages sont régulièrement confrontés aux pires horreurs et dont le destin est jalonné de responsabilités hors-normes. Nous n'en voulons pas à Willow d'être devenue une meurtrière, ni d'avoir voulu détruire le monde. Nous comprenons tout à fait que Buffy, lors de la septième saison, révise ses positions et confie qu'elle n'hésiterait plus à sacrifier Dawn si cela devait sauver le monde. Et nous jubilons lorsque Daenerys met à mort les maîtres des esclaves arbitrairement lors de sa libération de la baie des Serfs.

À l'inverse, la série est également capable de faire naître la sympathie pour des personnages présentés d'emblée comme mauvais dès lors que des motivations morales ou sentimentales leurs sont confiées. Le Gouverneur de *The Walking Dead* acquiert temporairement ce statut lorsqu'il s'effondre à la suite de la mort de sa fille ou qu'il tente de se reconstruire après la chute de Woodbury. Or, ici, ce retournement est de courte durée car le mal est terriblement ancré en lui et l'orgueil et la vengeance lui sont trop précieux. De même en ce qui concerne certains personnages de *Game of Thrones*. Jamie Lannister est terriblement antipathique dans les premières saisons, et c'est à partir du moment où il se confie à Brienne au sujet du malentendu qui règne quant à son

surnom de « kingslayer » et qu'il débute sa lente métamorphose due à une série de leçons d'humilité, qu'il franchit la frontière et provoque notre sympathie. Ce sont les divers conflits auxquels sont confrontés les personnages fantastiques qui les conduisent à être en constant changement. Face à des épreuves surnaturalistes et donc fatalement hors du commun, des choix s'imposent à eux et, dans un souci de description réaliste, celles-ci laissent leurs marques et mettent au jour la dualité humaine, les conflits moraux et même parfois, la victoire de l'amoralité.

Les conflits qui animent les survivants de *The Walking Dead* peuvent pourtant revêtir un aspect contre-productif. On sait que toute narration doit se fonder sur la présentation d'une quête dont le bon déroulé se verra obstrué par divers conflits au sein du milieu où se trouvent les personnages. Dans cette série, ceux opposants le groupe aux morts-vivants sont, nous l'avons dit, répétitifs : « un conflit peut même se révéler contre-productif, enliser l'action et les personnages, quand il devient un procédé gratuit⁵³¹ ». Certes, le spectateur attend dans chaque épisode l'apparition des monstres, mais celle-ci est bien souvent gratuite et anecdotique. De même, la quête des héros, étant uniquement motivée par le principe de survie, resserre dangereusement la diégèse. À chaque fois qu'ils parviennent à trouver un abri, celui-ci se révèle temporaire car l'action des uns et des autres provoquera irrémédiablement la chute de la société humaine. Les conflits internes du groupe détruira la tranquillité retrouvée au sein de la ferme d'Hershel, la guerre entre les intentions du Gouverneur et les leurs provoquera la destruction de Woodbury et la prise de la prison, l'instinct de survie, du Terminus et l'incompréhension de l'hôpital d'Atlanta. Nul doute que le prochain refuge, la ville renforcée de la deuxième partie de la cinquième saison, subira le même sort tant les conflits ont amené Rick à être très méfiant.

C'est bien alors le milieu surnaturel qui exerce une pression sur les intérêts des uns et des autres, sur leurs désirs. S'il est logique que cette série repose sur les conflits humains, et bien qu'elle se doive de les représenter, il est peu envisageable qu'elle parvienne à se renouveler totalement tant les différents types d'affrontements ont été traités. Les luttes intestines qu'elles soient brèves ou progressives ont déjà touché la plupart des personnages (Rick, Carol, Shane, Andrea, Daryl, etc.) et il est plutôt agaçant de constater que malgré tous les obstacles auxquels ils ont été confrontés, certains continuent de retourner leur veste contre Rick, qui est peut-être le personnage que les événements ont le plus bouleversé, alors qu'il est précisément celui qui les a menés jusqu'alors. Dans une série chorale comme l'est devenue *Buffy* au fil des années, il est évident que les conflits internes entre les personnages sont importants. Les combats entre la Tueuse et les forces du Mal sont bien entendu les conflits majeurs de la série. Or, il aurait été lassant que le seul qu'elle ait à affronter soit une lutte interminable contre les vampires. Une variation intervient à un premier

531 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2010, p.91.

niveau lorsque ceux-ci perdent de l'importance et apparaissent comme une piètre menace face à tout ce que le monde recèle de monstres en tous genres. La présence du surnaturel provoque alors d'autres conflits sous-jacents, souvent sur le mode métaphorique, entre les personnages eux-mêmes.

À plusieurs reprises, les protagonistes se retournent les uns contre les autres lorsque leurs intérêts sont menacés. Ces « disputes » se règlent généralement assez vite puisque bien souvent elles sont fondées sur des malentendus : Spike avait ainsi manipulé le groupe à la fin de la quatrième saison afin de les diviser. Or, dans les saisons suivantes, les oppositions se font réellement sur un mode plus profond. Confrontés à la fin du monde, Buffy s'oppose à tous ses amis, et principalement à Giles son mentor, lorsqu'il est question de devoir éliminer Dawn. Si l'on comprend bien souvent les motivations de chacun et les dilemmes qui sont au cœur de ces tensions, parfois elles apparaissent tout de même comme un simple ressort dramatique. Ainsi lors de la septième saison, tous se retournent contre Buffy car ils ne croient plus en elle suite à une offensive ratée contre Caleb, le bras droit du Premier. Les reproches qui sont faits à la Tueuse par ses amis sont en totale contradiction avec ce qu'ils ont toujours pensé ou dit d'elle. Dès lors, le spectateur se retrouve quelque peu perdu et bien plus, lorsque deux épisodes plus tard, tous s'excusent lorsqu'elle revient avec une arme inconnue capable de renverser la situation.

Ce dernier conflit entre les protagonistes donne ainsi l'impression d'être utilisé pour mettre en avant l'intégrité de Buffy, et finalement sa supériorité puisque les décisions qu'on lui reprochait étaient les bonnes⁵³². Il est certes inévitable et même intéressant que les scénaristes jouent sur le caractère changeant des relations humaines en faisant varier les statuts des personnages, les faisant passer de celui d'allié à celui d'opposant, mais celui-ci doit se faire pour des raisons compréhensibles par le spectateur et s'installer progressivement. Nous comprenons aisément que c'est la rage qui obscurcit le jugement de Willow lorsqu'elle devient mauvaise ou que Giles pense en premier lieu à sauver le monde avant de protéger des individus, mais lorsque ces oppositions apparaissent bien trop artificielles, nous ne pouvons que nous interroger sur la logique et l'intégrité de ce qui les anime réellement. En effet, les choix de Buffy se sont toujours révélés les bons malgré les apparences, il lui aura suffi d'une erreur pour que tout soit remis en cause.

Quoi qu'il en soit la fiction sérielle, lorsqu'elle est assujettie au surnaturel, démontre toujours que la psyché humaine est changeante. Il peut s'agir d'une influence due au milieu et aux conflits, les personnages de *The Walking Dead*, lorsqu'ils ne reviennent pas sous la forme de zombies, sont poussés par les événements à commettre des actes contre les leurs, ou bien alors de l'intervention

⁵³² Admettons tout de même que cela permet de clore les conflits internes de Buffy qui s'interroge depuis toujours sur son rôle. Elle finit par comprendre qu'elle s'exclue elle-même depuis toujours des autres à cause de sa mission de Tueuse, et ce sera Spike qui lui fera comprendre qu'elle est une héroïne, que de fait, elle ne peut abandonner et que ses choix sont fatalement les bons. De là, elle prendra ensuite la décision de partager son pouvoir avec les Potentielles.

totale du surnaturel, c'est la perte de son âme qui rend Angel à nouveau mauvais et c'est l'influence de la magie noire qui contraint Willow à vouloir détruire le monde. Les conflits sont certes primordiaux dans la série fantastique mais ils peinent à se renouveler et à ne pas tomber dans la répétition.

5. La problématique du renouvellement et de l'identification spectatorielle

La série télévisée fantastique contemporaine montre pour l'heure des difficultés à réellement se renouveler. Rares sont les œuvres parvenant à être tout à fait « originales » dans le traitement du fantastique, et beaucoup s'appuient sur les évolutions génériques instaurées par les pionnières en la matière, voire sur les modes littéraires et cinématographiques. On a ainsi noté un regain d'intérêt pour la figure du mort-vivant au cinéma avant que celui-ci ne devienne un monstre sériel. Et même si dans les années 1990 *X-Files* et *Buffy* ouvrent la voie à une nouvelle conception du surnaturel à la télévision, les séries de vampires que sont *True Blood* ou *The Vampire Diaries* proviennent tout autant des œuvres littéraires de la *bit-lit* dont elles sont issues que des adaptations filmiques de la saga *Twilight*⁵³³. Les producteurs et programmeurs de télévision prennent ainsi peu de risques et s'ingénient à cloner des histoires éculées ayant fait leurs preuves sur d'autres médium. On ne cherche pas nécessairement à surprendre le public, mais à lui offrir ce qu'il s'attend à voir, ce qu'il désire voir même.

En cela l'originalité à la télévision ne se pense pas de la même manière que dans les autres médiums : si l'on retrouve des points communs entre diverses séries, et nous verrons que les fictions traitant des vampires en possèdent beaucoup, il s'agit alors pour les scénaristes de s'émanciper des canons originaux pour développer l'histoire pour laquelle le public sera le plus passionné. Dans ce cas, nous pouvons nous demander où se trouve l'intérêt de décliner à maintes reprises les fictions de genre lorsque nous savons que potentiellement ses variations finissent par être limitées, et surtout pourquoi ces histoires continuent-elles de passionner le public. On pourrait avancer l'idée erronée que le spectateur aime à voir des histoires dans lesquelles il est à même de se reconnaître, or, dans le fantastique, il peut sembler difficile pour certains de s'impliquer dans ces œuvres qui s'éloignent du réel. Cela reviendrait ainsi à dire que seule une poignée de spectateurs, ceux qui s'intéressent au surnaturel ou qui parviennent à en faire abstraction, peut adhérer à une œuvre fantastique. Pourtant l'exemple fédérateur de *Game of Thrones* montre bien que malgré l'absence de mimésis vis-à-vis de notre monde, une œuvre fantastique est tout à fait capable de réunir un public hétérogène. Et même

533 Il ne faut pourtant pas oublier que les œuvres littéraires mettant en scène des personnages ayant des relations avec des vampires comme nous pouvons les lire dans *La Communauté du Sud* ou *Twilight* sont essentiellement influencées par l'engouement généré par *Buffy the Vampire Slayer*, qui elle-même tire son influence des médiums sériels qui l'ont précédée.

si le surnaturel n'y est au départ présent qu'en filigrane, nous ne sommes pas dans une série historique fondée sur des faits réels dans un environnement géographique avéré. L'intérêt du spectateur ne serait alors pas tout à fait à rechercher à travers le prisme du genre⁵³⁴. Il est vrai que chaque série est pensée en fonction d'un cœur de cible et que celui-ci est bien souvent représenté à l'intérieur de la diégèse par les personnages : *Buffy* est au départ une série pour adolescents puisqu'elle situe son action dans un lycée américain et suit les tribulations de jeunes adultes, et quelques années plus tard, lorsque les protagonistes ont grandi, les scénaristes ont cherché à reconquérir les nouveaux adolescents (les anciens étant devenus adultes en même temps que la Tueuse) en intégrant le personnage de Dawn. Mais il ne faut pas voir cette conception mercantile du produit sériel comme une donnée rigide et hermétique.

En effet, la force d'une série sera de se jouer de ce carcan et de parvenir à toucher une masse hétérogène de spectateurs issus de générations et de catégories sociales diverses. Il est bien sûr impossible pour les créateurs de réellement prévoir le succès d'une œuvre sérielle, comme il l'est bien souvent dans les autres médiums. La publicité faite autour de telle série, de tel film ou tel roman ne fonctionne réellement que lorsque le public y a été confronté et que le bouche à oreille critique et populaire est activé. Certes, il suffit de regarder les histoires à la mode pour éviter des échecs cuisants mais cela ne présuppose pas du succès d'une œuvre : l'engouement pour les cycles d'héroïc fantasy est quelque peu dépassé depuis la fin de la trilogie du *Seigneur des anneaux* de Peter Jackson, or *Game of Thrones* estampillée au départ comme relevant de ce sous-genre, est parvenu à tirer son épingle du jeu et à devenir la série fantastique la plus populaire lors du début de la deuxième décennie du XXI^e siècle. Par ailleurs, nous avons précisé que le recours au surnaturel était un moyen de représentation du monde, une métaphore permettant de représenter de manière imagée les préoccupations humaines d'une époque. En cela, même si l'univers présent dans *Game of Thrones* échappe à nos repères, il n'en reste pas moins que les luttes de pouvoir et les thématiques qu'elle met en scène parviennent à toucher le spectateur :

L'enracinement dans le contemporain, dans l'esprit de l'époque, rassemble toutes les formes d'intérêt, mais là encore selon des modalités différentes. *L'actuel* renvoie à l'actualité journalistique et au quotidien de chacun, mais il ne s'y réduit pas. Des situations historiques lointaines ou imaginaires, décalées ou fantaisistes, sont actuelles si leur étoffe est comparable à la nôtre. Cette idée reconfigure la notion d'identification qui a cours dans les médias, et qui voudrait que le public cherche un miroir littéral de lui-même dans les fictions télé. Sans doute le public veut-il retrouver un reflet de lui-même, les problèmes et la matière de son temps, mais cela peut être figuré de bien des manières, à travers bien des registres et bien des époques⁵³⁵.

534 Nous ne prétendons tout de même pas qu'il en est tout à fait exempt. Nous l'avons dit, beaucoup restent réticents à une œuvre non-mimétique, mais il serait faux de dire qu'il s'agit du seul critère de sélection et d'intérêt des œuvres issues de ce genre.

535 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2010, pp. 43-44.

Bien évidemment, tous les publics ne sont pas nécessairement conscients de cela, et tous ne peuvent expliquer aussi précisément les liens imagés réalisés entre le fantastique et le réel. Cependant, tous sont à même de comprendre les enjeux d'une relation amoureuse compliquée, des liens familiaux ou encore du rapport à la mort, au deuil et à la souffrance. Même si elles s'éloignent de notre univers, les séries fantastiques américaines ne font jamais l'impasse sur ces notions, bien au contraire, elles les alimentent à un tel niveau que quiconque peut parvenir à se sentir concerné, voire à s'identifier à l'une ou l'autre des situations présentées. Même si ce sont bien des vampires qui font leur « sortie du cercueil » dans *True Blood*, on ne perd jamais de vue que l'analogie avec le coming-out homosexuel, et leur difficulté à s'insérer dans la communauté n'est pas simplement le prolongement de cette image mais bien celle de toutes les minorités visibles des États-Unis rejetées pour leurs différences.

Que l'on nous présente des histoires de monstres, d'île mystérieuse ou d'hommes luttant sur un gigantesque mur de glace, la série fantastique n'en oublie pas pour autant qu'elle ancre une bonne partie de sa fable sur son lien avec le réel. Cette relation qu'entretient donc le spectateur avec la série fantastique se fait sur le mode de la métaphore, de l'analogie. Il est évidemment plus qu'improbable qu'il se retrouve un jour confronté à fuir face à une horde de morts-vivants ou à se retrouver pourchassé par un vampire, pourtant dans certains cas, il s'opère un glissement, une projection qui l'amène à envisager sa réaction face à telle ou telle situation surnaturelle. Le réalisme d'une série n'est pas alors à chercher dans la description d'un monde autre mais dans la définition de notre monde réel. On ne peut qu'être amené à s'interroger sur le comportement que nous tiendrions face à l'urgence de la survie dans un monde apocalyptique, et les questions éthiques que les œuvres du surnaturel posent sont toujours d'actualité : déciderais-je de sacrifier cette personne au profit d'une autre ? Peut-on faire confiance à celle-ci ? Est-il correct de vouloir se venger ? Colonna nomme ce type d'œuvres des séries-mondes :

La *série-monde* s'attache à un milieu, à un groupe d'individus soudés par une activité ou un lieu ; elle est polyphonique, préfère la chronique ; elle est soucieuse de réalisme et de justesse dans ses descriptions ; elle ne met pas forcément en scène d'amples périodes temporelles, mais en donne l'impression, car avec elle la durée se distend ; elle encourage des émotions sociales, rarement intenses. La formule standard s'épanouit dans des sentiments doux comme le bonheur des petites choses, le sentiment de soi et de la communauté, l'empathie pour autrui, l'amour de l'humanité, la mélancolie de la finitude humaine.

[...] la série-monde possède une variante agonistique qui met en place des forces qui dépassent l'individu et induisent des affects impérieux, torrentiels : la réaction à la misère, la survie biologique, l'amour de la collectivité, une mystique de l'élan vital⁵³⁶

On le ressent aisément, la plupart des séries que nous convoquons semblent appartenir à

536 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2015, pp. 179-180.

cette catégorie. Pourtant, des nuances sont à apporter car on ne peut légitimement dire qu'elles privilégient toutes la chronique, tant elles sont complexes. De plus, la série fantastique, bien qu'elle nous entraîne dans des sujets loin de nos préoccupations réalistes, nous confronte toujours à des personnages dans des situations faisant écho à celles que nous connaissons et qui par analogie nous impliquent et nous interrogent directement. Ainsi, malgré la supposée étrangeté des mondes fantastiques déclinés dans les séries télévisées, si celles-ci rencontrent un certain succès, c'est qu'elles parviennent sans aucun doute à susciter l'intérêt chez le spectateur car sous couvert du surnaturel, elles font appel à ses émotions, à ses affects. On ne se sent pas proches de Buffy car elle combat des démons, mais on peut s'imaginer à sa place si l'on partage avec elle le sentiment de responsabilités trop fortes à porter. Ou bien,

[si les Américains] sont capables de bâtir une série sur la vie après la mort d'une jeune fille de dix-huit ans, qui trouvait qu'« être à la porte de sa vie d'adulte sans savoir ce qu'on sera plus tard, c'est nul » (*Dead Like Me*, S1E1), c'est qu'ils cherchent avant tout à rendre compte des émotions que provoquerait une pareille situation. Le regret de la famille qu'elle méprisait de son vivant, son besoin d'amis dans un intermonde où chacun est seul, la difficulté d'exercer la fonction de « faucheuse » qui consiste à « enlever » les âmes, etc⁵³⁷.

Peut-être alors que la série fantastique s'épuise, comme toute autre œuvre, lorsque les histoires auxquelles sont confrontés les personnages se sont elles-mêmes tariées et que ceux-ci ne deviennent plus que leur propre caricature. Ils ne sont plus alors que des coquilles vides dans lesquelles les scénaristes essaient de faire entrer de nouvelles idées mais qui ne correspondent plus à ce que le spectateur souhaite voir. Si le personnage de Sookie Stackhouse dans *True Blood* devient difficile à supporter dans les dernières saisons, c'est que le spectateur s'est lassé de la voir s'embourber dans ses problèmes sans prendre de décision, incapable de faire les bons choix. Pire encore, les réactions qu'elle donne à voir face à certaines situations pourtant aisément compréhensibles par la plupart des spectateurs en perdent toute crédibilité. Lors de la dernière saison, le loup-garou Alcide, devenu son petit ami, est assassiné sous ses yeux. Evidemment choquée et endeuillée, Sookie ne mettra que peu de temps à dépasser cela.

Certes, elle a très souvent été confrontée à la mort violente de ses proches, mais les scénaristes ont commis l'erreur de vouloir revenir sur son histoire avec Bill avant la fin de la série d'une manière trop abrupte et qui laisse alors le spectateur avec le sentiment que les personnages ne réagissent pas comme on le ferait dans le réel. Ses amis organisent une fête en l'honneur d'Alcide, et bien que ce genre de réaction soit tout à fait possible, le comportement de la jeune fille pendant et après cette soirée, la font paraître aux yeux du spectateur comme profondément égoïste, voire apathique. Et lorsqu'elle se met elle-même en danger parce qu'elle semble en avoir assez d'attirer le

537 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2010, pp. 218-219.

malheur autour d'elle, on ne peut que la désapprouver. Dès lors, le spectateur se détache de la fable, est incapable de se sentir concerné, et perd tout intérêt pour la série et ses personnages :

[...] le caractère répétitif de la série entraîne aussi son usure et celle de ses éléments au terme de quelques saisons. Son thème devient trop familier, les acteurs caricaturent leurs rôles, les émotions s'affaiblissent. Selon les sujets, cette usure est programmée à plus ou moins longue échéance⁵³⁸.

Nuançons tout de même ces remarques car il ne faut pas oublier que les personnages s'inscrivent dans des actions qui les font évoluer. Le spectateur ne s'intéresse évidemment pas qu'aux personnages et à leurs états d'âme, bien au contraire il semble davantage s'agir d'un mouvement de va-et-vient qui se doit d'être constamment alimenté entre la psyché intime des protagonistes, leurs actions et les épreuves auxquels ils sont confrontés. Ces trois notions se mêlant à un tel niveau qu'elles piqueront l'intérêt et la curiosité du spectateur qui se porteront donc tantôt sur les personnages et les liens qu'ils établissent entre eux, tantôt sur l'action dans laquelle ils s'inscrivent. Il apparaît alors que tout ceci est indissociable et qu'une série fantastique se doit, même si comme c'est parfois le cas de *Buffy the Vampire Slayer*, *X-Files* ou *Supernatural*, de donner à voir des personnages en constante évolution à travers des épisodes semi-bouclés. La force d'une œuvre comme *Buffy* est sans doute d'avoir su passer d'une conception à l'autre du récit sériel.

Tout d'abord plutôt fermés, les épisodes démontrent peu à peu qu'il n'est plus possible de les suivre indépendamment les uns des autres sans en comprendre tous les enjeux et subtilités. Certains restent encore semi-bouclés, en ce sens que la Tueuse se verra affronter un ennemi particulier dans le temps imparti de l'épisode, mais celui-ci apparaît comme un prétexte à faire avancer l'action des autres arcs narratifs déployés sur plusieurs épisodes, voire parfois à simplement broder pour combler un manque d'action. Parfois il semble même que le surnaturel soit convoqué dans l'unique but de rattacher la série à un genre. L'épisode « Orphelines » est totalement exempt de tout surnaturel puisqu'il met en scène la mort soudaine de Joyce Summers. Les arcs narratifs développés jusqu'alors sont mis en suspens, on évoque à peine l'existence de Glory, la déesse de l'enfer, et il n'est pas fait mention du caractère surnaturel de Dawn. Même le personnage de Spike est totalement écarté de l'action puisqu'il n'y apparaît même pas. Ce qui se ressent ici, c'est la volonté de marquer une pause dans la vie quotidienne des personnages et de les ramener à la réalité : dans un univers fantastique, les accidents de la vie ne peuvent pas toujours être dus au surnaturel. Pourtant, à la fin de l'épisode, lorsque Dawn décide d'échapper à la surveillance de sa sœur pour pénétrer dans la morgue afin de voir le corps de sa mère, les scénaristes introduisent malgré tout une attaque de vampire. Même si celle-ci peut être justifiée par la diégèse puisque cela permet à Buffy de rejoindre

538 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2010, p. 61.

sa sœur, il aurait été sans doute judicieux de faire de cet épisode le seul de la série pendant lequel aucune forme de surnaturel n'est présente. Peut-être faut-il y voir une précaution ou une décision de rattacher tout de même la série au genre, un épisode de série fantastique sans surnaturel pouvant être mal perçu par le public. Quoi qu'il en soit, dès la deuxième saison, il devient difficile de suivre partiellement la série, et l'on comprend que les spectateurs la prenant en cours de route ou n'en ayant pas une lecture assidue puissent ne pas adhérer à l'évolution de la diégèse. Noyés face au lot de connaissances endo-narratives, certaines séries fantastiques, si elles sont prises dans le désordre ou en cours de route, donnent l'impression d'être grossières, mal gérées par les scénaristes qui pourtant en ont établi une évolution croissante et mesurée.

On sait que les oeuvres fantastiques bouclées ou semi-bouclées sont issues principalement de la première décennie de la série contemporaine. Dorénavant, il est plutôt rare de voir des épisodes dont le scénario tient à lui seul dans le temps imparti de l'épisode. *Teen Wolf*, *Being Human* ou encore *The Vampire Diaries* sont ainsi véritablement des feuilletons fantastiques et leur principale difficulté est donc de parvenir à déployer leur fil conducteur sur plusieurs saisons sans épuiser encore plus rapidement les personnages et leurs actions tant celles-ci sont au premier plan. Sans doute que *Buffy* y est parvenue en se développant peu à peu, passant d'une conception à une autre lorsque les personnages se sont étoffés d'eux-mêmes. Longtemps après le début des enquêtes de Mulder et Scully ou des frères Winchester, on trouve encore des épisodes véritablement fermés, éloignés du fil conducteur et des arcs narratifs principaux. Ces *standalones* ou *loners*, nous expliquent Martin Winckler et Christophe Petit⁵³⁹, se suffisent à eux-mêmes et sont accessibles à tout type de spectateurs, du néophyte à l'inconditionnel. De nombreux chapitres d'*X-Files* présentent ainsi des enquêtes totalement séparées du complot gouvernemental sur lequel se fonde l'action principale de la série. Ces épisodes peuvent être extraits du cadre de la saison pour être visionnés dans le désordre sans que l'intégrité de l'oeuvre ne soit altérée d'aucune sorte :

Si la suite des faits narratifs n'est ordonnée que par leur succession temporelle, cela signifie que seul le hasard détermine leur ordre. Il n'y aura donc pas de nécessité qui les relie, pas de progression dramatique, pas d'orientation heureuse ou malheureuse ; pas non plus de tensions et de périls que l'on tente de surmonter, de revirements de situation. Par conséquent, c'est supprimer l'attente, l'appréhension, la surprise, tous les effets que l'on associe au mot « suspense », toutes les émotions liées à la mécanique narrative qui entretiennent l'attention. C'est s'interdire cette « grande forme en mouvement » qu'est le récit pour tomber dans l'inventaire, dans l'énumération des annales⁵⁴⁰.

Cette affirmation n'est pas totalement fondée et envisage que la série ne peut être que feuilleton pour susciter l'intérêt émotionnel du spectateur. Certes ces lignes narratives permettent à

539 Martin Winckler et Christophe Petit, *Guide Totem, les Séries télé*, Paris, éditions Larousse, 1999, p. 390.

540 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2010, p. 106.

l'oeuvre de broder et de créer une mythologie parallèle en étoffant son bestiaire propre, mais il est vrai que bon nombre de ces épisodes, sans remettre en cause leur qualité scénaristique, ne font pas avancer l'action principale, sans doute un peu faible pour réellement porter l'intégralité des saisons sans les épuiser trop rapidement. Cela ne revient pas à dire que ceux-ci sont sans intérêt, bien au contraire, puisqu'ils justifient que l'on puisse parler de mythe lorsqu'on évoque certaines séries. Ils sont supprimables si l'on ne s'intéresse qu'à l'action principale, mais les éviter risquerait de dénaturer totalement l'oeuvre. Ainsi, c'est en liant ces deux types de narration qu'une série comme *X-Files* trouve son équilibre, ou comme le précise Jean-Pierre Esquenazi :

La qualité de la narration noue entre elles toutes les mythologies du fantastique, depuis les loups-garous, jusqu'aux ordinateurs ivres de pouvoir. De plus, la série réussit à édifier une « mythologie » en s'attachant aux grandes théories conspirationnistes qui sévissent peu à peu aux États-Unis : le gouvernement, en accord avec des extra-terrestres, s'apprêterait à réduire la race humaine à l'état d'esclavage⁵⁴¹.

David Buxton rappelle que c'est le créateur de la série, Chris Carter lui-même, qui s'est très tôt rendu compte des problèmes que rencontreraient la série si celle-ci ne devait que décliner des épisodes indépendants les uns des autres : « Je me rends parfaitement compte des embûches que la série aurait créées... Je ne voulais pas qu'ils finissent par s'occuper d'un zombie sur une motocyclette⁵⁴² ».

On trouve à présent un nombre impressionnant de nouvelles séries fantastiques. Chaque saison télévisuelle apporte son lot de nouveautés. Nous avons vu que sur toutes les propositions, seules quelques œuvres parviendront à être produites, diffusées et renouvelées pour une saison supplémentaire. Ce principe fonctionne lui aussi pour les séries ayant déjà quelque peu fait leurs preuves et dont la notoriété est assurée depuis une ou plusieurs années. En effet, rien n'assure à une série qu'elle sera reconduite pour une nouvelle saison et le fantastique se doit donc de s'efforcer à renouveler l'intérêt du spectateur épisode après épisode. On peut remarquer alors, en lien avec les hypothèses que nous avons soulevées plus tôt, qu'il est difficile pour une œuvre relevant du genre de proposer une narration proprement originale dans son traitement du surnaturel. On ne compte plus le nombre de séries ayant pour figure principale le vampire, si bien qu'il apparaît que le public se désintéresse peu à peu de ces monstres tant il semble difficile de trouver une histoire s'éloignant des variations déjà produites. Si *American Horror Story*, s'appuyant sur les canons du genre, parvient tant à surprendre et à générer d'engouement, c'est sans doute qu'elle est parvenue à renouveler les figures classiques du surnaturel pour en modifier les codes et principes. De plus, l'esthétique elle-

541 Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*, 2009, p. 29.

542 Brian Lowry, *The Truth is out there. The official guide to The X-Files*, Harper, 1995, pp. 11-12 (je traduis).

même de l'oeuvre modifie profondément la forme du récit sériel contemporain en offrant à la saison une unité narrative indépendante. Si celle-ci apparaît dorénavant comme relative puisque des liens entre les saisons sont sensibles, il reste tout de même évident qu'à la manière des séries d'anthologie telles que *Les Contes de la crypte* ou *Twilight Zone* la série ne peut souffrir d'un épuisement des personnages ou de la narration. Pourtant, bien que chaque volume présente une nouvelle histoire ou des nouveaux personnages (incarnés par les mêmes acteurs) une lassitude se fait ressentir du côté de certains spectateurs. Les saisons sont jugées inégales et chacun pourra porter son intérêt sur le volume qui retient particulièrement son attention.

De plus, l'intégralité de la diégèse se devant d'être résolue au bout d'une douzaine d'épisodes, la mise en scène adopte un rythme rapide : des raccourcis narratifs sont régulièrement convoqués, des retournements de situation interviennent très souvent, et peu de temps peut être accordé aux personnages pour que leur caractère soit clairement défini et que leurs motivations apparaissent de manière limpide aux yeux du spectateur. Ainsi, *American Horror Story* adopte une forme inédite, une esthétique du surnaturel qui lui est propre et qui rompt avec les paradigmes du fantastique contemporain. Comme toute œuvre du genre, la série ne pourra sans doute pas échapper au problème du temps : les thèmes et figures du fantastique finiront par tous avoir été déclinés, le public s'attendra peu à peu à l'apparition de ceux-ci et la série en deviendra bien trop prévisible⁵⁴³. Vue sous cet angle la série fantastique souffrirait du temps et de la répétition de ses représentations. Serait-ce à dire que pour autant elle serait mal adaptée au médium ? Il est toujours possible de renouveler les manifestations du surnaturel en donnant à voir des fictions originales qui chercheront à ébranler d'une toute nouvelle manière la forme et le contenu sériels. En Juillet 2014, la série fantastique renoue avec ses origines à travers *Penny Dreadful*.

La référence aux romans-feuilletons du XIXe siècle n'est pas dissimulée et la diégèse fonde sa narration sur l'existence réelle des monstres qui s'y sont épanouis. Pourtant, très rapidement, c'est directement aux grands romans gothiques que la série fait appel. Dracula, le docteur Frankenstein et sa créature ou encore Dorian Gray se côtoient dans l'Angleterre du XIXe siècle, et l'intérêt du public pour l'oeuvre est déplacé afin d'observer comment toutes ces figures peuvent cohabiter et avoir des

543 Cela est d'autant plus vrai qu'*American Horror Story* s'appuie beaucoup sur son casting. L'actrice Jessica Lange est au cœur de toutes les intrigues et offre une saveur particulière au show, tant au niveau de son jeu, que des curieux échos qui se font sentir entre ses personnages et sa carrière. Ses différentes interprétations mettent en scène des femmes dont le principal regret est de n'avoir su mener une carrière artistique réussie. Chaque saison donne à voir un monologue de Lange sur ces regrets, et dévoile des réflexions sur les médiums eux-mêmes. Dans *Freakshow*, le mépris qu'a Eva Mars pour l'expansion de la télévision aux États-Unis est symptomatique et révélateur de l'histoire du médium dans les années 1950. Elle n'est pas encore considérée comme un « art » et est perçue en tant que médium populaire, soit une forme inférieure du cinéma. Lange évoque cela par ses mots et finit tout de même par se laisser convaincre lorsqu'on lui prédit la futur légitimation de la télévision. Son personnage y connaît alors le succès à travers une émission de télévision, peut-être le reflet biaisé de sa carrière. En outre, la série est particulièrement réflexive puisqu'elle dévoile régulièrement l'envers du décor des productions artistiques, qu'elles soient cinématographiques ou télévisuelles.

incidences sur les histoires originales dont elles sont issues. La relecture des grands classiques de l'horreur est toujours dangereuse car s'il est plaisant de voir comment tout cela peut avoir une logique dans les premiers épisodes, l'allongement de la diégèse prend le risque de plonger l'oeuvre dans l'accumulation des stéréotypes et des idées convenues.

6. Mise en scène du monde et des émotions humaines : l'avenir de la série fantastique ?

Une donnée centrale est bien trop souvent mise de côté lorsqu'on aborde la série télévisée : en tant que médium de l'image animée et du son, elle est avant tout construite et mise en scène, et c'est en partie cela qui permet à une de ces œuvres de rencontrer son public. Il serait faux de prétendre qu'une œuvre, pour qu'elle suscite l'intérêt et la curiosité du spectateur, se doit de lui donner à voir une narration dans laquelle il est capable de se projeter totalement et d'en reconnaître des codes qui se fondent principalement sur le réel. Le fantastique sériel offre au spectateur une image de la vie transcendée, une vie qui se dépasse elle-même. C'est une notion que les scénaristes américains maîtrisent totalement. Qu'il s'agisse de récits prenant place dans notre univers ou non, ils développent toujours des histoires où le *bigger than life* est présent :

[...] la lecture d'une fiction demande au destinataire de faire preuve de bonne volonté. Comme l'écrit Jean-Marie Schaeffer (1999), le (télé)spectateur-lecteur doit *s'immerger* dans le monde fictionnel : c'est-à-dire qu'il doit accepter de comprendre le texte comme une ouverture vers un monde fictif dont il se soumet, le temps de la lecture, aux règles propres [...]⁵⁴⁴.

Les situations paraissent improbables, voire tout à fait impensables, et pourtant le public s'y intéresse car il est à même de prendre de la distance avec ce qui lui est raconté (il en reconnaît la plupart du temps l'in vraisemblance, la valeur métaphorique) et qu'en même temps, le fantastique met en branle à un haut niveau les fonctions thymiques associées à la tension narrative. Nous nous intéressons aux histoires qui nous sont racontées car elles lient à la fois les émotions, les actions et les personnages à la narration. Nous nous plaisons à observer nos semblables entreprendre des actions, à échouer ou réussir dans leurs buts. Ceux-ci peuvent être très proches de la réalité : on désire voir si ce personnage que l'on affectionne trouvera le bonheur avec tel autre. Mais c'est également la curiosité de les voir parvenir à éradiquer le Mal, à sa sauver d'une situation critique surnaturaliste telle que s'échapper d'une île fantastique ou reconquérir un royaume imaginaire. L'intérêt pour les récits fantastiques sériels est tout autant valable que celui que l'on peut avoir pour les récits théatiques puisqu'ils relatent, outre leur caractère illusoire, des actions liées à des émotions

544 Jean-Pierre Esquenazi, sous la direction de Sarah Sepulchre, « Séries télévisées et « réalités » : les imaginaires sériels à la poursuite du réel », *op. cit.*, p. 200.

humaines. Le récit sériel met en place, comme toute narration, le déroulement d'une action réussie ou non et dont la réalisation aura fatalement un impact sur les personnages. Les obstacles et aléas de la vie, et plus particulièrement leur impact sur la psyché des personnages, apparaissent alors comme au cœur de tout récit, et peut-être davantage dans le fantastique qui prend la liberté de s'éloigner un tant soit peu du réel. On constate bien souvent dans les séries télévisées, comme dans le réel, que la mort d'un personnage a des répercussions sur le moral et les émotions de ceux qui lui survivent. Ce qui semble être une réaction logique face au décès d'un proche peut dès lors se retourner contre l'intégrité de la série elle-même si les scénaristes ne s'y attardent pas plus longtemps.

En effet, ce sont bien les états affectifs des personnages qui se répercutent directement sur ce que va ressentir le public. Si l'on prend l'exemple de *True Blood*, on comprend bien pourquoi la diégèse perd de sa crédibilité et de son intérêt. Ce n'est pas nécessairement que le surnaturel est omniprésent et toujours relancé dans une surenchère qui rebute le spectateur mais bien la réaction des personnages face aux obstacles auxquels ils sont confrontés. Dans cette série, même s'il est régulièrement fait mention des douleurs du deuil, les personnages semblent oublier et surpasser très vite cet état affectif. Il faut peu de temps à Sookie pour se remettre de l'assassinat d'Alcide, et nul doute que le spectateur lambda qui a probablement connu la perte d'un être cher, ne peut y adhérer aveuglément. La force de la série est justement d'avoir la possibilité de s'arrêter et de développer les émotions des protagonistes et d'en montrer l'évolution. Si elle ne saisit pas cette opportunité, elle prend le risque de ne donner à voir qu'une succession de péripéties auxquelles les personnages ne semblent même plus réagir. On peine à comprendre pourquoi Sookie s'obstine tant à rester à Bon Temps lorsqu'elle se rend compte que toute la ville la méprise, ni pourquoi elle apparaît froide lorsqu'elle oublie vite le meurtre de sa grand-mère. S'il est vrai que la progression du récit ne peut s'appesantir trop longtemps sur les émois des personnages, car cela pourrait avoir le même effet sur le spectateur, il est nécessaire de rappeler que ceux-ci, même s'ils se placent dans un univers fictionnel et fantastique, sont comme nous.

Une série télévisée ne peut fonctionner si ses personnages, miroir du spectateur, leurs réactions et leurs émotions, s'éloignent trop de celles qui régissent l'humain. C'est ici un des rôles de la mise en scène « hachée » d'une série comme *Lost*. Les premières saisons sont sans cesse entrecoupées de scènes extérieures au présent diégétique afin de mettre en lumière le passé des personnages, les blessures secrètes qu'ils possèdent. Ces séquences sont aisément interprétables par le spectateur qui comprend très facilement qu'il s'agit de scènes hors du présent diégétique : le seul fait que les personnages puissent paraître plus jeunes ou qu'ils ne se trouvent pas sur l'île permet d'éviter la confusion⁵⁴⁵. Et peu à peu, ces scènes, qui apparaissent tout d'abord comme des

545 Et lorsque le principe se modifie de lui-même, que l'on passe des flash-backs aux flash-forwards puis aux flash-

chroniques de la vie quotidienne, prennent un nouveau sens lorsque le spectateur se rend compte que tous les survivants sont liés de près ou de loin aux autres. Conjointement à l'idée que l'île possède des propriétés surnaturelles, ces liens ne peuvent plus être interprétés comme des coïncidences : leur destin est intimement lié.

D'autres marques de la narration ont une fonction plus intense, d'ordre émotionnel comme les longs flash-back qui caractérisent les personnages de *Lost*. Non seulement ils troublent l'image trop simple que nous avons des protagonistes, mais ils ajoutent d'autres branches narratives passionnantes à cette histoire déjà chorale de rescapés sur une île étrange, au point d'en faire une « série-monde »⁵⁴⁶.

Il ne s'agit pas ici, avec le recours à la mise en scène, d'uniquement étoffer des personnages, de leur donner une profondeur, mais bien de révéler le caractère profondément mystique de l'histoire qui est racontée. De même, les flash-forwards et sideways⁵⁴⁷ dans les saisons suivantes possèdent à peu près la même fonction. Dans le futur ils restent liés à l'île et tout pousse à ce qu'ils y retournent. La majeure partie des séries télévisées utilisent pourtant ces techniques narratives à des fins de rappel (*Buffy* et les soap-operas), de contextualisation d'événements s'étant déroulés avant le début de la fiction (*The Vampire Diaries*, *Heroes*) ou dans le but d'appâter le spectateur en lui donnant à voir d'emblée ou au compte-goutte la fin d'une situation afin de lui donner envie de voir comment les événements se sont enchainés pour y parvenir (*The Walking Dead*, *Breaking Bad*, *Damages*). On ne peut associer systématiquement ces procédés à des effets similaires. La force de *Lost* est d'en avoir fait un élément central et original de sa construction tout en permettant d'offrir une cohérence à l'univers diégétique.

Pour en revenir plus particulièrement aux émotions, si l'on ne saisit pas que Buffy a sombré dans une profonde dépression après sa résurrection car elle avait quelque peu fuit ses responsabilités⁵⁴⁸ et qu'elle se retrouve contrainte et forcée de les assumer, on ne peut comprendre par la même occasion ce qui la pousse à s'offrir à Spike. En réalité, il s'agit d'une nouvelle forme d'évitement, une fuite en avant qui lui permet d'oublier quelque peu les difficultés de la vie. Sous couvert du fantastique, *Buffy* parvient à rendre compte des états d'âme de ses personnages : ce que doivent affronter les protagonistes est certes éloigné de la réalité, mais leurs réactions et émotions en restent tout à fait humaines. De même, lorsque Willow embrasse Kennedy dans la septième saison, le spectateur assidu et impliqué ne peut qu'appréhender cette nouvelle relation tant le couple que la sorcière formait avec Tara était crédible et que la réaction de la jeune fille à sa mort fut

sideways, la confusion est cette fois entretenue un moment afin que le spectateur décode de lui-même les séquences.

546 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2010, p. 292.

547 Il s'agit ici de donner à voir une version de l'histoire dans laquelle les personnages ne se sont pas rencontrés et ne sont donc pas allés sur l'île.

548 Nous prenons le parti ici de considérer le sacrifice de Buffy en fin de cinquième saison comme une échappatoire aux difficultés que la jeune fille a rencontré durant cette saison.

violente et justifiée. La justesse du scénario a justement été de donner à voir le sentiment de culpabilité de Willow sur le mode fantastique. Sans avoir besoin de recourir aux larmoiements, à des explications pompeuses entre les personnages, le recours au surnaturel dévoile bien au spectateur que Tara est toujours présente dans les pensées de Willow, qu'elle ne l'a pas oubliée et qu'elle s'en veut terriblement d'aller de l'avant. Ainsi, la jeune fille se métamorphose en Warren, le meurtrier de Tara, et commence peu à peu à se fondre en lui.

À la fin de l'épisode « Duel » (« The Killer in Me », saison 7, épisode 13), Willow reproduit la scène de l'assassinat de sa petite amie en s'en prenant à Kennedy. Sa douleur est palpable, et à travers un montage alternant des plans entre Willow et Warren partageant le même corps et les mêmes répliques, le spectateur parvient à comprendre que ce n'est pas l'esprit du meurtrier qui parle mais bien celui de la sorcière implorant le pardon de la femme qu'elle aimait. Par un lapsus révélateur (« I killed her »), elle fait comprendre à Kennedy que c'est la culpabilité de trahir la mémoire de Tara qui la ronge. Tombée à genoux, Kennedy invoquera le pouvoir des contes pour évacuer la détresse de Willow : dans un travelling circulaire, elle l'embrasse et à la faveur d'une saute dans l'image Willow redevient elle-même. Même si elle ne semble pas comprendre ce qu'il s'est passé, le regard hors-champ qu'elle lance vers la fenêtre d'où est passée la balle meurtrière suffit à faire comprendre au spectateur que sa culpabilité a été au moins en partie évacuée. Cela ne revient pas à dire que Tara est oubliée mais le spectateur, qu'il accepte finalement ou non cette nouvelle relation, est assuré de la vraisemblance des émotions du personnage. Elle a réagi, sur le mode fantastique, comme on l'attendrait d'une personne dont l'amour a été sauvagement ôté.

Le recours au fantastique dans la série télévisée n'empêche pas, bien au contraire, et cela peut se vérifier avec toutes les conséquences des morts affreuses de *Game of Thrones* pour ne citer qu'elle, les personnages de réagir de manière réaliste et justifiée. C'est peut-être même cela qui permet de donner toute sa profondeur à la métaphore surnaturaliste et d'établir un ancrage avec le réel, poussant alors le spectateur à s'identifier et à s'impliquer davantage dans l'oeuvre. Toute oeuvre sérielle (tout récit en somme) se doit de donner à voir des émotions réalistes de la part de ses personnages, par le biais du jeu d'acteur, des actions ou des répliques, mais là où le fantastique trouve son originalité réside bien dans le fait qu'il en est capable à un autre niveau. Les péripéties surnaturalistes elles-mêmes deviennent le reflet des états d'âme des personnages, et cela dans la durée via les conséquences que toute action humaine possède :

[...] l'évolution des situations, quand le lien logique est présent, naît de l'agir des protagonistes et des conséquences de cet agir. Un acte implique telle conséquence, qui amène telle réaction du milieu [...], qui va elle-même susciter d'autres actes [...] et ainsi de suite.

D'une séquence à l'autre, nous savons que l'enchaînement des actes des personnages va produire quelque grave ou heureuse spirale pour le héros, mais nous ignorons laquelle. Du coup, une

lourde responsabilité pèse sur les actes des individus dramatiques, leurs choix et leur vouloir prennent une importance décisive. L'ordre causal des actions introduit la responsabilité devant l'agir humain, l'éthique des moyens et des fins, des valeurs comme le bien et le mal, des sentiments comme le regret et le remord⁵⁴⁹.

Oublier de traiter tout cela revient à penser que seules les manifestations surnaturelles intéressent le spectateur et que la seule valeur de la série fantastique serait de décliner des histoires où les monstres sont légion. On retrouve ainsi très souvent dans *Game of Thrones* l'illustration de cette règle qui veut que la plus infime action peut se révéler lourde de conséquences. Prenons un exemple parmi d'autres. Lors de la quatrième saison, le peuple libre qui a réussi à escalader le Mur pille les villages alentours. Lors d'une de ces attaques, un enfant est épargné afin qu'il aille porter un message à la Garde de Nuit.

À la faveur d'un plan anodin, on peut voir le jeune garçon remarquer Ygrid tuer un membre de sa famille. Le spectateur, inconscient de ce qu'il va se passer par la suite, ne peut rien déduire de ce plan très court. Or, le garçon rejoint la Garde de Nuit et est chargé lors de la bataille pour le Mur de faire descendre et remonter l'ascenseur mécanique. Lorsque le combat fait rage, Jon Snow lui ordonne de se battre avec les autres. Le garçon s'empare alors d'un arc. Un peu plus tard, Snow se retrouve confronté à Ygrid, qui le tient en joue, et l'on sent bien que la jeune sauvageonne hésite à lui décocher une flèche. Le jeune homme quant à lui sourit, et semble accepter son funeste destin : être tué par la femme qu'il aime et a trahi. Pourtant, Ygrid reçoit à cet instant une flèche dans le dos qui la transperce de part en part. Un contre-champ nous montre alors l'enfant, l'arc à la main, faisant un signe de tête à Jon Snow, lui signifiant qu'il a bien pris en compte ses ordres. Cet élément n'est pas présent dans le roman de Martin, ce sont les scénaristes de la série qui ont décidé de l'introduire ici. Ce qu'ils ont mis en scène, c'est précisément de donner à voir comment se mêlent les enchaînements d'action dans le but de parvenir à une finalité bonne ou mauvaise pour les protagonistes. Qui se retrouve alors responsable de la mort d'Ygrid ? Est-ce le Sauvageon qui a laissé partir le garçon ? Ygrid, elle-même, en tuant un membre de sa famille ? Ou Jon Snow qui l'a trahi et a ordonné à l'enfant de les aider à se défendre ? On le voit bien ici, répondre à cette question devient extrêmement problématique tant les enchaînements de faits sont rendus complexes. Ils illustrent à eux seuls la complexité de la nature humaine, des choix que nous opérons tous les jours sans savoir ce que cela aura de bon ou de mauvais. Cela semble fondamental dans la série fantastique où les conséquences des actes revêtent bien souvent des aspects grandioses et dangereux pour les protagonistes et le milieu dans lequel ils évoluent.

En outre, il est faux de prétendre qu'il suffit d'imaginer une histoire dont les rebondissements sont maîtrisés pour qu'une série fantastique fonctionne. Si, comme nous l'avons vu, il existe un

549 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2010, pp. 106-107.

mouvement d'inter-dépendance entre les médiums, la série inspirant le cinéma ou la littérature et inversement, on ne peut pour autant juger la qualité d'une œuvre sérielle avec les mêmes critères :

L'avantage des fictions télévisuelles, c'est qu'elles tirent leur miel de toutes les autres formes culturelles, cinéma, roman, théâtre, reportage, comique, etc., et même des séries étrangères. Il suffit que le sujet n'ait jamais été traité ou diffusé par la télévision nationale pour qu'il soit nouveau⁵⁵⁰.

Or, dans le cas des fictions fantastiques, il apparaît qu'il devient de plus en plus difficile de donner à voir des idées originales tant les thèmes ont été maintes fois traités par le passé, que cela soit dans la littérature sérialisée, le radio-drama ou le sérial cinématographique. On en revient toujours à adapter des œuvres littéraires⁵⁵¹ (*The Vampire Diaries*, *True Blood*, *Game of Thrones*), cinématographiques (*Teen Wolf*, *From Dusk Till Dawn*) ou de la sérialité étrangère (*Being Human*). Face à la masse sérielle, certaines séries fondent leur originalité sur le traitement réservé au surnaturel et cherchent à se démarquer des autres en mettant en scène de nouveaux monstres, une nouvelle manière de décliner la figure vampirique dans le cas de *The Strain*⁵⁵² pour ne citer qu'elle. La série télévisée restant malgré tout un médium populaire et soumis au dictat du rendement, dès lors, en souffre. Son public est néophile, il a besoin de nouveauté, mais les producteurs restent frileux à proposer des œuvres trop originales en ce qui concerne le surnaturel puisqu'une histoire s'éloignant trop des carcans classiques du genre aura tendance à être considérée comme fantasque.

La série, et en ce qui nous concerne, la série fantastique, s'évertue alors à compenser les risques de la sérialité qui sont peut-être ce qui en fait sa spécificité. Elle est un art de la narration, de la répétition et paradoxalement de la variation. Elle alimente le besoin humain ancestral pour les histoires racontées et l'amène à son plus haut niveau de développement. Une série réussie serait ainsi celle qui résiste à la répétition à travers la variation de ses éléments et pourquoi pas le mélange des genres⁵⁵³ :

550 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2010, p. 60.

551 Cela est d'autant plus vrai que de ce fait, une grande partie du travail narratologique est déjà effectué : caractérisation des personnages, lignes narratives, etc. Certaines séries prennent la décision de s'éloigner très vite de l'œuvre originale pour donner à voir une fiction inédite adaptable au format sériel (*True Blood*), d'autres cherchent à rester le plus fidèle possible (*Game of Thrones*). Malgré tout des changements et adaptations sont nécessaires puisque les principes des médiums sont différents : il faut supprimer ou ajouter des personnages si ceux-ci sont trop nombreux ou s'ils peuvent être synthétisés, il faut davantage développer certaines intrigues ou en modifier d'autres qui ne passeraient pas visuellement, etc. En outre, il apparaît également que certaines fictions, d'abord pensées pour le cinéma (*Buff*y, *Teen Wolf*) s'épanouissent dans le récit sériel (nous excluons ici l'idée de la qualité cinématographique de ces œuvres) tandis que l'inverse n'est pas toujours vrai (*The X-Files*).

552 Elle-même adaptée d'un comics.

553 Aucune série n'est plus uniquement purement fantastique. On peut arbitrairement ou non, selon les catégories générées que chacun acceptera comme légitimes, raccrocher tout ou partie d'une œuvre fantastique à un deuxième (voire peut-être même plus) sous-genre. Ainsi *Game of Thrones* serait du fantastique empreint de série politique quand *The Walking Dead* joue à la fois sur le terrain du surnaturel et du récit d'anticipation ; *Buff*y, *Teen Wolf* et *The Vampire Diaries* compilent quant à elles les codes du fantastique au teen drama. Nul doute que pour subsister la série fantastique se doit d'aller puiser dans les autres genres (policier, documentaire, merveilleux, etc.), mais encore une fois, et c'est également le cas des autres œuvres, cela ne peut se faire qu'à courte portée puisque les genres ne

Un autre phénomène crée du changement : de nouveaux genres surgissent et se révèlent suffisamment populaires pour imposer une mode durable qui recompose tout le système. D'autres disparaissent, jusqu'à leur prochaine résurrection sous un visage nouveau, et ce vide a également des effets de recomposition.

La série *Game of Thrones* a acclimaté la *fantasy* à la télévision, thématique française, alors que le genre était cantonné à une sous-culture adolescente et geek⁵⁵⁴.

Mais il semble qu'il faille également que la série fantastique parvienne à convaincre grâce à une narration sans véritable faille, une construction mettant en jeu la tension narrative pour parvenir à hypnotiser le spectateur et à le retenir le plus longtemps possible sans qu'il ne décroche totalement et finisse par abandonner l'oeuvre en cours de développement. De manière générale, qu'elle soit fantastique ou non, une oeuvre sérielle, est jugée sur cette capacité à toucher le spectateur. Lorsque Colonna s'interroge sur les constituants d'une bonne histoire, il avance l'idée que :

Si on pose [au spectateur] la question : « C'est quoi pour vous une bonne histoire, indépendamment des personnages ? » Il répondra dans ses mots à lui :

- *un mystère qu'il doit trouver sa solution* (dimension cognitive, liée au processus de la quête) ;
- *quelque chose qui arrive à quelqu'un* (dimension de l'agir, liée au processus de transformation) ;
- *l'envie de connaître la fin à tout prix, i.e. une tension à soulager* (dimension émotionnelle).

Mais [...] cet aspect affectif, qui renvoie aux émotions du spectateur, n'est pas autonome, il dépend des autres dimensions. Telles quelles ces deux dimensions de la quête et de la transformation rassemblent pratiquement toutes les interrogations que l'on peut se poser sur l'intrigue d'une série télé, sur sa manière d'agencer les faits et de les divulguer de façon progressive⁵⁵⁵.

Ces trois dimensions sont sans conteste importantes dans le processus de développement d'une série télévisée. Nous avons déjà évoqué la manière dont cette mise en scène parvient à rendre compte de l'état d'esprit des personnages ou comment, à travers l'image, le montage ou les sons, sont redoublées les fonctions thymiques et surtout, est offerte à la série sa valeur artistique. On a pu autrefois pointer du doigt le manque d'esthétique des oeuvres télévisées, mais à partir des années 1990, celles-ci entrent dans l'ère de la *quality TV* et on se rend alors compte que la mise en scène est au service de la fable⁵⁵⁶. En ce qui concerne le fantastique, cela a bien entendu été prouvé avec *Twin Peaks* de David Lynch, dont beaucoup de séries ultérieures s'inspireront :

Twin Peaks n'a pas seulement mélangé les genres : elle a aussi scandaleusement mélangé les statuts. Pour la première fois d'une façon aussi retentissante, carte blanche est donnée à un

sont pas extensibles à volonté et que l'on reviendra inexorablement à la répétition. Ainsi nous en revenons tout naturellement à notre idée qui veut que le fantastique soit en constante évolution et qu'il mute et continue de se transformer au fur et à mesure de ses paradigmes sériels.

554 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2015, p. 182.

555 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2010, p.81.

556 Il est vrai que certains genres sériels ne font que peu de cas d'une réflexion esthétique. Le soap-opera est de ceux-là. Ici, ce qui prime réellement sont les dimensions évoquées par Colonna. Pourtant, il serait intéressant de les étudier plus profondément, car il est impossible que cette mise en scène en soit totalement absente.

homme représentant l'élite artistique pour fabriquer une série télévisée. ABC, en quête de respectabilité, accepte avec enthousiasme un projet de David Lynch et Mark Frost en brandissant auprès des médias le nom du premier, connu pour ses films estimés mais relativement confidentiels (Thomson R., 1996 : p.152-155).

[...] La construction du récit imite [...] celle du *soap-opera* : chaque épisode de *Twin Peaks* procède d'une succession de scènes lentes, sans déplacements de personnages ni la plupart du temps de caméra. [...]

Mais la grammaire du récit ne suffit pas à expliquer certaines caractéristiques de cette scénographie. Tout d'abord, les scènes sont le plus souvent sans rapport les unes avec les autres. Par ailleurs, les personnages s'y affrontent non en raison d'un désaccord, mais à travers des accès de fureur, pour atteindre finalement une acmé de frénésie ou de bouillonnement. [...] La folie généralisée de *Twin Peaks* donne à la série un ton entre merveilleux et fantastique plus personnel : elle constitue le repère le plus stable de la relation entre la série et plusieurs films de l'auteur⁵⁵⁷.

Il est également évident que toutes les séries ne se valent pas au niveau de la mise en scène et c'est peut-être ce qui les démarque les unes des autres, ce qui fait que certaines restent dans les mémoires quand d'autres tombent dans l'oubli. On ne peut ainsi dire que la mise en scène en est totalement exempte. Cela reviendrait ainsi à prétendre que seule l'histoire et ses composantes ne comptent, peu importe la notion de cadrage, de montage ou de son. Une série télévisée ne serait ainsi que l'adaptation visuelle d'un scénario écrit. Nous avons démontré qu'il n'en est rien. Comme toute œuvre populaire soumise au public, la série fantastique doit nécessairement convoquer les émotions du spectateur en présentant une fable convaincante dans laquelle un mystère lié au surnaturel doit être résolu (Quelle est cette île ? Qui sont les Marcheurs blancs ? Que veut Glory ? etc.) pendant que les personnages sont soumis à un ensemble de transformations qui les voit évoluer (Willow, Sally, Elena, etc.) afin de donner envie au public de tenir et valider la situation finale. Il apparaît évident que lorsqu'une de ces trois dimensions vient à manquer, l'œuvre s'en retrouve irrémédiablement déséquilibrée.

Le surnaturel se doit d'être suffisamment original, mystérieux et solide pour donner envie au spectateur de suivre la série (dans *Awake*, celui-ci attise la curiosité au départ mais devient vite insuffisant). Les personnages ne doivent pas être figés si l'œuvre prend le parti de suivre une fable chronologique : face à des situations aussi extrêmes que le permet le fantastique, personne ne resterait inchangé. Et enfin, tout cela doit permettre au spectateur de s'investir affectivement et intellectuellement dans l'œuvre afin de le pousser à chercher à connaître la solution aux mystères. Certains spectateurs sont d'ailleurs plus acharnés que d'autres puisque beaucoup se sont lassés par exemple des rebondissements sans fin et difficiles à suivre de *Lost*, quand d'autres ont cherché à comprendre le fin mot de l'histoire. Le surnaturel n'était plus suffisamment convaincant et les personnages n'évoluaient plus. Dès lors, connaître la fin de l'histoire n'a plus réellement d'intérêt puisque'on ne se soucie plus de ce qui peut se passer. Colonna insiste pourtant sur l'importance de

557 Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*, 2010, pp. 153-155.

l'histoire et plus particulièrement du schéma d'action motivant les personnages dans leur quête. Celle-ci semble alors se reposer sur le milieu dans lequel évoluent ce qu'il appelle les agents :

Les agents sont les personnages, le milieu est leur cadre de vie et l'univers global de la fiction ; les actes et le résultat heureux ou malheureux appartiennent à la fable, au déroulement de l'action.

Naturellement, le schéma d'action ne laisse parfois pas le choix aux personnages, qui sont obligés par les événements à agir d'une certaine manière. C'est alors l'environnement (le milieu) qui a l'initiative au moins dans un premier temps, comme dans *Lost* qui montre un crash aérien et des rescapés conduits à lutter pour survivre sur une île isolée. Ce renversement ne remet pas en cause le schéma d'action, il n'apporte qu'une variante :

un **milieu** donné + conduit des **agents à accomplir une** série d'**actes** = pour obtenir un **résultat** positif ou négatif⁵⁵⁸

Le milieu dans lequel évoluent les personnages des séries fantastiques est toujours surnaturel et se doit d'être crédible par une somme de règles et de lois internes faisant comprendre au spectateur qu'il possède des limites et qu'il est vraisemblable au regard de l'histoire racontée. Cela lui permet de leurrer le public et de lui donner l'illusion qu'il existe en hors-champ un univers entier, et que seul le cadre de l'écran l'empêche de le voir. Il se retrouve dès lors capable de s'imposer aux protagonistes, et ceux-ci sont contraints et forcés d'y adapter leurs actes. Il y a très souvent ainsi une relation entre le milieu et les agents qui n'a de cesse de se renverser. Le milieu surnaturel impose tout d'abord sa loi aux personnages qui se retrouvent obligés d'agir en conséquence. Il est assez rare que ce soient les personnages qui s'imposent d'emblée d'eux-mêmes face au surnaturel.

Dans *Buffy*, la Tueuse renverse parfois ces schémas en prenant l'initiative d'attaquer avant que les forces du Mal ne le fassent. Elle devient pendant un moment active, alors que bien souvent elle n'est que passive, attendant que le milieu ne se manifeste à elle. Pourtant ce renversement n'est que temporaire puisque finalement, si Buffy a choisi de renverser la situation c'est que le milieu s'est en premier lieu manifesté. Il y a ainsi une relation d'interdépendance entre les agents et le milieu, une fable ne montrant les personnages que simplement réagir après coup aux manifestations surnaturelles perdant dès lors de son intérêt : « *Lost* avec ses rescapés est typiquement une histoire qui commence par un « contre-jeu » dans lequel les éléments naturels du milieu dominant. Puis d'un épisode à l'autre, selon que le groupe de rescapés est passif ou prend l'initiative, le spectateur voit alterner contre-jeu et jeu⁵⁵⁹ ». Le milieu les pousse à réagir face à lui, et c'est d'une certaine manière ce qui motive le spectateur à entretenir une relation longue à la série, une relation faite de réponses et de nouvelles questions sans cesse renouvelées et dont on attend impatientement la résolution, à savoir si le milieu l'emportera ou non sur les agents.

Dans le cas de *Lost* par exemple, l'évaluation finale n'a d'ailleurs pu satisfaire tout le monde

558 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2010, pp. 82-83.

559 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2010, pp. 83-84.

et c'est bien la très bonne mise en scène de la série qui lui permet d'être, encore aujourd'hui, considérée comme une œuvre tout à fait originale, l'érigant au rang de classique de la série fantastique. Comme dans tout récit, l'histoire racontée et les personnages sont primordiaux, mais on ne peut se satisfaire uniquement de ces dimensions. Une bonne histoire ne fait pas, en littérature ou au cinéma, de la bonne littérature ou des chefs-d'oeuvre. Il en est de même à la télévision. La mise en scène se doit d'être au service de la narration et inversement.

C'est bien car *Buffy* joue avec les codes esthétiques, qu'elle magnifie sa mise en scène et que ses créateurs y installent une véritable réflexion qui donne sa saveur au programme. Les premières saisons peuvent être considérées comme pauvrement esthétiques : la mise en scène y est en effet plutôt basique. Mais peu à peu avec l'émancipation de la fiction télévisuelle, des libertés sont prises qui permettent de dévoiler le pouvoir esthétique de la télévision. Elle peut se jouer des codes de la narration, instaurer des silences, proposer des épisodes ou même des œuvres entières où les choix de mise en scène différeront des canons habituels.

Prenons ainsi l'exemple de *Game of Thrones*. Le neuvième épisode de la quatrième saison (« Les Veilleurs aux remparts », « The Watchers on the Wall ») propose ainsi de ne se concentrer que sur la bataille se passant sur le Mur entre les Gardes de Nuit et les Sauvageons. D'ordinaire, la série propose de suivre conjointement un nombre plutôt conséquent d'histoires parallèles. C'est ce qui fait une des particularités de cette série et qui lui permet de conserver un rythme sans cesse relancé. Or dans cet épisode, les scénaristes ont fait le choix de ne donner à voir que cette bataille. Ainsi nous assistons pendant plus de trente minutes (cet épisode en comptant cinquante) aux affrontements sanglants ayant lieu sur le Mur. C'est bien la mise en scène qui permet alors de rendre impressionnantes les scènes et qui parvient à produire un fait rare à la télévision : captiver le spectateur pendant une durée sensiblement longue sur un fait unique. Les combats sont haletants et sans cesse relancés par l'arrivée de nouveaux assaillants. Il est vrai que les effets spéciaux sont pour beaucoup dans le réalisme des séquences, mais la mise en scène toute en plans-séquences, en travellings, en panoramiques et en plans d'ensemble (afin de montrer l'urgence du danger) montre bien que le scénario n'est pas tout.

En outre, il est possible de remarquer une certaine propension qu'a la série télévisée fantastique de jouer avec une mise en scène particulière afin de mettre en relief des instants scénaristiques propres à l'univers de la série elle-même, et que n'importe quel spectateur, qu'il soit assidu ou non, sera à même de comprendre et de mesurer. La place de ces séquences dans les épisodes, voire les saisons, n'est pas choisi aléatoirement. Dans les exemples que nous convoquerons on remarquera que celles-ci se situent toujours en fin d'épisodes à des moments cruciaux. Ces instants sont toujours mis en lumière par le recours au travelling arrière (on pourrait

défendre également l'idée d'un dézoomage prenant pour point de départ un personnage central) permettant alors de mesurer l'intensité de la mise en scène et de la narration. Ce procédé, nous choisissons de le nommer « paroxysme dramatique ». Il nous apparaît être une donnée fondamentale en ce qui concerne l'esthétique de la série télévisée fantastique et peut revêtir différentes formes (travelling arrière, absence de son, etc.) qui ont toutes ce point commun qu'elles ont pour but de provoquer une réaction chez le spectateur tant ce qu'il dévoile est intensément mis en avant (révélation, mort d'un personnage, retournement de situation, acte symbolique, danger imminent, ou autre). Dès lors, cette mise en scène propre à la série télévisée fantastique se retrouve intrinsèquement liée aux fonctions thymiques précédemment commentées. Ainsi, on note dans *Game of Thrones* l'utilisation récurrente d'un travelling arrière en fin de saison afin de mettre en lumière et de sublimer ce moment.

À la fin de la première saison, Daenerys se jette dans le bûcher où se consume le corps de son époux Khal Drogo. Sir Jorah a tenté de l'en empêcher, mais le spectateur sait, à partir de quelques indices dissimulés dans les épisodes précédents, que la Khaleesi est du sang du dragon, et ne craint ainsi pas le feu. À la faveur d'une ellipse, nous découvrons alors la jeune femme, nue, au milieu des cendres et de la fumée, lorsqu'apparaissent trois minuscules dragons accrochés à elle comme à leur mère. Sir Jorah est médusé et le reste des hommes et femmes du Khalassar, ceux qui ont choisi de suivre et de rester avec Daenerys, également. La caméra effectue alors un travelling arrière permettant au spectateur de comprendre l'ampleur de cette « révélation ». Sir Jorah pose un genou au sol en signe de soumission, et un à un tous les personnages restant font de même. Le travelling (couplé à une musique symphonique et épique), prenant pour point de départ la jeune femme, s'en éloigne afin de montrer le pouvoir qui émane à présent d'elle : Daenerys n'est plus uniquement la Khaleesi de Khal Drogo, elle est devenue à présent Mère des dragons, et par voie de conséquence, reine légitime des Sept Couronnes.

À la fin de la deuxième saison qui se situe au-delà du Mur, dans les plaines enneigées, le son du cor des Veilleurs sur le Mur se fait entendre trois fois, signe que les Marcheurs Blancs, morts-vivants revenus pour on ne sait quelle raison, sont en approche. Et en effet, l'un d'eux apparaît sur sa monture en putréfaction derrière Sam Tarly. La caméra se focalise alors sur le monstre qui lance une attaque, dans un cri de guerre suraigu, contre les Hommes. Afin de montrer l'étendu de la menace que l'on n'avait pas encore mesurée, la caméra s'éloigne de ce mort-vivant-repère pour passer d'un plan très rapproché sur son visage à un plan grand ensemble nous dévoilant la horde des morts en marche. Le paroxysme dramatique est alors à son maximum puisque tout comme Sam Tarly, le spectateur découvre que la menace était bien réelle et qu'elle est d'ailleurs plus importante qu'elle ne se laissait voir. La fin de la troisième saison fonctionne de même et revient sur Daenerys. La jeune

femme est parvenue à libérer les esclaves et à prendre possession de la baie des Serfs. Elle s'apprête à parler à son peuple lorsque celui-ci, constitué d'anciens esclaves, commence à l'interpeller en l'appelant « Mhysa », ce qui signifie « Mère ». Confiante, la Mère des dragons avance vers eux, chacun se presse pour la toucher et elle finit par être soulevée par la foule, elle fixe alors la caméra qui se situe au-dessus elle en extrême plongée pour finir à nouveau par partir en arrière, révélant la masse humaine regroupée autour de la jeune femme. Toutes les mains se tendent vers elle tandis que la caméra s'éloigne de plus en plus du sol, couplée à cette même musique d'accompagnement épique. La sensation de vertige que ressent probablement Daenarys à cet instant est ainsi partagée avec le spectateur qui peut constater l'influence grandissante qu'elle acquiert peu à peu. L'intensité dramatique est alors poussée à l'extrême dans ce final. Le paroxysme dramatique de la fin de saison suivante est légèrement différent mais est mis en scène de la même manière.

Beaucoup de personnages sont morts dans les derniers épisodes, et afin de montrer qu'il est impossible de savoir dans quelle direction tend la narration⁵⁶⁰ et les personnages, les créateurs ont choisi de se focaliser sur Arya Stark et son départ pour le continent d'Essos à bord d'un navire. La jeune fille a tout perdu, elle a assisté à la décapitation de son père, à l'assassinat de son frère et de sa mère et a appris la mort de sa tante alors qu'elle ne se trouvait plus qu'à quelques lieues de son château. Libérée du joug de Sandor Clegaine qui souhaitait l'échanger contre une rançon, elle décide d'utiliser la pièce qu'un Sans-Visage, Jaqen H'ghar, lui a donné en lui disant que si elle voulait le revoir il lui suffirait de montrer cette pièce à un matelot accompagné de ces mots : « Valar Morghulis ». L'homme l'embarque alors sur son navire et le dernier plan de l'épisode et de la saison nous montre Arya à l'avant du bateau, observant l'immensité de l'océan qui s'étend à perte de vue. La caméra, à nouveau, s'éloigne d'elle avec un lent travelling arrière, le lieu où se rend Arya nous est inconnu et il n'est pas encore distinguable à l'image. Le paroxysme dramatique est atteint pour le spectateur puisque un tas de questions propres à l'univers de la série se retrouvent cristallisées dans cet horizon sans fin que fixe Arya, tel l'horizon d'attente du spectateur qui est laissé là en total suspens. L'utilisation de la mise en scène comme représentation du paroxysme dramatique est déplacé lors de la cinquième saison puisque ce sera lors du huitième épisode qu'il sera convoqué.

À nouveau, le spectateur vient d'assister à une bataille effrénée au nord du Mur pendant près de la moitié de l'épisode. Jon Snow se retrouve en territoire sauvageon à tenter de convaincre ceux-ci de les rejoindre au sud du Mur afin de s'allier contre la menace mort-vivante qui devient de plus en plus prégnante. Comme un sombre présage, c'est à cet instant que ceux-ci font leur apparition. Les barricades sont fermées pour les empêcher de progresser mais très vite, ils deviennent trop

560 Cette fin de saison correspond à la fin du troisième tome de la saga littéraire. Ce tome est vu comme la fin d'une première partie réglant un assez grand nombre d'arcs narratifs.

nombreux. Les morts s'infiltrèrent de partout : ils déchirent le bois avec leur crâne, grimpent au-dessus ou se jettent par dizaines des falaises pour se relever indemnes. Le spectateur ne parvient pas réellement à les dénombrer mais la menace semble plus qu'importante tant les Hommes sont submergés. Finalement, Jon Snow et un certain nombre de sauvageons parviennent à s'enfuir à bord de barques. Nous voyons alors arriver un Marcheur Blanc d'un type particulier, en cela qu'il semble différent des autres. Snow et lui se fixent, et, lorsque le mort-vivant lève doucement les bras, tous les Hommes tombés au combat se relèvent, alimentant une armée déjà en supériorité numérique. Jon Snow en est effrayé, et pour signifier et appuyer plus intensément sur le drame que cela représente, la caméra balaie le champ de bataille en un panoramique horizontal qui suit quelque peu le point de vue du jeune homme.

Finalement, dans un montage cut, la caméra surplombe en légère plongée la scène dans un plan grand ensemble et nous pouvons constater le nombre toujours plus impressionnant de guerriers de la mort. Ici, aucune musique dramatique n'est utilisée pour souligner l'intensité dramatique du moment esthétique. Seul le souffle du vent glacé est perceptible rendant encore plus inquiétante et effrayante la scène : ces monstres sont incapables de parler, ils ne sèment que la mort sur leur passage, et chaque être anéanti augmente peu à peu leurs rangs. Ils sont légion et sont sans doute déjà plus nombreux que tous les vivants réunis. Jon Snow et les sauvageons survivants en sont maintenant conscients, et le spectateur, grâce au paroxysme dramatique s'en rend davantage compte. Ce dernier est tout de même convoqué en fin de saison lorsque, trahi, Jon Snow semble périr sous les coups de lames de ses frères jurés. Il finit par s'effondrer sur le dos dans la neige, les yeux ouverts, la vapeur de son souffle dans l'air froid n'est plus perceptible, la caméra le surplombe en extrême plongée et le cadre en gros plan, puis peu à peu, elle s'éloigne à nouveau en travelling arrière. Celui-ci n'ira pas très loin puisqu'à l'inverse des autres travellings que nous avons étudiés il ne cherche pas à montrer l'immensité d'une menace, la puissance d'un personnage ou l'inconnu vers lequel d'autres se rendent. Le silence se fait entendre et en s'éloignant peu à peu du visage de Jon Snow la quantité de sang qui s'écoule de ses plaies devient très visible, trop même pour le spectateur qui comprend que l'un des personnages principaux vient encore de mourir au beau milieu de son ascension. Les fonctions thymiques sont en branle, la surprise a laissé place à la curiosité à travers la mise en scène du paroxysme dramatique.

Il serait possible de détailler encore davantage d'exemples tant *Game of Thrones* use de ces procédés : la musique épique et les plans d'ensemble grandioses lorsque Daenerys sort d'Astapor avec sa nouvelle armée d'Immaculés, l'impressionnante séquence où Drogon vient la secourir dans l'arène de Meereen et qu'elle s'échappe dans les airs sur son dos, l'horrible scène de l'énucléation d'Oberyn Martel par la Montagne filmée de manière frontale, l'ellipse de la décapitation d'Eddard

Stark, le travelling avant sur le doigt accusateur de Joffrey suffoquant qui se termine sur Tyrion ramassant la coupe empoisonnée n'en sont que d'autres exemples. Le recours au paroxysme dramatique semble être intimement lié à la fonction du fantastique dans les œuvres sérielles.

On note également son recours dans plusieurs épisodes de *Buffy the Vampire Slayer* lorsqu'il est besoin de mettre en lumière un événement ou une révélation. Dans l'épisode « Retour aux sources » (« Get It Done », saison 7, épisode 15), Buffy revient de la dimension (ou l'époque) dans laquelle elle a rencontré les premiers Observateurs, ces sorciers qui ont enchaîné la première Tueuse et ont insufflé l'essence d'un démon en elle afin de la rendre plus puissante. Ils proposent à Buffy d'augmenter ses pouvoirs si elle accepte de recevoir davantage du démon. Celle-ci refuse de perdre de son humanité et s'oppose violemment aux sorciers. Elle finit par leur demander si elle sera tout de même capable de vaincre le Premier. Une ellipse nous cache d'abord ce qu'ils lui montrent et la révélation est déplacée à la toute fin de l'épisode beaucoup plus propice à mettre en avant le paroxysme dramatique et les fonctions thymiques.

Dans les dernières secondes de l'épisode, ainsi, Willow, consciente que Buffy sait quelque chose, lui demande de lui dire ce que les sorciers lui ont montré. Nous n'aurons pas de réponse orale de la part de l'héroïne. À la place, sa vision. Le montage cut passe alors du visage inquiet de Buffy face à Willow au cri d'un Turok-Han dans ce qui ressemble à une grotte. Le spectateur se souvient de ce monstre quelques épisodes auparavant et de la difficulté avec laquelle Buffy est parvenue à s'en débarrasser. Mais le paroxysme dramatique n'est atteint que lorsque la caméra effectue un travelling arrière rapide (accompagné d'une musique guerrière) et qui semble infini : nous ne sommes pas réellement dans une grotte, mais plutôt sous terre et il n'y a pas qu'un ou deux ou trois Turok-Hans mais des centaines de milliers, tous hurlant et levant leurs armes, ne désirant qu'une seule chose : s'échapper de la Bouche de l'Enfer pour détruire la race humaine. L'épisode se clôt ainsi, sur un noir qui laisse le spectateur dubitatif. C'est bien la mise en scène particulière de ces séries fantastiques, tout en mouvements grandioses de caméra, en jeu sur les différentes échelles de plan, sur l'utilisation de la musique et des silences, sur le montage qui permet de créer ce paroxysme dramatique et de lui donner cette force. Les silences ont cette fonction dans *Buffy* nous l'avons déjà maintes fois évoqué.

Lorsque Quentin Travers révèle à Buffy que Glory n'est pas un démon mais une déesse, une mise en scène traditionnelle aurait mis en avant cette phrase par le recours à un glissando sonore comme c'est le cas dans la majeure partie des épisodes des séries à suspense. Mais ici, afin de renforcer davantage ce secret et en montrer toute la portée dramatique (comment Buffy, très forte mais humaine tout de même, peut-elle rivaliser avec un dieu ?) la mise en scène choisit d'en prendre le contrepied en coupant toute musique extra-diégétique, comme pour signifier que Buffy en reste

coi. Elle ponctue simplement la fin de l'épisode par un « oh » et le carton final sur fond noir résonne alors par la présence du vide, ne laissant plus que l'intensité dramatique faire sens pour le spectateur. Le même principe est utilisé dans l'épisode frappant où Buffy retrouve le corps inerte de sa mère.

La première séquence de cet épisode est la dernière de l'épisode précédent. Celui-ci est réalisé de manière traditionnelle pour un épisode de la série, mais le contraste avec les deux dernières minutes permet alors de renforcer le tragique de la situation. Cet épisode est de bout en bout traversé par la musique extra-diégétique jusqu'à ce que Buffy rentre chez elle et découvre sa mère morte sur le canapé. L'épisode se termine sur un vide sonore et sur le noir habituel. Le spectateur est confronté alors à ce qu'il vient de voir. Il n'est pas possible de penser à une issue favorable à cette tragédie tant on nous a amené le paroxysme dramatique. Et c'est bien la mise en scène particulière de ces instants particuliers qui permet cela. Notons tout de même que notre dernier exemple est sensiblement différent des autres en cela qu'il met en scène un des rares moments dans la série où l'horreur de la situation n'est pas dû au surnaturel. La mort de la mère de Buffy est totalement naturelle puisque liée à l'opération de sa tumeur au cerveau, pourtant nous pouvons tout de même affirmer que c'est car cette mort prend place au milieu d'une mise en scène télévisuelle du fantastique qu'elle devient si dérangeante pour le spectateur et qu'elle parvient à exciter nos fonctions thymiques via le paroxysme dramatique.

Enfin, remarquons que certaines séries surnaturalistes ont instauré elles-mêmes des codes de mise en scène particuliers qui ne fonctionnent eux aussi qu'avec leur univers diégétique et esthétique sans pour autant avoir vocation à convoquer une intensité dramatique. C'est le cas par exemple d'*American Horror Story* ou de *Teen Wolf*, pour ne prendre que ces deux cas.

Dans la quatrième saison de la première est introduit le personnage des sœurs siamoises joué par Sarah Paulson. Toute l'ingéniosité de la saison va être alors de rendre crédible ce personnage de femme à deux têtes (et donc deux personnalités) en ayant tantôt recours à un effet spécial, tantôt en jouant sur les effets de mise en scène. Bien souvent, lorsque l'actrice ne joue qu'une seule des sœurs à l'écran, et comme pour appuyer le fait qu'elles sont deux personnages dans un seul corps, c'est le cadrage qui fait office de limite. Nombreux sont ainsi les exemples où elle est filmée en décadrage, se retrouvant dans un coin du cadre, celui-ci séparant la première tête de la seconde. La série évite ainsi d'avoir recours à l'effet spécial mais défend l'idée en même temps de la singularité et de la différence qui existe entre les deux personnalités des siamoises, qui cherchent d'ailleurs toutes deux à un certain moment de se débarrasser de cette autre tête qui pense différemment. Ce qui est justement intéressant dans cette manière de procéder est qu'à certains moments, la mise en scène prend le parti de lier à l'image les deux esprits en séparant l'image en deux parties. Ce *split-screen*

dévoile de chaque côté du cadre la même chose puisque les jumelles sont physiquement proches et ne peuvent avoir accès qu'à un champ de vision limité l'une par rapport à l'autre. Seules quelques légères variations sont perceptibles pour signifier qu'elles ne sont pas exactement à la même place et qu'elles ne font pas la même chose. Dans le premier épisode chacune écrit dans son journal intime, et nous avons tour à tour accès à leurs pensées. D'une autre manière, la caméra se fait œil et sépare à nouveau les siamoises dans le cadre. Nous ne serions pas ici dans une manifestation de la surnature si ajouté à ces effets de mise en scène, la narration ne nous présentait pas les siamoises comme étant intimement connectées. Si lorsqu'elles écrivent dans leurs carnets, elles sont séparées par l'image et qu'elles ne semblent pas avoir accès aux pensées de l'autre elles sont en revanche capable de télépathie. À plusieurs reprises, le procédé de la voix-off est utilisé afin de nous faire entendre des dialogues mentaux entre les deux parties. Tout ceci conjugué laisse supposer l'idée que ce personnage cristallise l'idée d'une schizophrénie d'un nouvel ordre dans lequel la scission de la personnalité, entre la douce et naïve Bette et la méfiante et surprotectrice Dot, est totalement consciente des deux parties. Elles s'influencent l'une l'autre et les partis pris de mise en scène instaurés dès le départ, bien qu'ils semblent totalement relever de la gratuité, servent la narration et permettent de cerner les personnages.

Dans un autre ordre d'idées, l'utilisation plus que fréquente, voire abusive parfois, des ralentis⁵⁶¹ dans *Teen Wolf* doit pouvoir se lire dans le but de mettre en place une esthétique propre à la diégèse elle-même tout en offrant une identité à l'oeuvre. Dès la deuxième saison, la série se dote d'un générique évolutif dont le but premier est de présenter les acteurs mais également leur personnage puisque chacun est représenté brièvement avec une des activités ou un des attributs qui le caractérisent. À chaque saison, et même parfois au milieu, ce générique est mis à jour pour remplacer les acteurs qui ont quitté le show mais également en montrant les nouveaux liens entre les personnages (lorsqu'ils sont en couple par exemple), la nouvelle menace à laquelle ils vont être confrontés et en laissant traîner un certain nombre d'indices visuels (objets, pictogrammes ou autres) qui prendront sens au fil de la saison. Il devient ainsi un générique ludique. Cependant, pour en revenir à notre sujet premier, le générique est lui-même traversé de part en part par des alternances entre des ralentis et des accélérations stylisées.

Les acteurs sont ainsi mis en valeur, presque magnifiés même, et l'ajout de trombes d'eau ruisselant sur ces corps au ralenti permet de mettre en avant la volonté de séduire le spectateur adolescent et post-adolescent, cœur de cible de la série. Nous nous retrouvons ainsi face à des scènes où la tension érotique est palpable puisque parfois les corps s'entrechoquent, le ralenti

561 Nous utiliserons volontairement du terme général de ralenti, bien qu'il s'agisse bien souvent de *time-remappings*, différents en cela qu'ils sont créés en post-production et qu'ils provoquent donc un effet spécial sur la durée de l'image.

permettant d'appuyer le mouvement des muscles, ou les vêtements sont déchirés à la fois pour souligner le rapport à la bestialité sauvage qui s'empare des personnages mais aussi dans un souci d'érotisation de l'acteur. Le mouvement opéré par les gouttes d'eau ou la poussière au ralenti dans ce générique rappelle les travaux d'artistes photographes comme Olivier Valsecchi. Il n'est pas possible de dire que ceci y est une référence explicite car on trouve pléthore de ce type de photos dans les travaux de nombreux photographes. La séquence présentant Tyler Hoechlin (Derek Hale) s'y rapporte puisque lorsqu'on observe une série de photos comme *Dust* de Valsecchi, on ne peut que constater des similitudes. L'acteur est filmé sur un fond noir sur lequel se découpe son corps blanc. Le clair/obscur créé ainsi met au premier plan la beauté du corps et la séduction qu'il opère. Derek déchire sa chemise au ralenti dans un mouvement libérateur, et de la poussière blanche accompagne cette rage en soulignant esthétiquement sa musculature. Si ici il s'agit bien de poussière, comme dans *Dust*, beaucoup des autres séquences fonctionnent de même avec l'utilisation des gouttes d'eau qui érotisent au maximum les corps, les regards caméra soulignant très souvent une connivence envers le spectateur. Au sein des épisodes, la fonction du ralenti est quelque peu différente.

À de nombreuses reprises et lors de situations dramatiques différentes, les mouvements des corps sont ralentis, parfois même à la limite de l'arrêt sur image. Cela reste particulièrement frappant dans les scènes de combats entre les différents personnages qu'ils soient surnaturels ou non. Il s'agit d'un pur processus esthétique dont le but est de magnifier le combat, la puissance et la dextérité des protagonistes. Cela permet en outre d'instaurer une tension lorsque les loups grognent et se jaugent du regard tout en fluidifiant des batailles bestiales. Et lorsque le personnage n'a pas de super-pouvoirs, comme c'est le cas d'Alison Argent, le ralenti insiste sur son incroyable capacité à toucher sa cible avec ses flèches. Il s'agit là d'un des paradoxes de l'utilisation du ralenti : représenter la lenteur et la lourdeur afin de montrer la vitesse et l'agilité. Les moments intenses apparaissent ainsi beaucoup plus rapides et violents, tels ceux que l'on peut voir dans les affrontements par balles du cinéma d'action. Le ralenti est utilisé pour montrer ce que l'œil humain (c'est-à-dire celui du spectateur, non-surnaturel) ne serait pas capable de voir en temps normal. Les ralentis opérés sur les cris de banshee de Lydia révèlent le caractère surnaturel de la situation. Il est intéressant de constater que si ces scènes sont passées au ralenti, le son du hurlement lui ne l'est pas. Il transcende ainsi l'image, la dépasse, lui est supérieure puisqu'amplifié. L'utilisation pourrait ainsi être liée à une esthétisation des moments surnaturels mais elle est également utilisée dans certains cas pour mettre en scène le paroxysme dramatique.

Dans l'avant-dernier épisode de la troisième saison « Insatiable », Alison meurt dans les bras de Scott. Toute la scène, à partir du moment où la jeune fille est transpercée par le sabre d'un oni jusqu'à ce qu'elle tombe dans les bras du loup-garou, est filmée au ralenti. Métaphoriquement, il

s'agit à cet instant d'insister sur le drame tout en étirant le temps de manière presque subjective : le passage du temps est relatif, en cela un moment tragique nous paraîtra durer une éternité⁵⁶². Le montage alterné nous montre avant cela Lydia, qui bien qu'étant loin de la scène, a ressenti le drame grâce à ses pouvoirs de banshee. Elle hurle alors le nom d'Alison, l'image toujours lente, tandis qu'une succession de raccords dans l'axe au sein d'une ruelle sombre s'éloigne d'elle, nous faisant passer progressivement d'un gros plan à un plan d'ensemble. La portée de ce cri funèbre est magnifiée, soulignée ainsi et permet de renforcer l'idée que si Lydia a ressenti ce qui était en train de se passer, alors Alison est effectivement condamnée. En allongeant ces instants à travers un ralenti, on révèle le caractère immuable du temps. Plus encore, c'est par l'utilisation récurrente des ralentis à travers l'oeuvre que finit par être créée une attente et une armature générale à la série. C'est car ils se répètent et varient que les ralentis (ou même les autres procédés esthétiques que nous avons évoqués) tissent des liens à travers les épisodes assurant une partie de la cohérence.

Par là-même, le spectateur va anticiper ces formes et devient ainsi quelque part actif dans sa perception de la série. Le ralenti étant artificiel, un procédé construit par la mise en scène, il offre une vision fantasmée du réel et possède une capacité d'envoûtement du spectateur qui sera alors plus attentif à ce qui se déroule sous ses yeux, comme hypnotisé. Ces ralentis révèlent à eux seuls, d'une manière presque purement esthétique et gratuite, la puissance de l'image télévisée manipulable elle aussi dans le but de manipuler. Les ralentis de *Teen Wolf*, les split-screens d'*American Horror Story*, les grands mouvements de caméra de *Game of Thrones* racontent tous quelque chose. Ils opèrent un glissement au sein du récit sériel, ils apportent une subjectivité propre à la diégèse. Le surnaturel est ainsi mis en scène dans ces séries fantastiques par une utilisation esthétique des procédés de filmage qui tour à tour chercheront à donner une vision de l'univers et des personnages créés par la diégèse ou simplement à amplifier les émotions du spectateur via le recours aux séquences du paroxysme dramatique.

Plus généralement, la série fantastique tente par tous les moyens de renouveler ses formes et ses contenus. La *fantasy* pure a longtemps été considérée comme un genre mineur et faible qu'il était impossible de décliner sérieusement à la télévision. Mais c'est bien en réactivant les anciens genres, en s'imprégnant des médiums autres (littérature, cinéma, comics), en déconstruisant les bases du récit sériel classique (univers conjoints, destruction du tissu fictionnel, voix-off, flash-backs, etc.) et en développant une esthétique de la mise en scène mêlant les phénomènes surnaturels au quotidien que peu à peu la série fantastique a su s'imposer. Malheureusement, ce qui apparaît comme une « nouvelle » façon de raconter les séries (qu'elles soient de genre ou non) continue

562 On peut y voir également le plaisir presque sadique et voyeuriste du spectateur à contempler la mort frapper un personnage.

parfois de rebuter et fatiguer le spectateur si elle reste trop répétitive, redondante et systématique. En effet, c'est bien là qu'apparaîtront, avec le fantastique, les faiblesses du scénario et sa délitation :

Tous ces procédés n'ont pas eu la même reconnaissance télévisuelle et le trop grand brio narratif s'est parfois révélé un désastre pour l'audience, comme l'a montré l'échec relatif de *Twin Peaks* ou le succès erratique de *Lost* et de *Heroes*, selon que les créateurs se laissaient ou non séduire par la virtuosité pure. Il y a un « classicisme » narratif inhérent à la série télé, qui peut être renouvelé ou aménagé de l'intérieur, mais qui supporte mal d'être disloqué⁵⁶³.

563 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2010, p. 289.

Troisième partie :

**Analyse des paradigmes des principaux
phénomènes surnaturels**

Chapitre 1 : Rêves et cauchemars fantastiques

Nous l'avons maintes fois évoqué, on compare souvent la télévision au cinéma en soutenant l'idée que cette première en serait, à plus d'un titre, une héritière et une forme moins aboutie de spectacle. Pourtant, il est des aspects particuliers de la création cinématographique que nous sommes à même de rapprocher voire de distancier de celle du médium télévisuel. Le rapport au rêve est de ceux-là. Pour Maxime Scheinfeigel, on désigne parfois le cinéma par la périphrase « d'usine à rêves », symbolisant du même coup le mode de production de ses œuvres ainsi que les émotions qu'elles sont censées susciter. De ce point de vue, la production télévisuelle ne s'en éloigne pas nécessairement. Les différences dans le mode de production (budget, temps ou autre) mettent tout de même au jour un processus de création presque identique à travers l'utilisation de dispositifs techniques réellement proches. On sait que le cinéma a la paternité des images mouvantes et fictionnelles depuis, entre autres, les films de Méliès. Le cinéma est dès lors perçu comme cette machine capable de dérouler sous nos yeux une copie du monde réel et se rapproche en cela de l'onirisme. Médium apparu à la fin du 19^e siècle, cette idée est redoublée par les nouveaux travaux issus de la psychanalyse étudiant le processus du rêve et son interprétation. On est ainsi capable de mettre en lien le « travail figuratif » du rêve mis en place par Freud avec le processus de fabrication des images du cinéma (et bientôt de la télévision). Bien plus que le simple enregistrement de ce qui est face à la caméra, le dispositif cinématographique est réellement vecteur d'une création de récits spectaculaires et générateurs d'illusions. Avec Jung, on atteint un autre niveau lorsqu'il constate que nos rêves sont l'expression de motifs archaïques hérités des fonds culturels universels tels que la mythologie, les contes ou les légendes. Formes qui seront très rapidement déployées sur les écrans des salles de cinéma ou des postes de télévision.

Le cinéma n'a pas inventé l'image mobile : celle-ci existe bel et bien depuis toujours à travers l'expression mentale de nos rêves. L'observation des mécanismes du cerveau dans la seconde moitié du 20^e siècle corrobore cette idée, tout particulièrement celle de Freud qui veut que le rêve procède à un véritable montage des images oniriques. Tobie Nathan cite ainsi les propos d'un ethnopsychiatre, repris par M. Scheinfeigel pour établir une analogie avec le travail du cinéma : « comme une usine en travail, le rêve fabrique sans cesse de nouveaux scénarios... il est un

infatigable créateur de mondes possibles⁵⁶⁴ ». Dans le prolongement des idées avancées par Maxime Scheinfeigel dans son essai *Rêves et cauchemars au cinéma*, nous pouvons affirmer que cette idée ne désigne pas uniquement le processus cinématographique. Très prolifique en matière de création fictionnelle, on peut maintenant rapprocher cela de la machine à produire des récits que Jean-Pierre Esquenazi mentionne lorsqu'il parle de la série télévisée. En effet, le travail des scénaristes de télévision, véritables fourmis de l'écriture, est d'autant plus apte à être comparé à cette « usine en travail », nous y reviendrons.

Les romantiques et, plus tard, les surréalistes ont permis via leurs œuvres, de remettre le rêve au centre de la création artistique via les idées qu'il soutient et sa formidable capacité à faire émerger des figures des méandres de l'âme humaine. Ils mettent ainsi en lumière l'idée que les images mentales produites par l'onirisme proviennent tout droit de l'inconscient et, une fois émergées dans notre réalité, l'augmentent et la parachèvent. Ainsi, rien d'étonnant à ce que des arts de l'image animée tels que le cinéma et la télévision soient assimilés à une part de rêve, voire, et c'est là ce qui nous intéressera ici, à multiplier les représentations oniriques dans leurs œuvres. Pourtant, il est nécessaire de distinguer le rapport au rêve qu'entretient le cinéma et celui de la production télévisuelle sérielle. Nous allons préciser cela avant de tenter d'analyser le rapport particulier que convoquent les rêves et cauchemars avec la série télévisée fantastique.

L'idée générale avec laquelle nous percevons le cinéma et la télévision est celle d'une usine dont le but premier est de mettre au jour des produits marchands. Ainsi, leurs œuvres ont vocation à convaincre leur destinataire de leur viabilité, ceci résumé dans l'idée que pour être réussi, le produit final doit parvenir à immerger totalement le spectateur dans sa diégèse. Il doit parfaire l'illusion et rendre opaque la distinction entre le monde réel, celui du public, et celui qui se dévoile dans ou sur l'écran, imitant alors les mécanismes du rêve dont on ne perçoit pas forcément le caractère factice. Christian Metz débute d'ailleurs son article « Le film de fiction et son spectateur » en précisant une différence qu'il juge fondamentale :

Le rêveur ne sait pas qu'il rêve, le spectateur du film sait qu'il est au cinéma : première et principale différence entre situation filmique et situation onirique. On parle parfois d'illusion de réalité pour l'une et l'autre, mais l'illusion vraie est propre au rêve et à lui seul. Pour le cinéma, il vaut mieux s'en tenir à noter l'existence d'une certaine impression de réalité⁵⁶⁵.

Pourtant, nombreux sont les points sur lesquels nous constatons que l'image animée n'est pas à même de parfaire cette illusion : montage arbitraire des images entre elles, échelles de plan

564 Tobie Nathan, *La nouvelle interprétation des rêves*, Paris, Odile Jacob, 2011, p. 113-116, cité par Maxime Scheinfeigel, *Rêves et cauchemars au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 8.

565 Christian Metz. « Le film de fiction et son spectateur », in *Communications*, 23, Paris, Le Seuil, 1975, pp. 108-135.

grossissant ou rétrécissant les sujets, etc. Dès lors, cela suppose de se laisser entrer dans la fiction pour ne plus être à même de ressentir ces marqueurs d'illusion et renvoie l'idée que le spectateur doit être passif face aux images. Or, comme face à un rêve dans lequel nous nous laissons facilement berner, il s'agit en réalité d'une « activité inactive⁵⁶⁶ ». Nous laissons un monde se déployer face à nous pendant une période d'inactivité physique. Ce qui est vrai pour le cinéma avec le principe d'être installé dans une salle nous prédisposant à entrer dans l'oeuvre, ne l'est pas forcément de la télévision. En effet, la plupart des études sur le sujet corroborent l'idée que la série télévisée est construite de telle façon qu'elle ne nécessite pas une attention constante et active du spectateur, absorbé par les diverses activités parallèles qu'il est à même d'avoir au sein de son propre salon :

Quelle que soit la perfection formelle de votre téléviseur, de l'épisode diffusé, la bonne volonté de votre entourage, le contenu sensoriel d'une série télévisée est rudimentaire, fort en dessous de celui procuré par une salle de projection.

Le cinéma offre, en effet :

- une salle obscure et silencieuse,
- une position assise qui supprime toute activité sensori-motrice,
- une « vision bloquée » vers l'écran,
- un écran immense qui exacerbe l'attention visuelle et auditive.

Ce dispositif contraint le spectateur à s'annihiler dans la contemplation de l'écran, à se fondre dans un défilement d'images qui le transporte dans un univers autre, lui fait vivre ou assister à une histoire dont le degré de réalité est assez fort pour l'impliquer émotionnellement et physiologiquement.⁵⁶⁷

Par ailleurs, l'illusion mise en place par la diégèse et l'immersion du téléspectateur ne cessent d'être brisées à la télévision par les nombreuses coupures publicitaires, obligeant du même coup le rêveur à se réveiller. En outre, le processus de dévoilement des images, sur certains points semblable, distingue le cinéma de la télévision. La projection cinématographique, à supposer que le film soit visionné dans une salle de cinéma, provient de derrière le spectateur installé dans son fauteuil. Maxime Scheinfeigel assimile alors le projecteur à un « super regard⁵⁶⁸ » augmentant celui de la caméra qui a filmé les vues maintenant dévoilées au spectateur. Ainsi, les rayons lumineux se déploient à l'insu du spectateur, dans son dos donc, jusqu'à ce qu'ils s'écrasent sur l'écran. La vision de l'homme et celle du projecteur se retrouvent quasi identiques et le spectateur est transporté, alors qu'il est proprement immobile dans son fauteuil, dans un univers fictif, de la même manière qu'il l'est lorsqu'il est endormi. On le constate rapidement, et ce malgré les remarques de Vincent Colonna, le processus de « projection » télévisuel n'est différent en réalité que par l'absence d'un dispositif mécanique rétropositionnel permettant le dévoilement des images. Le téléspectateur, s'il

566 Maxime Scheinfeigel, *op. cit.*, p. 17.

567 Vincent Colonna, *op. cit.*, 2010, p. 23.

568 Maxime Scheinfeigel, *op. cit.*, p. 17.

s'en donne les moyens, se trouve quelque part dans la même position que le spectateur cinématographique conventionnel : l'écran de télévision (dont le dispositif de projection procède du rétro-éclairage) dévoile un tissu fictionnel à même de faire voyager le sujet. Il en va de même pour un film diffusé sur une chaîne de télévision ou sur un lecteur DVD. Même si l'on perd beaucoup de son immersion et de ce caractère hypnotique que possède l'image projetée dans une salle de cinéma, le principe en reste inchangé.

Si l'analogie avancée par Scheinfeigel se situe autour de la polysémie du mot « projection » alors nous sommes bien en présence, avec la télévision, d'une expérience, moins sensible il est vrai, mais en tout cas similaire. Ainsi, lorsqu'elle déclare que le cinéma fonctionne sur l'idée « *que la frontière perceptible entre le monde de la réalité et celui de la représentation soit donnée au spectateur comme un seuil destiné à être franchi*⁵⁶⁹ », nous pouvons arguer qu'il en est de même pour toute image sérielle télévisuelle, sans quoi, le spectateur ne se laisserait jamais emporter dans la diégèse. Or, nous le savons, l'immersion au sein de l'univers fictionnel déployé par les séries télévisées est bien la règle première en ce qui concerne leur mode de fonctionnement. Dans les deux cas, le spectateur se dédouble : il est à la fois immobile (ou non) devant un écran ; et en même temps investi dans la diégèse déployée face à lui, traversé intérieurement par ces images qui font sens en lui grâce à l'effet de réel propre, sinon au cinéma, à toute l'industrie de l'image animée fictionnelle.

Alors oui, tout ceci a été rendu possible grâce au dispositif cinématographique, mais il ne faut pas oublier que la télévision en est bien l'héritière d'une forme de construction fictionnelle qui ne cesse de multiplier les voyages mentaux de ceux qui se soumettent à elle. Dès lors on comprend plus facilement que l'on se laisse absorber dans une fiction, même si les sujets qu'elle convoque s'éloignent totalement du réel et de la manière dont chacun l'appréhende. L'effet de réel ou effet-cinéma de Jean-Louis Baudry cristallise cette idée que plus l'illusion de réalité est perceptible, plus le spectateur tend à croire qu'elle n'en est pas une. Ainsi, pour peu que nous y soyons réceptifs, nous n'avons aucun mal à nous laisser emporter par des histoires fantastiques, de science-fiction ou même relevant de la comédie musicale. Scheinfeigel poursuit l'analogie du voyage en plaçant côte à côte le cinéma, l'automobile et le train. Nous pourrions sans faute y ajouter (ou même la substituer à un autre) la série télévisée car prolongeant la comparaison, elle repose sur un mouvement circulaire (la « bobine » sur laquelle s'imprime ce qui est vu par la caméra) qui provoque un déplacement unilatéral de son dispositif (les images diffusées sur l'écran) et qui emmène dans un ailleurs ceux qui s'y trouvent impliqués. À l'instar du cinéma, la télévision met en action un certain nombre des sens perceptifs de son spectateur. Le corps reste immobile et seules la vue et l'ouïe sont convoquées.

569 *Ibid.*, p. 18.

Dès lors, pour reprendre à nouveau les réflexions de Maxime Scheinfeigel déclarant qu'« un processus qui fait se déplacer un corps immobile dans l'espace et le temps s'assimile au rêve⁵⁷⁰ », les fictions télévisuelles relèvent au même titre que le cinéma de l'onirisme. Regarder et se laisser emporter par une série télévisée est la promesse de ressentir des émotions (joie, tristesse, dégoût, peur, etc.), identiques à celles générées par nos rêves nocturnes.

Nous l'avons vu, l'analogie entre le processus onirique et le cinéma, et plus tard la télévision, est bien ce qui met au jour la capacité que nous possédons de nous plonger dans une fiction. Dès lors, nous nous rapprochons d'une pratique s'assimilant bien plus à un phénomène relatif à l'hypnose. Lorsqu'il convoque l'idée d' « hypnose-cinéma⁵⁷¹ », Raymond Bellour met ainsi au jour le fait que le processus cinématographique, et par extension la fiction sérielle, grâce à sa capacité de suggérer une fable grâce aux agencements d'images qu'il met en jeu, provoque sur le spectateur un état à mi-chemin entre la veille et le sommeil et donc uniquement soumis finalement à la contrainte extérieure qu'est la projection. Le rêve, lui, procède d'une logique interne propre au rêveur, et non à une instance supérieure, que serait le réalisateur, qui déploie sa propre vision à l'écran. Dès lors, c'est bien sur le mode de la métaphore qu'il faut considérer ce lien qui existe entre le spectateur et le rêveur. C'est cette différence que cherche à mettre en avant Christian Metz lorsqu'il affirme que :

La perception filmique est une perception réelle (est réellement une perception), elle ne se réduit pas à un processus psychique interne. Le spectateur reçoit des images et des sons qui se donnent comme la représentation d'autre chose qu'eux-mêmes, d'un univers diégétique, mais qui restent de vraies images et de vrais sons, susceptibles d'atteindre aussi bien d'autres spectateurs, alors que le flux onirique ne saurait parvenir à la conscience de nul autre que du rêveur⁵⁷².

La fiction, qu'elle soit télévisuelle ou cinématographique, donne à voir une impression de la réalité qui est sous certains aspects semblable à celle que nous pouvons ressentir lorsque nous rêvons. La série télévisée ne cherche pas tant à nous offrir une illusion de rêve que la capacité de montrer ceux-ci utilisés au service de la narration. Le téléspectateur, puisqu'il n'est pas endormi, n'est donc pas réellement en train de rêver. Il est alors capable d'examiner et de reconnaître les stratégies narratives, tel le recours à l'onirisme dans le scénario. Même si nous ne nous endormons pas lorsque nous plongeons dans une fiction, il faut tout de même noter un abandon de nos réflexes physiologiques nous permettant d'adhérer à cette illusion. De même, il ne faut pas comprendre l'analogie à l'hypnose dans ce sens qui veut que l'illusionniste contraint le sujet à agir à son insu. C'est davantage dans le rapport au corps passif et apte à recevoir les images qui se dévoilent face à

570 *Ibid.*, p. 21.

571 Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma – hypnoses, émotions, animalités*, Paris, POL, 2009.

572 Christian Metz, *op. cit.*

lui que cette comparaison s'établisse. Pour que la fable fonctionne, il faut que le spectateur se laisse hypnotiser, endormir en quelque sorte. Ce phénomène provient de la position face à l'écran, de la possible obscurité dans laquelle nous sommes plongés et surtout de cette étrange réalité que donnent à voir les images qui prennent forme sur l'écran. D'ailleurs, n'est-ce pas la mise en place d'une projection privée d'*Apocalypse Now* qui permet aux protagonistes de *Buffy the Vampire Slayer*, alors en proie à l'insomnie, de parvenir enfin à s'endormir, nous offrant alors à voir de quoi sont faits leurs rêves⁵⁷³ ?

1. Mettre en scène et écrire le rêve

Nous en venons ainsi à nous interroger sur l'importance que revêt la séquence onirique au sein des tissus fictionnels déployés dans la série télévisée fantastique. S'il est bien un thème qu'elle est à même d'exploiter à l'aune de son genre, c'est bien celui du rêve, de ses dérivés et ses conséquences. Le recours au rêve est fréquemment utilisé dès l'apparition des fictions télévisuelles car il semblerait que « bien que leur représentation a évolué, la fonction des rêves à la télévision est restée constante car depuis le début, les producteurs ont compris que c'est mis en lien avec la narration que les rêves pouvaient avoir le plus d'impact sur le spectateur⁵⁷⁴ ». Ainsi, on constate étrangement que le premier épisode de la série d'anthologie *The Twilight Zone*, « Seul au monde » met en scène un personnage rêvant qu'il est le dernier être vivant sur Terre. Rien n'indique qu'il s'agisse d'un rêve, le spectateur et le personnage partageant ainsi la même confusion psychologique.

À un autre niveau, la série du début des années 1960, *One Step Beyond*, a plusieurs fois recours au motif du rêve. Le deuxième épisode « The Night of April 14th » utilise le rêve en tant que prémonitions sur la catastrophe imminente du Titanic. Dans celui-ci, les rêves ne sont pas montrés, ils sont simplement racontés car les réalisateurs cherchent à donner une impression de réel qu'on pense impossible en filmant des vues de l'esprit fictives. C'est finalement l'expérience paranormale qui prime puisque le rêve sert de révélateur des conflits internes qui animent les personnages. Il faudra attendre les progrès technologiques et l'arrivée de la couleur pour que la télévision assume son caractère de médium visuel. Peu à peu, la présentation des images de rêves devient bien plus intéressante que le simple fait de les raconter à l'image et on se rend compte que loin de n'être qu'une adaptation de la machine onirique telle qu'elle a déjà pu l'être au cinéma, il faut voir dans l'exploration des rêves dans la série une véritable originalité qu'il convient d'aborder et

573 *Buffy the Vampire Slayer*, « Restless » (saison 4, épisode 22). Ce principe d'intertextualité sera constamment développé dans l'épisode, notamment avec des références directes comme *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller.

574 Cynthia Burkhead, *Dreams in American Television Narratives, From Dallas to Buffy*, New York, Bloosbury, 2013, p. 14 (je traduis).

d'explorer. L'étymologie du mot « rêve » est difficile à saisir. Il viendrait du latin *repuare*, « redevenir enfant », mais on lui trouve également une origine dans le grec *rembein* « partir à l'aventure », le gallique *rabhd*, « radotage » ou encore l'anglais *to rove*, « errer, vagabonder »⁵⁷⁵. Quoi qu'il en soit, il y est toujours question de l'idée d'évasion dans un délire quelconque de l'imagination. Cette difficulté à saisir l'essence du mot est à rapprocher de celle de comprendre les composantes de cette notion. Le rêve est ce en quoi on peut se perdre, mais il est surtout une formidable source de réflexion à la fois pour la psychanalyse mais aussi pour les réalisateurs de productions d'images animées comme nous allons le voir.

Dans son essai sur les rêves dans les séries américaines, Cynthia Burkhead tente de construire une réflexion en partant des quatre étapes du rêve de la psychologie jungienne : l'exposition, le développement, la crise et la lyse. Elle classe ainsi les séquences oniriques selon le moment où elles apparaissent dans l'épisode. Utilisé en tant qu'exposition, c'est-à-dire dans les premières minutes d'un épisode, « le pouvoir des rêves rend les histoires [que les producteurs] racontent plus intéressantes pour le spectateur que leur propre réalité⁵⁷⁶ ». Beaucoup de séries débutent ainsi sur une scène onirique et le spectateur ne comprendra qu'à partir des indices de délitement du rêve ou au réveil du personnage qu'il ne s'agissait que d'une illusion. Ainsi, les épisodes « Anne » (3x01) ou « Une Revenante, 1ère partie » (4x15) de *Buffy the Vampire Slayer* débutent en nous donnant à voir des scènes réalistes de la vie de Buffy. Ce n'est qu'après un moment d'hésitation que le spectateur comprend qu'il ne peut s'agir que d'un rêve car ce qui est présenté à l'écran ne peut être réel. Dans le premier exemple, Buffy, après avoir sacrifié son amant Angel, a fugué à Los Angeles à la fin de la deuxième saison.

La saison suivante débute en nous montrant Buffy sur une plage et Angel venant l'enlacer. Dès que le spectateur aura compris (en même temps que la jeune fille d'ailleurs) que quelque chose ne fonctionne pas, le rêve prend fin. Idem pour l'épisode « Une Revenante » dans lequel c'est le rêve de Faith, la Tueuse renégate, qui nous est présenté. Le spectateur n'a pas vu ce personnage à l'écran depuis la fin de la troisième saison, et il sait qu'elle se trouve plongée dans le coma. La voir, dès l'ouverture de l'épisode, faire un lit avec Buffy dans sa propre maison, ne peut donc que faire comprendre le caractère illusoire de la séquence. Le spectateur n'est ainsi pas capable de discerner la fonction du rêve avant que la narration qu'il révèle ne soit effective. Cynthia Burkhead constate

575 Christian Chelebourg, *Le Surnaturel, poétique et écriture*, op. cit., p. 127. Je m'appuie ici sur l'étymologie qu'en donne l'auteur de cet essai. La difficulté à saisir la paternité du mot selon les références que l'on choisit renforce cette idée d'insaisissabilité de la notion. Ainsi, Auguste Scheler dans son *Dictionnaire d'étymologie française* (1862) y ajoute l'étymon germanique *draum* signifiant « joie, extase » et le latin *somnium* qui donnera plus tard le mot « songe ». L'étymologie de Chelebourg rejoint toutefois celle de Scheler qui constate que « resver » signifie « courir çà et là ».

576 Cynthia Burkhead, op. cit., p. 25.

que « des épisodes pilotes utilisant les rêves dans leur scène d'exposition, la plupart sont, et ce n'est pas surprenant, des séries d'horreur ou fantastique⁵⁷⁷ ». Elle remarque ainsi que c'est le cas dans *Buffy*, *Dante's Cove* ou même *Moonlight* et que ces rêves ne sont pas utilisés pour établir les lieux et autres informations narratives mais bien pour clarifier la situation du personnage. Avant que le personnage de la Tueuse n'apparaisse à l'écran dans « Bienvenue à Sunnydale » (saison 1, épisode 1), nous est présenté un montage rapide d'images d'une grotte éclairée à la bougie, d'un cimetière, une croix en argent ou encore un visage de vampire.

Puisque le spectateur connaît le titre de la série qu'il est en train de découvrir et qu'il a déjà vu la séquence pré-générique (dans laquelle un jeune homme se fait agresser par une vampire), on sait qu'il ne s'agit pas d'un simple cauchemar incluant des êtres surnaturels de l'héroïne qui se réveillera quelques secondes plus tard. Nous savons qu'il faut davantage le prendre au premier degré. Le réalisateur et créateur de la série, Joss Whedon, tente ici pour la première fois d'imiter la structure narrative du rêve par cet assemblage incohérent des images. Pour Burkhead, ce rêve permet d'installer l'opposition voulue par Whedon dans son traitement de l'horreur, à savoir que la victime classique des films d'horreur (la jeune et jolie blonde) est cette fois celle qui chasse les démons. Cette séquence permet ainsi au spectateur de mieux accepter l'irruption du surnaturel dans la petite ville de Sunnydale, située au dessus de la Bouche de l'Enfer, point de convergence démoniaque. Finalement, le rêve ne nous dévoile rien du caractère du personnage qui le produit, il permet en quelque sorte de nous présenter son lien avec l'occulte et le fait qu'un spectateur attentif pourra remarquer que les images de ce premier rêve vont être dévoilées dans la réalité fictionnelle durant toute la première saison marquera le caractère prophétique des rêves de Buffy.

À un autre niveau, l'ouverture onirique de la série *Moonlight* est pour Burkhead l'exemple typique de l'exposition tel que Jung l'a présenté. À travers une courte séquence, les motivations du personnage (qui est un vampire qui ne veut plus se nourrir d'êtres humains) sont exposées. Le recours au rêve nous offre ainsi une description précise du personnage et de son état d'esprit. *Dante's Cove* combine les deux stratégies précédemment citées. Kevin, le personnage principal, se trouve dans un bus et s'endort pendant qu'il lit *L'Enfer* de Dante. Dans son rêve, il entend une voix ne cessant de répéter son nom. Il « voit » également à travers une série de flashes des images de vampires et d'hémoglobine. Ce rêve nous prépare à entrer dans une fiction fantastique : « Les images du rêve de Kevin, comme celles de *Buffy*, servent à éloigner les spectateurs d'un monde non-fantastique et les prépare à un monde où sorcières et vampires sont la norme⁵⁷⁸ ». Outre cela, le rêve est ici perçu comme un moyen économique pour l'exposition narrative car le personnage est nommé

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 28.

et le spectateur est capable de comprendre que cette histoire va intégrer des éléments fantastiques.

Lorsque le rêve est utilisé au cours du développement de l'intrigue, il permet, comme le soutient Jung dans *Sur l'interprétation des rêves*⁵⁷⁹, de faire émerger l'intrigue. Il précède ainsi la crise qui est le moment où les personnages vont réagir à ce qui se passe. C'est ce mode du rêve qui est le plus fréquemment utilisé dans la série télévisée car il permet de se recentrer sur le sujet et permet de suggérer des éléments importants de la diégèse sans avoir besoin de les expliciter immédiatement. C'est ainsi qu'il faut voir le rêve de l'agent Cooper dans *Twin Peaks*. Tous les éléments présents dans cette séquence seront élucidés dans les épisodes suivants. Après la découverte de l'identité du meurtrier de Laura Palmer, la série continue et va lier des personnages et des situations qui semblaient sans aucun lien direct avec ce rêve qui pourtant contient de nombreuses clés de compréhension. Ainsi, le double onirique de Laura, dans cette séquence énigmatique, confie à l'agent du FBI : « Parfois, mes bras se retournent ».

Ce ne sera qu'après cet aveu que l'on apprendra qu'en effet, le cadavre de la jeune fille a été retrouvé avec les bras repliés dans le dos. Le spectateur comprend alors qu'il faut qu'il interprète le rêve « comme une sorte de guide de jeu ou de carte de l'expérience spectatorielle⁵⁸⁰ ». Ce sera d'ailleurs une référence au chewing-gum, dont le nain du rêve avait déjà fait mention, lors de la deuxième saison qui permettra à Cooper de se rappeler des éléments qui lui avaient échappé à son réveil. Pour Burkhead, le rêve est tellement important dans le développement de la diégèse de *Twin Peaks* qu'on pourrait avancer l'idée qu'il synthétise la série à lui seul : « La chambre rouge de *Twin Peaks* avec ce petit personnage dansant et parlant d'une manière très étrange n'interrompt pas la narration ; il la complexifie davantage à la place de l'expliquer⁵⁸¹ ». L'importance de l'œuvre de Lynch dans l'histoire des séries télévisées émerge entre autre grâce à cette séquence onirique. En effet, pour David Lavery « la série demandait une attention totale par son récit alambiqué de la part de spectateurs bien trop habitués à être distraits⁵⁸² ». Avec ce rêve, la relation entre le téléspectateur et le médium sériel commence sa lente mutation.

La troisième étape du rêve selon Jung, la crise, permet dans les séries de créer des situations signifiantes qui modifient le récit en cours de dévoilement. Après avoir rêvé, le personnage se rend compte d'un manque dans sa vie, ou que quelque chose ne lui plaît pas et il va donc s'évertuer par la suite à changer cela. L'utilisation de cette étape dans un processus surnaturel reste rare. Cependant, Cynthia Burkhead note qu'on en trouve une référence dans l'épisode « Christmas Carol » (5x06) de *The X-Files*. Dans ce chapitre, l'agent Dana Scully rêve de scènes de son enfance lorsqu'elle est

579 Carl Jung, *Sur l'interprétation des rêves*, Paris, Le Livre de poche, 2000.

580 Cynthia Burkhead, *op. cit.*, p. 44.

581 *Ibid.*, p. 48.

582 David Lavery, sous la direction de Glen Creeber, « *Twin Peaks* », *Fifty Key Television Programmes*, New York, Bloomsbury, 2004, p. 223 (je traduis).

réveillée par un appel téléphonique lui demandant de venir en aide à quelqu'un. Ce qui la trouble véritablement, c'est la présence dans son rêve d'une petite fille, Emily, apparue dans la série quelques épisodes plus tôt. Elle se rend alors compte de la ressemblance frappante qu'entretient la petite fille avec sa sœur au même âge et la pousse alors à mener une enquête qui lui apprendra qu'elle est elle-même la mère de l'enfant et Burkhead de commenter avec ironie : « L'information qu'elle a « enfanté » un enfant sans même être enceinte parvient à Scully le matin de Noël, apportée non pas par un ange mais, de manière appropriée, par un agent du FBI⁵⁸³ ». Finalement, ce rêve révèle au spectateur ce qui est arrivé au personnage lors de son enlèvement à la fin de la première saison et rejoint ainsi l'arc narratif principal de la série sur cette grande conspiration du gouvernement et trouvera son aboutissement lors de la dernière saison où Scully tombera enceinte à nouveau de manière inexplicée. Si l'action a avancé à l'issue de l'épisode, et si le personnage de Dana Scully en ressort profondément modifié c'est bien grâce à l'intervention onirique.

Enfin, la dernière étape, la lyse, s'apparente à la conclusion du rêve. Or, la clôture dans la série télévisée est rare, même en fin de saison, car elle est réellement synonyme de fin définitive. La série ouvre constamment de nouveaux arcs narratifs et le recours au rêve en fin d'épisode ou de saison va adhérer à cette pratique de contre-clôture propre au médium lui-même. Ainsi, ce type de rêves met au jour de nouveaux problèmes et fait émerger de nouvelles questions pour le spectateur. Dans l'épisode « Restless » de *Buffy*, dernier chapitre de la quatrième saison, nous avons ainsi accès au subconscient des personnages, à leurs plus grandes peurs et on nous dévoile un avant-goût des problèmes à venir (l'addiction à la magie de Willow est déjà fortement précisée). La place de cet épisode de rêve au sein de la série dans son intégralité n'est sûrement pas anodin. En effet, la série comptant sept saisons, la quatrième est bien celle qui partage en deux la diégèse. D'un côté nous avons les trois premières saisons au lycée, et de l'autre les années les plus difficiles pour Buffy qui est entrée de plein pied dans l'âge adulte. La quatrième saison fait ainsi office de moment charnière dans la série puisque les personnages sont dans un entre-deux. C'est une saison où tous se cherchent et finissent par trouver quelque chose ou quelqu'un à qui se raccrocher. Cependant, la fin de la saison, avec cette forme onirique, fait bien comprendre au spectateur qu'il ne sait pas, au même titre que les personnages, « ce qui est à venir⁵⁸⁴ » et qu'après ce rêve, qui vient clore une époque, plus rien ne sera comme avant.

Finalement, on le voit, la difficulté de rendre compte d'un rêve ou d'un cauchemar à l'écran n'est pas tant dans ce qu'ils symbolisent que dans le fait que ces derniers participent d'une « écriture » narrative. En dépit du désordre inhérent à la représentation mentale du rêve, les

583 Cynthia Burkhead, *op. cit.*, p. 54.

584 Réplique du double onirique de Tara parlant pour la Première Tueuse dans cet épisode.

réalisateurs de séries télévisées ne peuvent pour autant pas renoncer, dans la majeure partie des exemples que nous évoquons, « aux impératifs de structure inhérents à toute représentation⁵⁸⁵ ». En effet, pour être compréhensible et s'insérer logiquement dans la fable, l'écriture onirique doit synthétiser ces deux types de narrations que sont le romanesque (cohérence diégétique favorisant l'intérêt et l'attention du spectateur) et le rêve (images mentales reflétant la psyché intime). Pourtant, en tant que rêveurs, nous connaissons la difficulté de saisir le rêve :

Quiconque a jamais essayé de noter les images d'un rêve sait combien celles-ci sont généralement fugaces. Le contenu du rêve [...] rassemble des matériaux venus de tous lieux, de tous temps ; plus de repères historiques, mais une originalité d'autant plus difficile à mémoriser qu'elle ne s'intègre pas dans la trame temporelle habituelle, dans les cadres chronologiques qui permettent de distinguer l'avant de l'après. Il faut se hâter de le noter quand l'image est encore présente [...]⁵⁸⁶.

Or, la capacité de l'écriture, qu'elle soit littéraire, cinématographique ou télévisuelle, est de parvenir à actualiser le récit du rêve et à le mettre en scène. Ainsi, même si l'agent Dale Cooper de *Twin Peaks* ne se souvient plus de la révélation faite par le double onirique de Laura Palmer quant à l'identité de son assassin quelques minutes après s'être réveillé, il n'en reste pas moins que ce rêve nous a été présenté à l'écran comme effectif. L'effacement du rêve provoqué par le réveil du sujet réside alors dans l'occultation volontaire des propos prononcés par la jeune fille assassinée à l'agent du FBI : tout comme lui nous savons que le rêve a révélé quelque chose, mais nous ne pouvons pas mettre de mots dessus.

On oppose facilement le rêve à la vie réelle, pourtant il faut davantage voir une articulation nécessaire entre ces deux notions. En effet, si on les confronte si facilement c'est que nous considérons que le rêve est l'expression de l'irréel. Nous vivrions donc une seconde vie à travers nos doubles oniriques. Cette autre vie n'est bien évidemment pas opposée à celle que nous vivons dans la réalité. La perte des repères inhérente au monde onirique est telle que cela oblige le rêveur, ou le réalisateur, à en mettre au jour de nouveaux. Ainsi, « on ne peut vraiment appréhender le monde onirique que par les symboles et les mythes⁵⁸⁷ ».

Si l'expression du rêve tient une place si particulière au sein du genre fantastique c'est qu'il est à proprement parler « naturel » mais qu'il s'éloigne, dès qu'on cherche à l'appréhender, de la raison. Sa relative incohérence, ses absurdités et l'ensemble de l'imagerie irrationnelle qu'il met en jeu échappent ainsi à toute compréhension du rêveur. Dès lors, pendant longtemps, on a considéré

585 Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 148.

586 Patrick Avane, « Barbey d'Aurevilly, un temps d'arrêt », p. 113, in *Écritures XIX 2*, « Images du temps, pensée de l'histoire », Paris, Lettres Modernes Minard, « Revue des Lettres Modernes », 2005, cité par Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 152.

587 Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 156.

que l'activité onirique provenait de messages énigmatiques envoyés par des puissances surnaturelles de tous ordres, divines, spirituelles ou simplement démoniaques. De là découle l'idée que les rêves possèdent quelque chose de magique, une propension à nous offrir des vues de l'avenir (et c'est là un des points essentiels du sujet qui nous intéresse) transformant les messages énigmatiques du rêve en prémonitions.

Les réflexions sur le rêve, si l'on en croit Christian Chelebourg, débutent réellement avec Macrobe au Ve siècle dans le *Commentaire du songe de Scipion*. Il catégorise ainsi l'activité onirique en cinq parties selon ce qu'on est capable d'y reconnaître : le *rêve* simple nous renvoie aux événements de la journée en réalisant nos peurs et nos aspirations, le *spectre* est celui qui aura davantage de conséquences sur notre réveil, si on l'imagine « peser sur notre estomac, on l'attribue vulgairement à un trouble de la digestion⁵⁸⁸ », l'*oracle* est l'intervention d'un personnage venu nous avertir de quelque chose, la *vision* s'en distingue par le fait que l'événement nous est directement présenté et enfin le *songe* est une version cryptée du message. On le voit ici, le rêve est perçu comme une voie d'accès privilégiée au surnaturel et au sacré. C'est dans cette veine que s'inscrit la série télévisée mettant en jeu ses propres caractéristiques pour redonner au rêve ses capacités primaires. Mais c'est bien là une des problématiques les plus intéressantes dans la réflexion du rêve face au surnaturel : notre raison se méfie du rêve sous couvert de son manque de logique, plus encore c'est bien parce que le rêve se fonde sur la réalité, ce que Chelebourg nomme la « fonction du réel⁵⁸⁹ », qu'il est ambivalent. Au sein du rêve, que l'on sait naturel puisque tout le monde en fait l'expérience, on ne peut s'empêcher de voir également la présence de la « fonction de l'irréel⁵⁹⁰ » : avec les images du rêve, le « montage » qu'il fait d'elles et la difficulté que nous avons de le contrôler et de le comprendre, il fait en quelque sorte apparaître quelque chose qui tient de l'irraisonné et de l'irraisonnable. Il y a donc bien une part de surnaturel dans le rêve en cela qu'il s'oppose à la raison.

Par ailleurs, le recours aux travaux de Freud sur l'interprétation des rêves n'enlève que peu de force à cette lecture primaire de l'onirisme. Même s'il met au jour l'existence d'un contenu latent du rêve, différent des images manifestes qui se révèlent au dormeur, et donc interprétable selon l'inconscient, cela n'enlève rien aux œuvres de l'imaginaire qui y trouvent une inépuisable source d'associations et de moyens de prolonger le déploiement de ses effets surnaturels. Pour Freud, le travail du rêve qui transforme le contenu latent en contenu manifeste est fondé sur une censure opérée sur nos désirs refoulés et se rapproche en cela du travail d'un réalisateur cherchant à mettre en scène un rêve. Il débarrasse ainsi le rêve de toute son aura magique exprimée à travers

588 Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 128.

589 Idem.

590 Idem.

l'oniromancie. Ce travail repose sur quatre principes qui rapprochent immédiatement l'activité onirique à « un dispositif de fabrication d'images étrangement semblable par certains aspects à celui qui se produit dans la chambre noire d'un appareil photographique, la *camera obscura*⁵⁹¹ » : la *condensation* qui fusionne plusieurs idées en une seule ; le *déplacement* qui rend plus acceptable une idée en la minimisant ; la *figuration symbolique*, transformant les éléments non représentatifs en images (à la manière d'un montage des images dont sont capables les arts audiovisuels) et enfin *l'élaboration secondaire* qui tente de donner à tous ces ensembles l'impression d'une cohérence « narrative ». On le voit bien, tout ce processus est ce qui rend difficile la tâche d'interprétation des rêves. Paradoxalement, ce processus rappelle également la capacité que possède le rêve de créer du sens à partir d'éléments apparemment dissemblables. Comment parvenir à comprendre le sens profond de ces images après toutes ces étapes d'épurations et de réarrangement ? L'image animée imite particulièrement bien la figuration du rêve, ne serait-ce que par sa capacité à mettre sur pied des lieux, des personnages et des situations fictifs. Le rêve convoque le même effet de réel que le cinéma ou la télévision en actualisant des images qui nous parlent car elles sont des représentations issues de la mémoire et du vécu du rêveur. Le réalisateur de séries télévisées sait que pour être intelligibles, les rêves des personnages doivent mettre en scène des points de contact aisément reconnaissables par le spectateur qui sera à même de pouvoir les interpréter.

Dès lors, le recours aux scènes oniriques dans les séries télévisées devrait se faire dans cette optique : les images ainsi que leur montage doivent être pris comme un « compromis acceptable entre les désirs de l'inconscient et les scrupules de la conscience⁵⁹² ». De fait, les réalisateurs ont forcément recours à des images empruntées à des épisodes passés (personnages, lieux, etc.) et dans lesquelles le rôle de certains personnages a muté. On se souviendra de l'épisode « Restless » de *Buffy the Vampire Slayer* dans lequel, au sein des rêves, des personnages ayant quitté la série font une apparition dans un rôle différent de celui qui leur était attribué au départ. Ainsi, le proviseur Snyder se retrouve à rejouer la scène du monologue du Colonel Kurtz d'*Apocalypse Now*.

La représentation d'un rêve trop limpide, et de fait à interpréter au premier degré, ne serait ainsi pas « réaliste » en cela qu'elle ne s'appuierait pas sur la lecture des songes initiée par la psychanalyse. Lorsque dans la cinquième saison de *Buffy the Vampire Slayer*, le vampire Spike rêve qu'il embrasse soudainement la Tueuse, son ennemie jurée, découvrant par la même occasion les sentiments qu'il ressent à son égard, la volonté des scénaristes est d'avoir recours à un raccourci narratif : afin d'éviter de montrer la découverte de ces sentiments épisode après épisode et d'effrayer le spectateur qui pourrait y voir une incohérence narrative, le recours à l'artifice du rêve comme

591 Maxime Scheinfeigel, *op. cit.*, p. 37.

592 Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 130.

révélateur de l'inconscient est convoqué. Ainsi, sans avoir besoin d'une analyse psychologique, nous sommes à même de comprendre que le sentiment d'ambivalence du vampire envers Buffy est précisément ce qui l'a conduit à produire ce rêve. Ici, le rêve est bien ce qui permet d'exprimer l'inconscient puisqu'il révèle, du même coup, au vampire et au spectateur des sentiments qu'aucun d'eux n'avait pu déceler. Il s'agit ici, comme nous l'avons évoqué, d'une utilisation assez classique de la séquence onirique telle qu'on pourrait la trouver au cinéma ou dans des séries « réalistes » : elle nous renseigne sur la psyché du personnage et révèle les choses cachées du passé. Dans le même ordre d'idées, mais cette fois sur un plan où le rêve est utilisé à des fins surnaturalistes, les séquences oniriques d'une série comme *True Blood* ne prennent leur sens que vis-à-vis de la fable qui nous est racontée.

Ce sera d'ailleurs le cas dans toutes les séries du genre où des êtres surnaturels existent effectivement au sein de l'univers fictionnel mis en place. Ainsi, lorsque les différents personnages humains sont la proie de rêves érotiques mettant en scène des vampires, c'est toujours pour montrer le lien qui s'est établi entre eux après l'ingestion du sang de ces derniers. Les rêves dans *True Blood* sont un moyen de mettre en scène la montée du refoulé, de l'inconscient de personnages qui, bien qu'étant bien souvent réticents à ces sentiments, n'en sont pas moins les victimes. Qu'elle soit utilisée comme drogue ou comme *pharmakon*, l'absorption du sang vampirique crée inévitablement une connexion entre ces êtres. Relation qui semble toujours se faire sur le mode de l'attirance sexuelle.

Le vampire de *True Blood* nous est présenté ainsi comme un incubé ou un succube qui aurait pris corps. À travers ces visions relevant du cauchemar pour certains (il n'est qu'à mentionner la répulsion que ressent Jason Stackhouse après son rêve homo-érotique⁵⁹³), on rappelle ainsi la propension du vampire à donner à la mort l'apparence d'un désir. Leurs victimes sont ainsi possédées et ces rêves renvoient à un érotisme macabre. Le vampire de *True Blood* renoue alors avec son imagerie traditionnelle lui « permettant d'évoquer sans fards une volupté transgressive⁵⁹⁴ ». Les seules scènes de rêve érotiques mettant en scène un humain et un vampire qui nous sont dévoilées sont ainsi uniquement celles qui mettent en jeu des ébats interdits ou à l'encontre des désirs apparents des personnages : Jason rêvera tour à tour de Jessica alors que celle-ci est en couple avec son meilleur ami, et de Warlow, remettant ainsi en question pendant peu de temps son hétérosexualité ; Sookie rêvera d'Eric Northman, vampire pour lequel elle avait une aversion teintée d'ambivalence ; et même le métamorphe Sam ne pourra s'empêcher de rêver de Bill. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le rêve de Jason, personnage dont on connaît l'obsession pour son propre

593 *True Blood*, « At Last » (saison 6, épisode 4).

594 Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 136.

corps, débute en nous le montrant se rasant face à un miroir. L'entrée de Warlow dans le cadre, et son invitation à le laisser le raser lui-même, renvoie dès lors à l'idée de l'amour de son propre corps, une homosexualité actualisée par le mythe de Narcisse, faisant émerger le désir sexuel que ressent Jason (il n'y a qu'à voir les séquences dans lesquelles il s'observe à la faveur de vidéos ou de miroirs) pour sa plastique et qu'il n'assume vraisemblablement pas. Dignes héritiers de la figure vampirique initiée par lord Ruthven du *Vampire* de Polidori, des jeux saphiques de *Carmilla* de Sheridan Le Fanu ou même des prédatons du comte Dracula de Bram Stoker, le vampire dans *True Blood* « sème le germe [...] de l'érotomanie qui le caractérise⁵⁹⁵ » et celui-ci se révèle à la faveur du songe pendant lequel nos désirs les plus refoulés refont surface.

Le recours au rêve comme mode d'expression nous rappelant que le vampire représente avant tout une sexualité débridée à la fois attirante et repoussante en cela qu'elle nous place face à nos désirs secrets est ici tout à fait pertinente. Toutefois il semble nécessaire de rappeler une nouvelle fois que ces attirances, tout particulièrement les homosexuelles, sont factices et uniquement justifiées par la nécessité de montrer le pouvoir du sang vampirique qui agit sur tous de la même manière. Par ailleurs, ces rêves encore une fois, outre leur bizarrerie qui tend vers le comique dans les séquences homosexuelles (musique légère, ...), restent pauvres en symboles et sont trop limpides dans la représentation qu'elles donnent à voir du processus de transformation des images mentales tel qu'il a lieu dans les rêves dont nous faisons l'expérience chaque nuit. Comme nous l'avons dit, cette utilisation du rêve est la plus courante, celle qui consiste à montrer rapidement par l'artifice onirique, le contenu latent de la psyché des personnages.

Ainsi, Freud remarque que les symboles convoqués dans les rêves sont identiques si les rêveurs proviennent de la même culture et du même tissu social. De plus, certains symboles dépassent ces barrières et sont communs à tous les Hommes : c'est le cas des objets longs et pointus, représentants phalliques. La présence d'un pieu en bois dans la main droite de Buffy dans le rêve cité précédemment n'est ainsi peut-être pas à prendre uniquement comme l'objet représentatif de la mission que la Tueuse semble se donner en entrant précipitamment dans le caveau du vampire. Il est ici facile d'offrir à ce rêve une interprétation sexuelle tant ce qui s'y passe est par trop évident : le pieu est la cristallisation du désir que ressent Spike pour la jeune fille, et sa volonté de voir cet amour consommé. Ce n'est ainsi pas dans cet ordre d'idées qu'il faut rechercher la spécificité des représentations oniriques dans la série fantastique, même si, nous le verrons, celle-ci y puise des ressources inépuisables.

Pour être à même de comprendre les images des rêves représentées dans ces séries, il faut se rattacher à l'idée freudienne qui veut donc qu'une large part des symboles oniriques est universelle.

595 Idem.

De là, on voit se profiler un autre aspect de la psychanalyse des rêves qui nous intéresse tout particulièrement : celle du recours à la culture archaïque. Jung, dans le prolongement des idées de Freud, développe ainsi l'idée que ces symboles communs proviennent de la culture populaire, c'est-à-dire des contes, des mythes, des légendes et du folklore se transmettant depuis la nuit des temps et de génération en génération. Il est ainsi étrange de constater que l'imagerie onirique provient de ces fonds archaïques et est ce qui permet à la « psyché de rester en contact avec la mémoire de l'espèce à tous les stades de son évolution⁵⁹⁶ ».

Les éléments irréels des rêves (monstres, pouvoirs surnaturels, bizarreries, etc.) remontent ainsi jusqu'à l'origine du surnaturel et renouent avec leur symbolisme primaire. Ainsi, le vampire n'est pas le seul « monstre » ayant un lien avec le rêve dans l'imaginaire collectif provenant de l'expérience universelle de la vision onirique. Christian Chelebourg fait ainsi référence à Charles Nodier, écrivain romantique, qui propose une interprétation psychopathologique des liens entre les éléments surnaturels et le sommeil : « Les inductions ne manquent pas pour prouver que certaines des plus épouvantables aberration de l'homme, la sorcellerie, la lycanthropie, le vampirisme, sont des maladies de l'homme endormi, comme le somnambulisme et le cauchemar⁵⁹⁷ ». On le voit, pour Nodier, le rêve est l'origine de toute l'imagerie surnaturelle, que celle-ci se rattache à la superstition simple, au mythe ou même à la religion. Ainsi, par le biais d'une confusion entre rêve et réalité, alimentée par une propension au somnambulisme, les monstres qui peuplent les récits fantastiques proviendraient des croyances héritées de nos ancêtres. Plus on rêvait, plus on croyait à l'existence effective de ces créatures, et cela redoublait davantage leur récurrence dans les rêves, alimentant les contes et légendes d'antan, offrant immédiatement aux esprits primitifs une légitimité quant à l'existence de telles créatures.

3. Cauchemars

L'image audiovisuelle se trouve alors dotée d'une puissance à même de donner corps à ces figures à travers le cauchemar. Tout comme son « opposé » le rêve, l'origine du mot cauchemar est assez difficile à appréhender mais met en avant une idée intéressante : en Europe, on y voit le rapprochement entre le verbe « cauquer » signifiant « presser » et le germanique « mare » désignant démons et fantômes. Ce rapport est encore rendu plus sensible par l'anglais « nightmare ». On rejoint alors l'idée de Macrobie au Ve siècle avec cette image d'un démon oppressant le dormeur et le contraignant à se réveiller. C'est ainsi qu'on l'assimile souvent à une cause psychophysiologique

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁹⁷ Charles Nodier, « De l'onéirocritie, des songes et de quelques ouvrages qui en traitent. *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque* », p. 45-48, in *De quelques phénomènes du sommeil*, E. Dazin (dir.), Paris, Le Castor Astral, « Les Inattendus », 1996, p. 47, cité par Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 140.

parfois extérieure à la construction onirique (alcool, digestion, etc.). Pour Freud, le cauchemar est le pendant négatif du rêve en cela qu'il prive le sujet de sommeil alors que ce dernier est précisément ce qui conditionne l'activité nocturne. Dès lors, Maxime Scheinfeigel distingue le rêve du cauchemar en ces termes : « premièrement, un mauvais rêve n'est pas forcément un cauchemar, deuxièmement, un rêve agréable peut être un cauchemar, troisièmement, on ne parlera de cauchemar que si le dormeur se réveille⁵⁹⁸ ». De là, que penser des exemples cités plus tôt dans lesquels invariablement, le sujet est réveillé, surpris et effrayé par les images qu'il vient de construire ? La révélation des sentiments qu'éprouve Spike pour Buffy et le lien qui unit les vampires à leurs victimes dans *True Blood* relèvent bien du cauchemar. Il semble d'ailleurs que la majeure partie des scènes de rêves dans les séries télévisées fantastiques devraient être interprétées de la sorte puisque nombreux sont les exemples nous montrant le rêveur se réveillant soudainement, haletant, brisant immédiatement l'épiphanie des images oniriques. Nous reviendrons sur cette idée, mais il est d'ores et déjà intéressant de remarquer que la traduction française du titre de l'épisode « Restless » (« Cauchemar » en français) consacré aux rêves des protagonistes de *Buffy the Vampire Slayer* et dont il sera nécessaire de faire l'analyse ultérieurement, est ainsi mal choisie puisque, précisément, il nous montre ces personnages, rêvant, et ne parvenant pas à se réveiller malgré les horreurs dont ils sont les victimes dans leurs songes.

Le cauchemar, pour Jean-Claude Polack, « questionne la finalité du travail onirique [...] il serait la forme spécifique, répétitive mais différentielle, de cette épreuve à la fois « traumatique » et féconde, la rencontre nue avec *l'irreprésentable*⁵⁹⁹ ». Ainsi, pour tenter de comprendre ce lien essentiel entre la surnature et le rêve, il convient de se rapprocher à nouveau de la pensée jungienne qui veut que ces figures horribles viennent tout droit des fonds archaïques de la pensée humaine. Ainsi, nombre des figures bénéfiques et maléfiques des récits surnaturalistes proviennent des mythes et légendes. Les vampires n'en sont qu'un exemple. La mythologie gréco-latine avec ses Sylvains, Faunes, Incubes et Succubes en est un autre, tout comme le « personnel » provenant des contes orientaux et des histoires japonaises. Finalement, toutes les représentations surnaturelles viennent de loin et sont réactualisées par les artistes dans le but de les faire advenir dans notre contemporanéité à la manière de palimpsestes. Ainsi, si le cauchemar est à même de réveiller le dormeur c'est qu'il apporte avec lui une angoisse parfois cristallisée dans l'apparition d'un être qui l'incarne, une créature allégorique que nous allons chercher, telle une plongée dans les méandres de notre subconscient, dans un vivier d'images mentales.

Avec Freud, la lecture du rêve se fait souvent sur le terrain de la sexualité, et la série

598 Maxime Scheinfeigel, *op. cit.*, p. 112.

599 Jean-Claude Polack, *L'obscur objet du cinéma. Réflexions d'un psychanalyste cinéphile*, collection « Parcours », Paris, Campagne Première, 2009, p.139, cité par Maxime Scheinfeigel, *op. cit.*, p. 112.

télévisée ne manque pas d'aller en ce sens lorsqu'elle a besoin d'un raccourci pour montrer les désirs refoulés de ses personnages. Il n'y a qu'à commenter les remarques de Nodier concernant un autre monstre mythique : le loup-garou. Si l'on rapproche souvent le vampire et le loup-garou dans les œuvres de fiction contemporaines cinématographiques (*Underworld*, *Twilight*) ou télévisuelles (*Vampire Diaries*, *Buffy*, *True Blood*, *Hemlock Grove*) ce n'est pas seulement vis-à-vis de leur rapport commun au monde de la nuit. Nodier remonte à l'origine du phénomène de la lycanthropie pour en expliquer le lien avec l'onirisme. Pour lui, elle est liée à la sorcellerie, qu'il rattache à un phénomène du sommeil par une projection du corps astral sous la forme d'un animal *totem*. Quoi qu'il en soit, les nombreux procès pour lycanthropies attestent d'une véritable croyance en ce phénomène.

L'imagination humaine semble donc capable de se représenter de telles créatures agissant la nuit pendant que l'on dort. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de voir la déclinaison du topos du réveil du lycan, sous sa forme humaine, être assimilé au lendemain d'une nuit passée à rêver. En effet, que ce soit Oz dans *Buffy* ou Josh de *Being Human US*, chacun émerge sans savoir où il se trouve et sans aucun souvenir de ce qu'il a fait pendant la nuit bien qu'il sache qu'il s'est passé quelque chose, incapable de mettre en mots ces réminiscences. Qui n'a jamais ressenti cette étrange sensation de se réveiller, perdu, et en voyant le rêve auquel il était soumis se déliter en un instant, le rendant insaisissable ? Pourtant la figure du loup-garou s'éloigne de celle du vampire en cela qu'il ne représente pas nécessairement le cauchemar. En revanche, il faut bien le voir lui aussi comme un révélateur de la sexualité débridée. Qu'est-ce qu'un loup-garou sinon un homme (ou une femme) libéré de ses contraintes morales et se laissant aller à sa bestialité primaire, promesse d'un appétit sexuel que rien n'assouvira ?

L'image du lycanthrope rappelle tout de même l'idée d'un péril intérieur par cette image de l'Homme double, dont les instincts les plus cruels sont à portée de main. Il n'est ainsi pas étonnant de voir Alison Argent dans *Teen Wolf* (même si la série se joue quelque peu des codes inhérents à cette figure de par le fait que les lycanthropes sont capables de se métamorphoser à volonté et qu'ils conservent une apparence somme toute très humaine) rêver alternativement de Scott puis de Isaac, deux loups-garous, dans une volonté non assumée de transgresser les règles (elle est l'héritière d'une famille de chasseurs dont le but est d'éradiquer ces monstres) à travers la montée du désir sexuel propre au monde de l'adolescence et des corps en mutation. Tout comme le vampirisme, le lycanthropisme est vu comme une malédiction. À cela, il faut lui ajouter parfois un sentiment de rejet de soi qui condamne le personnage à s'isoler des autres. Oz et Josh appartiennent à cette tradition et sont obligés de s'enchaîner ou de s'enfermer dans une cage pour ne blesser personne lors de leurs transformations. Ainsi, ils sont l'exact opposé des vampires, qui bien souvent dans les

exemples que nous avons convoqués, profitent du pouvoir qu'ils ont sur les humains. Dès lors, le loup-garou est l'archétype de la peur d'être un Autre tandis que le vampire en incarne le pendant séducteur. En provenance des archétypes des mondes oniriques, ces êtres mettent au jour les limites floues qui entourent nos sentiments et la part de refoulé qu'ils expriment à travers le désir. Le recours au rêve dans les séries fantastiques où de tels personnages sont actualisés permet de rappeler les origines de ces créatures.

Nous voyons donc bien que les contes et autres récits ancestraux s'apparentent tout à fait au cauchemar : « Venus de la nuit des temps dans les rêves des humains, dans une *forme imagée*, ils ont sans doute fourni les premiers modèles de récits, les grands mythes plus ou moins universels, puis les contes et légendes propres à chaque société⁶⁰⁰ ». C'est pourquoi il n'est pas rare de rencontrer dans les songes tous ces êtres, du fantôme au mort-vivant, car ils font partie de notre imaginaire, que celui-ci se fonde sur notre réalité ou sur celle qui conditionne nos rêves. Ils semblent toujours menaçants car ils représentent l'Autre, ce qui est inconnu et improbable, ce qui dépasse la raison et l'entendement. Cette idée se transmet aisément depuis la tradition orale des contes et légendes des récits de veillées jusqu'aux adultes racontant ces mêmes histoires aux enfants avant l'heure du coucher. Maxime Scheinfeigel remarque d'ailleurs ici un paradoxe entre le fait du désir d'endormir les enfants en leur racontant des histoires teintées de surnaturel alors qu'en réalité on ne fait que leur transmettre du matériau propre à créer des images alimentant leurs rêves et cauchemars. Finalement, le cauchemar est contagieux. Il décuple ses forces en se nourrissant de l'imaginaire infantin et en se transmettant, telle une maladie, d'esprit en esprit, en gardant toujours quelque chose de sa victime précédente et qui servira alors de support premier dans la construction de cauchemars ultérieurs.

C'est ainsi une des nombreuses idées développées dans l'épisode « Restless » (dont nous avons déjà parlé antérieurement) de *Buffy the Vampire Slayer*. Si au fur et à mesure de l'épisode, les cauchemars des protagonistes sont de plus en plus menaçants et dangereux c'est qu'ils se nourrissent des images générées des uns et des autres. Les quatre rêves ne sont pas distincts, bien au contraire plusieurs indices mettent au jour l'idée qu'ils s'influencent mutuellement : Xander voit le corps endormi de Willow suffoquant de l'étranglement de la Première Tueuse, tandis qu'il se retrouve dans le rêve de Giles avec la même blessure dont il avait souffert dans le sien propre. D'ailleurs, n'est-ce pas là le rôle de cet étrange personnage, l'homme au fromage, qui intervient ponctuellement dans chacun des rêves sans qu'aucune espèce d'explication ne soit donnée sur sa symbolique ?

Comme nous l'avons dit, Jung pense, à l'instar de Freud, que rêves et cauchemars sont l'expression de l'inconscient. Cependant, le point où il se détache de Freud réside dans le fait que

600 Maxime Scheinfeigel, *op. cit.*, p. 119.

Jung ne pensait pas être capable de déchiffrer en eux la part cachée de ces pulsions révélatrices des instincts bestiaux :

Ce que nous appelons « instincts » est une pulsion physiologique, perçue par les sens. Mais ces instincts se manifestent aussi par des fantasmes, et souvent ils révèlent leur présence uniquement par des images symboliques. Ce sont ces manifestations que j'appelle les archétypes⁶⁰¹.

Il avance tout de même l'idée que le rêve est autocentré, voire toujours autobiographique et met au jour l'existence d'un double du sujet, une « personnalité n°2 » qu'il faut rattacher à l'inconscient collectif. Cette personnalité est différente du sujet qui la génère car elle est assimilée à un œil qui regarde le rêve comme on regarde dans un miroir. Finalement, nous sommes les créateurs du rêve, mais également ses créatures et ses spectateurs. Encore une fois, on note la mise en pratique, sûrement involontaire, de cette idée dans la première saison de *Buffy*.

Dans l'épisode « Nightmares » (« Billy » en français), dont le titre est tout à fait pertinent en version originale, les personnages se retrouvent confrontés à leur plus grande peur. Étrangement, mais finalement dans une analogie particulièrement intéressante, chacune de ces peurs est assimilée à un cauchemar comme si ces deux notions n'étaient en fait que les deux aspects d'un même sentiment. Ainsi tour à tour, les personnages parleront de phobies mais également de cauchemars se réalisant sous leurs yeux. Le miroir du rêve derrière lequel nous sommes donc censés être en sécurité est ici brisé. En effet, le contenu du rêve face auquel notre double intérieur endosse à la fois le rôle de protagoniste et de spectateur n'est plus, les figures du rêve s'actualisent alors directement devant les personnages. Ainsi, on voit à l'écran se décliner un ensemble des peurs archaïques et universelles allant de la phobie des araignées à celle des clowns, en passant par la peur de s'exprimer en public ou de se retrouver nu face à un groupe. Dès lors, Xander résume tout à fait la situation en cherchant à se réveiller de ce mauvais rêve en se pinçant.

Or, rien n'y fait : le voile qui sépare la réalité du monde des songes n'est plus et si toutes ces manifestations oniriques peuvent prendre forme c'est qu'elles sont nourries par l'inconscient collectif et universel dans une espèce de contagion qui s'étend sur toute la ville californienne de Sunnydale. Encore une fois, c'est bien le recours au fantastique qui nous impose de nous confronter à cette problématique. Comme le dit le Maître des vampires, échappé de sa prison souterraine pour cet épisode, à Buffy, « Nous nous définissons par les choses qui nous effraient ». C'est parce qu'elle a peur de cela qu'il a trouvé la force de sortir et de se manifester devant elle. Finalement, la plupart de ces craintes se rejoignent dans la peur de la mort. Buffy est enterrée vivante, probablement une

601 Carl Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, trad. L. Deutschmeister, Paris, Laffont-Gonthier, coll. « Méditations », 1964, p. 95, cité par Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 134.

des scènes que beaucoup de cauchemars réalisent. Mourir dans un rêve est soi-disant ce qui y met fin. Elle est un passage qui fait passer d'un monde à un autre. Dans la réalité, on ne sait pas ce qu'il advient de nous une fois cette étape finale franchie. Dans un rêve, on sait que l'on se réveille. Dans l'épisode de *Buffy* que nous convoquons, l'ensevelissement prématuré de la Tueuse lui fait franchir une barrière, elle en ressort sous l'apparence d'un vampire, une autre de ses phobies. Elle est passée de l'autre côté. Finalement, on le voit, la peur de la mort est ce « point de cristallisation d'où s'engendre idéalement la possibilité de tous les cauchemars⁶⁰² ». Si l'on oppose très souvent le rêve à la vie, c'est donc qu'il représenterait le monde des morts. Dans le cas de la série surnaturaliste, cet aspect est sans doute ce qui caractérise le plus le recours récurrent à l'onirisme. En effet, le récit sériel fantastique propose une lecture du rêve en tant que vue de l'esprit⁶⁰³. De par sa construction fragmentée et un mode de production différent des films de cinéma, la série est à même de développer une toute autre idée, et c'est peut-être là son originalité : celle du rêve proleptique.

3. Anticiper le récit : le rêve prophétique

Dans son anthologie littéraire sur les récits oniriques⁶⁰⁴, Roger Cailliois voit dans le rêve deux types d'interprétation qu'il classe en rapport à la manière avec laquelle ils se situent vis-à-vis de la chronologie établie dans la fable. Tout d'abord, les rêves peuvent être en rapport avec le passé du rêveur : c'est le cas de la majeure partie des représentations de rêves que nous pouvons rencontrer, qu'ils soient issus du genre fantastique ou non (aujourd'hui, on ne compte plus les séries réalistes qui donnent à voir des séquences oniriques) et tels qu'on a pu les commenter précédemment. D'un autre côté, on trouve les rêves qui annoncent des événements à venir, et en cela se placent directement sur un dévoilement repoussé du futur de l'oeuvre. On trouve de tels exemples de manière récurrente et ce depuis les récits bibliques où Pharaon cherche à ce qu'on décrypte ses rêves car ils seraient potentiellement à même de révéler les menaces qui pèsent sur sa personne. Or, avec la psychanalyse, le rêve est dépossédé de sa capacité à entrevoir l'avenir, et on ne l'interprète plus que comme une voie d'accès à l'inconscient, au passé et au présent du dormeur. Pourtant, dans ses travaux, Jung laisse une porte entrouverte à l'hypothèse que le rêve serait également une brèche à travers laquelle il est possible de recevoir des messages venus d'on ne sait où et annonciateurs d'événements. Le rêve possède donc une fonction prospective en cela qu'il permet de trouver une issue à un conflit dont on connaît la teneur, ce que Jung nomme la fonction intuitive du rêve. La différence notable entre celle-ci et la fonction prémonitoire réside dans le fait que le rêveur imagine une solution à un problème qu'il peut penser insurmontable. Jung croit pourtant au pouvoir de

602 Maxime Scheinfeigel, *op. cit.*, p. 142.

603 Cynthia Burkhead, *op. cit.*

604 Roger Cailliois, *Puissance du rêve. Textes anciens et modernes réunis et présentés par l'auteur : dialectiques chinoises, le rêve dans la littérature*, Paris, Le Club du Livre, 1962.

l'inconscient permettant d'anticiper le futur, et c'est là qu'il voit un lien avec la télépathie. En réalité, il accepte dans cette fonction prospective une capacité de l'inconscient à anticiper les transformations auxquelles est sujette la personnalité du rêveur :

La fonction prospective du rêve se présente sous la forme d'une anticipation, surgissant dans l'inconscient, de l'activité consciente future ; elle évoque une ébauche préparatoire, une esquisse à grandes lignes, un projet de plan exécutoire. Son contenu symbolique renferme, à l'occasion, la solution d'un conflit [...]. La réalité des rêves prospectifs de cette nature est indéniable. Il serait injustifié de les qualifier de prophétiques, car ils le sont, au fond, tout aussi peu qu'un pronostic médical ou météorologique⁶⁰⁵.

Dès lors, ces rêves sont bien ce qui constitue, pour Jung, le processus d'individuation en ce sens qu'ils n'ont d'évidence que pour le rêveur qui les subit. Ainsi, il est à même d'y placer les rêves annonçant la mort d'une personne proche car certains événements propres à la psyché de l'individu pénètrent l'inconscient et anticipent sous une forme imagée une issue qui ne se vérifiera sans doute pas dans l'immédiat. Enfin, il met au jour le défaut d'interprétation que l'on peut faire sur ses propres rêves à travers ce qu'il nomme la synchronicité : créer une relation entre deux événements, l'un réel et l'autre relevant d'un état psychique et émotionnel, le tout s'exprimant dans un rêve aux allures proleptiques.

On le voit, la psychanalyse a ôté au rêve son caractère magique en tentant de lui offrir une logique interne qui l'éloigne de l'irréel malgré ses apparences. Pourtant, le genre fantastique, de par sa volonté de montrer les limites du rationnel, fait fi de toutes ces considérations et redonne aux aspects occultes de nos vies, leur magie d'antan. Le rêve prémonitoire est de ceux-là. Comme nous l'avons évoqué, il n'est rien de moins étonnant que de voir se multiplier les séquences oniriques dans une série télévisée tant son utilisation est riche de sens lorsqu'on souhaite résumer rapidement les troubles intérieurs d'un personnage (doutes, culpabilité, résurgence d'un passé oublié, etc.)⁶⁰⁶. En revanche, les œuvres dont le mode de fonctionnement se doit de coller le plus fidèlement possible à la réalité ne peuvent avoir recours à la fonction proleptique du rêve sans du même coup attester de l'existence d'une part de magie dans un monde qui l'en exclut totalement. Les nombreux rêves

605 Carl Jung, *L'Homme à la découverte de son âme*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 242.

606 On pensera notamment à l'utilisation du rêve permettant de tromper le spectateur en lui donnant à voir une version réaliste des événements tels qu'ils pourraient se passer avant de finir de montrer le rêveur se réveillant. L'exemple le plus fameux est sans doute celui de *Dallas* dans lequel pendant une saison entière, le spectateur a été mené en bateau quant à la mort de Bobby Ewing. Si ici, l'exemple met au jour la capacité de retournement de situation dont sont capables les scénaristes pour adapter la diégèse aux contraintes d'écriture, dans la majeure partie des cas, cela leur permet d'évoquer et d'imaginer des situations irréversibles ou impossibles dans la fable. Les rêves de *Six Feet Under* sont de ceux-là. Dans l'épisode « Chacun cherche sa voie » (saison 3, épisode 1), nous avons ainsi accès à des rêves dont on ne parvient pas aisément à comprendre s'ils proviennent du subconscient de Nate Fisher pendant qu'il subit une lourde opération du cerveau, s'il les produit après cette intervention ou s'ils sont ceux d'autres personnages. Quoi qu'il en soit, ces différentes vues de l'esprit nous montrent les multiples possibles narratifs qui peuvent découler de cette chirurgie : dans l'un Nate est devenu un légume, dans un autre il a eu une enfant de son ex-compagne Brenda.

d'Ally McBeal dans la série éponyme sont surtout utiles pour nous rappeler les états d'âme de la jeune avocate et ses soucis personnels. Même si parfois, de telles séries peuvent évoquer l'idée qu'un personnage croit à la possible réalisation du contenu onirique, il est nécessaire d'y voir une volonté de rappeler la propension qu'a l'Homme d'accepter l'idée qu'il est capable d'entrevoir l'avenir. Et même si ce rêve se réalise au sein de la diégèse, il s'agira de la mise au jour du caractère synchronique du rêve ou d'une banale coïncidence due à la pensée magique qui nous caractérise.

Les œuvres de l'imagination que sont la science-fiction et le fantastique permettent alors de renouer avec cette croyance ancestrale qui veut que notre cerveau possède la capacité d'anticiper les événements et de recevoir des messages de puissances supérieures. Nous écartons ici volontairement les séries relevant de la première occurrence pour la simple raison qu'elles ont parfois tendance à exclure le caractère surnaturel du rêve prophétique, en le justifiant par le recours à la science. Ainsi, si Olivia Dunham dans la série science-fictionnelle *Fringe* est capable d'anticiper à la faveur d'un épisode⁶⁰⁷ des meurtres et de s'y voir projetée en rêve, ce n'est pas à cause d'un élément surnaturel lui offrant des pouvoirs psychiques, ou par les instances d'une puissance supérieure, mais bien à cause d'un fait relevant de la science, comme le découvrira le scientifique de la série.

Dans certains cas (par exemple *Battlestar Galactica*⁶⁰⁸), les rêves prémonitoires ne sont pas expliqués rationnellement et leur évaluation relève alors de la même analyse que nous ferons de ces rêves dans la série surnaturaliste. Encore une fois, on le voit bien, le clivage est maigre entre l'explication scientifiquement « démontrable⁶⁰⁹ » et celle résultant d'une capacité surnaturelle et magique à entrevoir le futur. La série *Heroes* joue ainsi sur les deux tableaux puisqu'elle fonde son récit sur la possible évolution de l'Homme lui permettant d'exploiter les zones de son cerveau encore endormies. Ce faisant, voilà certains personnages prédisposés (pourquoi ceux là a-t-on parfois envie de dire) se retrouvant dotés de pouvoirs spéciaux. Le postulat de base de la série justifie donc ce qui pourrait apparaître surnaturel comme relevant d'un possible imaginaire. Pourtant, cette idée en côtoie une seconde sur la présence de Dieu (thèse sur l'évolution oblige) et donc sur la possible présence du surnaturel qui ne s'explique pas rationnellement. En effet, même si l'on pourrait imaginer comment justifier certains de ces pouvoirs (télékinésie, télépathie, lévitation, etc.) en ayant recours à la thèse paranormale, il est plus difficile d'imaginer comment l'évolution humaine parviendrait à faire que l'Homme puisse voyager dans le temps par sa seule volonté, voler les pouvoirs d'autrui en fouillant dans un cerveau ou encore prédire l'avenir en observant le mouvement de ses tatouages sur sa peau. Quoi qu'il en soit, la série a plusieurs fois recours au rêve

607 *Fringe*, « Mauvais rêve » (saison 1, épisode 17).

608 Le premier cas représenté de ce type de rêve se trouve dans l'épisode « Flesh and Bone » (saison 1, épisode 8).

609 Nous rappelons que la science-fiction fonctionne très souvent sur un modèle pataphysique.

prémonitoire dans le développement de sa fable. Dans *Heroes* toujours, deux personnages sont ainsi capables de voir l'avenir à travers leurs rêves. Comme ce sera d'ailleurs le cas dans tous les exemples que nous convoquerons, il est intéressant de remarquer que ces rêves échappent totalement à l'activité de leur interprète. En effet, même si l'un d'eux a tout à fait conscience qu'il voit l'avenir quand il dort, il se retrouve dans l'incapacité de contrôler ce pouvoir, tout comme nous sommes dans l'impossibilité de choisir ce dont nous rêvons. En ce sens, le rêve prémonitoire est toujours de prime abord considéré comme un rêve banal.

Ainsi nous ne comprenons pas tout de suite que son fils Peter, lorsqu'il rêve qu'il est capable de voler, est déjà en train d'exploiter son pouvoir spécial consistant à absorber et à répliquer les capacités des personnes qu'il côtoie. Avant que les images de ce songe ne s'actualisent à l'écran dans la réalité fictionnelle de la série, celui-ci peut s'interpréter comme le désir profond du jeune homme à vouloir une vie hors du commun où il serait capable de changer les choses. De même, les scénaristes repoussent volontairement la révélation de ce pouvoir dans *Heroes*, nous donnant parfois à voir ses rêves sans que l'on puisse comprendre immédiatement que ceux-ci nous dévoilent des événements sur le futur de la diégèse. Une large partie de l'histoire inhérente à *Heroes* repose sur le fait que les personnages tentent d'empêcher l'avènement d'une possible fin du monde suite à un certain nombre de visions proleptiques (qui ne relèvent pas toujours du rêve d'ailleurs). Très souvent, on ne note que peu de différences entre les rêves et les événements tels qu'ils se passent dans la réalité. Le voyant est ainsi capable d'anticiper son enlèvement quelques secondes avant que celui-ci ne se passe à la faveur d'un assoupissement. Ainsi, le rêve prémonitoire n'est pas présenté comme étant figé : il est une version du futur tel qu'il devrait être si rien n'est fait pour le modifier. Dans *Heroes*, les rêves proleptiques nous dévoilent un dénouement qui ne doit en aucun cas arriver. C'est également le modèle que donnent à voir de nombreuses autres séries fantastiques.

Médium ou encore *Supernatural* mettent ainsi en scène des personnages ayant des capacités extra-sensorielles les rendant capables d'avoir des visions nocturnes leur révélant des événements passés ou à venir. Encore une fois, ces rêves prémonitoires sont principalement utiles afin de faire avancer l'action naturellement dans des œuvres où l'on a rendu à l'onirisme son caractère magique archaïque. Dès lors l'oniromancie se veut une pratique fiable offrant au récit la promesse d'un dénouement dont le spectateur n'a plus qu'à en attendre la réalisation pour en vérifier l'exactitude.

La capacité du récit sériel à repousser presque indéfiniment le dénouement de la fable est ici particulièrement intéressante. En effet, le récit cinématographique classique suppose une unité narrative tripartite qui doit voir la résolution de l'intrigue dans le temps imparti du film. Dès lors, le recours au rêve prémonitoire ne tient que pour le temps effectif pendant lequel le film est projeté. Or, la série télévisée, et c'est bien là une de ses principales forces, possède grâce à sa forme

fragmentée de déplacer le dénouement d'épisodes en épisodes, voire de saisons en saisons. Ce qui apparaît alors comme un rêve banal peut immédiatement prendre tout son sens des semaines, des mois ou des années plus tard. Sorti du cadre formel de la saison, ce phénomène est d'autant plus impressionnant qu'il offre à l'oeuvre une véritable cohérence. Il justifie presque à lui seul le fait qu'on ne peut voir dans la série télévisée une simple succession de récits indépendants les uns des autres. Il est vrai que les conditions économiques extrêmement rigides et fragiles de la production sérielle offrent peu de marge aux scénaristes pour tenter l'expérience. Ceux-ci ne savent pas si les pistes lancées dans une saison pourront être conclues dans les saisons suivantes dans l'éventuel cas où la série serait annulée. Ainsi, seules quelques séries se retrouvent capables de tenir un discours réellement porteur vis-à-vis du rêve prémonitoire.

Bien que le cycle romanesque du *Trône de fer* de George R.R. Martin offre une large place aux rêves, la série qui en est l'adaptation télévisuelle, *Game of Thrones*, a pris le parti de n'en conserver qu'une infime partie. Ainsi, seuls les songes de Bran Stark nous sont dévoilés à la faveur de quelques séquences. Ceux-ci sont en réalité de deux ordres. Lorsque le jeune garçon paraplégique se voit (en réalité nous sommes dans une vue subjective), la nuit, chassant dans les forêts sous la forme d'un loup, on pense tout d'abord, comme les personnages, que nous nous trouvons face à une séquence onirique. Le loup ne symboliserait bien sûr pas ici le désir bestial comme nous avons pu le faire remarquer précédemment, mais bien un désir profond du jeune garçon de retrouver l'usage de ses jambes, et de renouer avec la liberté dans la nature. Une liberté qui lui fait cruellement défaut lorsqu'il se retrouve obligé de gouverner Winterfell en l'absence de son père et de son frère. Pourtant, peu à peu, le développement de la fable nous indique que ces rêves n'en sont probablement pas.

Dans le premier épisode, Eddard Stark et trois de ses fils trouvent dans la forêt un cerf éventré et près de lui une louve gigantesque, morte elle aussi. Passé l'étonnement de ce sombre présage (le cerf est le blason de la famille royale Barathéon et le loup-garou de celle des Stark), les personnages découvrent six louveteaux. D'abord tentés de les mettre à mort, Eddard Stark se laisse convaincre de les garder pour ses six enfants et d'en faire un puissant symbole. Dès lors, les loups grandissent très vite, certains sont tués, un autre disparaît. Mais pour les enfants Stark qui sont parvenus à les garder près d'eux (Jon, Bran et Rickon) semble se créer un lien particulier entre l'homme et l'animal. Cette relation est particulièrement développée en ce qui concerne Bran et rejoint ainsi nos propos. Le jeune garçon se révèle être un zoman⁶¹⁰, il est dès lors capable de pénétrer l'esprit de certains animaux (ou même les êtres humains) avec lesquels il aurait créé un lien

610 Néologisme créé par l'auteur pour les besoins de son oeuvre. Le terme original est « warg » que l'on peut traduire également par change-peau.

particulier. Selon la fable, la première étape de l'acquisition de tels pouvoirs se fait à travers le sommeil. En effet, les romans, bien plus détaillés on s'en doute, précisent que le sommeil abaisse les barrières mentales du dormeur et lui permet de s'affranchir de son enveloppe charnelle, à la manière d'une projection astrale. Ces vues de l'esprit n'en sont donc finalement pas, bien qu'elles soient liées au sommeil et au rêve. Et si Rickon n'est pas capable d'un tel prodige c'est probablement qu'il est trop jeune encore, la projection dans la peau d'un loup pouvant bien entendu évoquer la phase de mutation physique inhérente au passage de l'enfance à l'âge adulte à laquelle est soumise Bran⁶¹¹. En revanche, certains des rêves du jeune garçon semblent bien relever du rêve proleptique.

Lors de la deuxième saison, Bran fait ainsi plusieurs fois l'expérience de voir en songes la mer engloutir Winterfell et tous ses habitants. Il faudra attendre quelques épisodes pour comprendre la signification de ce rêve et y voir son sens prophétique : Winterfell est attaqué par Theon Greyjoy et son armée de fer-nés, un peuple vénérant le Dieu Noyé et vivant des pillages maritimes sur les îles de Fer. Finalement, la cité est bien mise à sac, ses habitants tués et ses bâtiments brûlés. Bran a donc réellement vu l'avenir à travers son rêve. Un songe qui s'est révélé empreint de symboles ne pouvant trouver leur sens que lorsqu'ils deviennent effectifs. Comme il a été précisé plus tôt, seuls quelques uns des rêves prophétiques sont convoqués dans l'adaptation télévisée du roman de George Martin. Dans le cas contraire, beaucoup trop d'informations auraient été dévoilées dans un médium qui se doit de réduire la somme des détails (déjà fort nombreux) divulgués par le roman. Ainsi, seul Bran se retrouve doté de la capacité à produire des « rêves verts⁶¹² », probablement car ceux-ci font partie intégrante de l'évolution du personnage. En effet, c'est bien parce qu'il rêve de la corneille à trois yeux que Jojen et Meera Reed sont chargés de le retrouver pour l'amener au delà du Mur où il rencontrera celui qui se dissimule derrière ce symbole.

Le rêve prophétique dans *Game of Thrones* participe donc de l'existence d'une puissance supérieure capable d'envoyer des messages dans les esprits endormis, la veille fonctionnant comme une soupape de l'esprit agissant sur la rationalisation. Il est principalement utilisé ici comme objet narratif à mi-chemin entre la caractérisation d'un personnage et la capacité de faire avancer l'histoire tout en mettant au jour les merveilles et mystères d'un monde surnaturaliste. On se rapproche en cela du modèle qui a été donné à voir avec *Heroes* et la volonté pour les personnages de résoudre les énigmes soulevées par ces visions.

Les séries à forte mythologie⁶¹³ telles que *Lost* permettent alors d'offrir une réelle profondeur

611 Il suffit pour s'en convaincre de voir la différence de taille et de timbre de voix de l'acteur Isaac Hempstead-Wright entre la fin de la deuxième saison et la suivante.

612 Jojen Reed expliquera à Bran que les rêves verts sont des rêves prophétiques bien différents des rêves normaux. Ceux-ci présentent d'ailleurs selon lui un caractère immuable.

613 Jason Mittell, dans son article « Narrative Complexity in Contemporary American Television » (*The Velvet Light Trap*, numéro 58, 2006), définit les séries à mythologie en précisant qu'il s'agit d'oeuvres dont la complexité

au rêve prémonitoire en ce sens qu'elles participent de la cohérence de l'univers fictionnel déployé. Elles mettent au jour l'idée que les scénaristes savent où ils veulent emmener le spectateur depuis le départ et que les saisons ne sont pas écrites indépendamment les unes des autres. Dans cette série, plusieurs personnages seront sujets aux rêves prophétiques provoqués sans doute par cette île surnaturelle.

Dans *Lost*, le subconscient des personnages n'est jamais la source des rêves. Ainsi, l'île agit comme une instance supérieure capable d'offrir à certains personnages des visions leur permettant d'avancer dans la compréhension de ses mystères. Ici, ces rêves ne sont pas utilisés à des fins d'appât pour le spectateur et ne dévoilent pas textuellement l'avenir de la série. Ils participent ainsi réellement de sa mythologie puisque, à travers eux, l'île tente de communiquer avec les rescapés du vol Oceanic 815.

Ces visions sont toujours énigmatiques et ne s'interprètent pas facilement, c'est seulement l'observation attentive de la série qui permet d'en découvrir le sens. Leur présence contribue alors à sa popularité en alimentant les longues interrogations des fans à leur sujet, notamment à travers les forums internet. Ainsi, lors de la première saison, dans l'épisode « Deus ex machina » (« Tombé du ciel »), John Locke subit un rêve qu'il décrit comme étant l'expérience la plus réaliste qu'il n'a jamais vécue. Il y voit Boone le visage ensanglanté répétant « Theresa monte l'escalier, Theresa tombe dans l'escalier » ainsi que sa mère pointant du doigt le ciel. Juste avant de se réveiller soudainement, il se voit lui-même revenu dans son fauteuil roulant. Cette vision, très énigmatique, soulève nombre de questions. Locke lui-même voit en celle-ci des messages envoyés par l'île qui l'aurait élu pour on ne sait quelle mission divine. Il anticipe alors la mort de Boone dans l'épisode suivant et reçoit des informations qu'il n'est pas censé connaître : lorsqu'il demande à Boone qui est Theresa, celui-ci lui raconte qu'elle était sa nourrice qu'il torturait en lui faisant monter et descendre les escaliers jusqu'à ce qu'une chute malheureuse la tue.

Cette séquence n'est qu'un des nombreux exemples de rêves anticipant l'avenir de la série justifié par la caractère surnaturel de l'île. Dave, « l'ami imaginaire » de Hurley lui précise ainsi que cette aventure n'est qu'un long rêve élaboré qu'il subit depuis la clinique psychiatrique où il séjournerait encore. De même, bon nombre d'analyses voient dans le final de la série, la révélation que tout n'était qu'un rêve, une longue vision de Jack Shephard, seul personnage à avoir été en contact avec tous les survivants, pendant son agonie après le crash de l'avion. Quoi qu'il en soit, le recours au rêve dans *Lost* participe de sa mythologie et mêle à un haut niveau ses différentes composantes. Son montage en appelle directement à la construction mentale des images telle que

narrative est telle qu'elle oblige le spectateur à opérer une forme de gymnastique interprétative. Ces séries, dont *Lost* ou *The X-Files* font partie, sont des plus complexes et requièrent un investissement accru du spectateur qui ne peut en comprendre les tenants et aboutissants que s'il a une vision empirique de l'ensemble de la diégèse.

Freud l'a exprimée. Ils condensent et déplacent des éléments pour les faire advenir à notre vision. Ce faisant, ils ne servent pas uniquement à nous révéler le passé ou le présent de l'oeuvre mais anticipent son déroulement et font émerger de nombreuses questions qui alimentent les interrogations de ses spectateurs : pourquoi dans le rêve de Claire, John Locke possède-t-il un œil noir et un blanc ? Que signifie la présence de l'homme déguisé en canard dans un rêve de Hurley ? Et bien d'autres encore.

Le premier rêve que fait Claire se trouve dans le dixième épisode de la première saison de la série « La force du destin ». Ce rêve annonce lui aussi l'avenir de la série mais il est impossible de tout interpréter correctement à ce moment de l'intrigue. Cependant, on est capable d'en comprendre un certain nombre de points grâce aux flash-backs de l'épisode nous dévoilant le passé de Claire face à sa grossesse. Dans son rêve, Locke lui dit qu'elle a abandonné son enfant et que tout le monde en paie le prix, faisant ainsi directement référence au choix qu'avait fait la jeune fille de donner son bébé à l'adoption. Or, ces remarques de Locke seront finalement annulées après son accouchement par l'attention que Claire portera à Aaron. Pourtant, trois saisons plus tard, elle l'abandonnera bel et bien. On comprend alors que la deuxième partie du message de Locke (« Tout le monde en paie le prix ») sera elle aussi prophétique, le spectateur assidu attendant de voir quel sera justement ce prix à payer.

Ce ne sont pas là les seuls éléments obscurs délivrés par ce rêve. Les yeux de Locke sont une référence directe au jeu de backgammon qu'il retrouve sur la plage dans le deuxième épisode. Or, comment Claire peut-elle rêver de cela alors qu'elle n'a même pas assisté à la discussion à ce sujet entre Locke et le jeune Walt ? Il faudra attendre les saisons finales de la série pour comprendre que ce n'était peut-être pas le double onirique de John Locke qui s'adressait à Claire, mais Jacob ou l'Homme en noir (qui prendra d'ailleurs l'apparence de Locke), tous deux symbolisés par ce jeu stratégique où des pions blancs affrontent des pions noirs. Ce rêve justifie l'idée qu'ils sont produits par une source extérieure au rêveur. Le rêve dans *Lost* est ainsi utilisé à la fois comme Freud l'entend, c'est-à-dire comme expression de l'inconscient de Claire qui fait émerger les propos de la voyante qu'elle a rencontrée en Australie, et d'une manière surnaturelle. C'est grâce à ce recours que les séquences oniriques deviennent des énigmes de plus : ils rendent tout d'abord confus le spectateur, qui est dans l'impossibilité de les comprendre même en émettant toutes les hypothèses possibles, car l'explication ne sera dévoilée que bien plus tard. Ainsi, le spectateur ne peut comprendre le rêve de Hurley dans « Un des leurs » (saison 2, épisode 14), prévoyant son implication et celle de Jin au sein de la Dharma Initiative, que deux saisons plus tard lorsque tous les personnages présents sur l'île remonteront dans le temps.

S'il veut tenter de comprendre ces vues de l'esprit, le spectateur se doit d'interroger sa

pratique de la série. Il doit en reversionner les épisodes méticuleusement, échanger avec d'autres spectateurs, faire des hypothèses d'interprétation. Ce faisant, il s'investit intellectuellement dans l'oeuvre et collabore à sa mythologie. Le recours au rêve, en tant que matrice propre à générer des images mentales énigmatiques, participe totalement à une des composantes essentielles du récit sériel surnaturaliste : générer un engouement d'un public restreint (on sait que les séries de science-fiction et fantastiques repoussent un certain nombre de spectateur par les libertés qu'elles prennent avec le réel) afin qu'il contribue à sa postérité. Les séquences oniriques de *Lost* ne sont donc pas qu'une manière de prouver au spectateur que ses créateurs savent où ils veulent nous mener, ni une simple anticipation textuelle relevant de la péripétie, ce sont de véritables métalepses qui permettent aux fans de s'investir totalement dans la diégèse en développant des théories et en parvenant à anticiper ou à expliquer des thèses apparues dans le médium. Supprimer ces séquences ôterait immédiatement cet aspect de la série qui deviendrait dès lors une simple fresque nous narrant les aventures d'un groupe de survivants sur une île déserte étrange.

Buffy the Vampire Slayer a également eu recours de très nombreuses fois au rêve prophétique. Dans cette série, il n'est jamais perçu comme une vision d'un futur qui alimenterait une quête pour les personnages⁶¹⁴. Principalement issues des rêves de Buffy, les prophéties sont justifiées par ses pouvoirs de Tueuse de vampires. Giles, l'Observateur de la jeune fille, lui indique ainsi que ces visions sont des espaces qui la relie à la source de son pouvoir, elle est ainsi capable de « voir » le passé des Tueuses existant avant son appel. En revanche, très rapidement cette idée est abandonnée (elle sera reprise lors de la dernière saison dans laquelle Buffy rêve des Tueuses Potentielles se faisant assassiner les unes après les autres) et lors des deux premières saisons, un pouvoir prophétique est offert à ces rêves. Le spectateur a appris à faire confiance aux rêves de la jeune fille. Des puissances supérieures tentent donc d'entrer en communication avec elle pour lui offrir un avant-goût des événements à venir lorsqu'on lui annonce par exemple la mort d'Angel pour son anniversaire. Cette vision se révélera digne d'une tragédie grecque, puisque c'est elle-même, en faisant l'amour avec le vampire, qui lui fera perdre son âme, condamnant ainsi l'homme qu'elle aime⁶¹⁵. De même, c'est à la faveur d'un de ces rêves qu'elle comprend le rôle qu'a joué Jenny Calendar dans la malédiction des bohémiens qui a permis à Angel de récupérer autrefois son âme.

614 Exception faite de l'épisode de la septième saison « Help » (« La prophétie ») dans lequel une jeune lycéenne, Cassie Newton sait qu'elle va mourir après avoir en avoir rêvé. De ce rêve nous ne verrons rien, mais Buffy et ses amis tenteront d'en empêcher la réalisation. Le fait qu'ils n'y parviendront pas dévoile un discours que tient la série sur l'immutabilité des messages transmis par on ne sait quelle puissance supérieure. Les rêves prophétiques dans *Buffy* se réalisent toujours.

615 À noter d'ailleurs que dans le même rêve, la mère de Buffy lui demande si elle se pense prête, propos que ni la jeune fille, ni le spectateur ne sont à même d'entendre, seuls les mouvements de lèvres de Joyce permettent de comprendre sa réplique. Suite à cela, elle laisse tomber sa tasse qui se brise sur le sol. Inconsciemment, Buffy révèle ses craintes au sujet de la perte de sa virginité qui aura lieu à la fin de l'épisode.

Dans ces exemples, le rêve proleptique est employé dans une logique interne à l'épisode, lui permettant d'alimenter la diégèse et de la faire avancer rapidement en ayant recours à l'artifice des pouvoirs occultes de la Tueuse. Pourtant, très rapidement, les scénaristes vont s'affranchir de cela en donnant à voir des rêves beaucoup plus énigmatiques et qui permettent d'annoncer en amont des événements à venir dans les saisons futures. Dans le cas d'une série dont l'unité narrative n'est absolument pas présente à l'origine (ce qui n'est pas le cas de *Lost* qui, nous le rappelons, tient le discours de savoir dès le départ où elle emmenait ses spectateurs jusqu'au bout des six années de sa production), cela permet réellement de renforcer cette cohérence en nous présentant l'oeuvre comme un récit global et plus comme une succession manifeste d'événements et de péripéties placées les uns à la suite des autres en attendant un arrêt économique.

Dès lors, la compréhension de ces indices ne peut se faire que si l'on est investi intellectuellement dans l'oeuvre et que l'on en revoit les épisodes. En effet, ces « révélations » ne gênent en rien la compréhension de la diégèse et sont tout à fait dispensables. Or, lorsqu'on sait les interpréter (ce que ne tentent jamais de faire les personnages), nous nous rendons compte qu'ils sont de véritables signaux envoyés par les scénaristes tels des clins d'oeil nous signifiant qu'ils sont parvenus à nous amener là où ils le désiraient depuis longtemps. Des événements paraissant de prime abord totalement factices et relevant du *twist* scénaristique arbitraire montrent alors une véritable maîtrise et une prise de risque du processus d'écriture sériel.

Ainsi, dès le début de la cinquième saison de *Buffy*, un nouveau personnage apparaît comme par magie : la jeune sœur de la Tueuse, Dawn. Pourtant, pour ceux qui suivent la série depuis le début, *Buffy* nous a toujours été présentée comme étant fille unique. Et le premier épisode de la saison, comme pour nous le rappeler, ne manque pas de le mentionner. Ainsi, lorsque *Buffy* rend visite à sa mère, celle-ci lui déclare que la maison est bien vide sans elle. Finalement, dans les dernières secondes de ce même épisode, nous est présentée la jeune Dawn. L'épisode suivant lui est consacré et, fait surprenant, aucun des personnages ne trouve étrange que cette jeune fille soit apparue comme par enchantement. Les scénaristes vont même plus loin en incluant Dawn dans des anecdotes portant sur des aventures dans lesquelles nous savons pertinemment qu'elle n'était pas présente. Enfin, une explication est rapidement donnée quelques épisodes plus tard : Dawn est la Clé, une mystérieuse énergie permettant d'abattre les frontières entre les dimensions. Pourchassés par la déesse Glorificus qui cherche à s'en emparer afin de retourner dans sa dimension démoniaque, des moines n'ont eu d'autre choix que de lui faire prendre corps, et de la confier à la Tueuse, seule capable de la défendre. En outre, pour s'assurer que celle-ci la protégerait envers et contre tout, ils sont parvenus à modifier par magie les souvenirs de tous les personnages en y incluant Dawn.

À la première lecture, ces explications, bien que tout à fait pertinentes, peuvent sembler faciles et semblent montrer le problème qu'ont eu les scénaristes à vouloir offrir à Buffy des responsabilités familiales alors qu'il avaient déjà présenté le personnage comme étant un enfant unique. On ne peut nier que cela soit sûrement en partie vrai. En revanche, là où se trouve la force de cette série est que par de subtils détails dissimulés au sein des rêves de Buffy, l'annonce de l'arrivée de Dawn nous est présentée comme étant murement réfléchie et prévue depuis bien longtemps en amont. Dès lors, on ne peut plus voir dans cette apparition un hasard et une dérive scénaristique⁶¹⁶.

Ainsi, à la fin de la troisième saison, Faith la Tueuse renégate est plongée dans le coma à la suite d'un combat avec Buffy. À la faveur d'un rêve, le double onirique de Faith révèle à Buffy la faiblesse du Maire Wilkins, l'antagoniste principal de cette saison. Buffy s'interroge sur l'effectivité de ce rêve en tentant de savoir si Faith communique avec elle à travers une projection onirique ou si des puissances supérieures lui indiquent le chemin à emprunter. C'est alors que Faith prononce une phrase que Buffy relève comme étant une énigme : « Little Miss Muffet is counting down from 7-3-0⁶¹⁷ ». Plusieurs fois, après l'apparition de Dawn, celle-ci sera rapprochée de Miss Muffet, personnage issu d'une comptine anglaise pour enfant. Mais ce qui est davantage troublant réside bien dans la mention de ces chiffres. Ils correspondent en fait au nombre de jours (730 soit deux ans et deux saisons) qui séparent Buffy du choix cornélien qu'elle devra effectuer à la fin de la cinquième saison suite à l'apparition de Dawn : tuer sa sœur pour refermer les portes des dimensions ou la laisser vivre et affronter l'Apocalypse. Buffy choisira une troisième option : puisque les moines ont créé Dawn à partir de son sang, son propre sacrifice sauvera le monde.

Ainsi, deux saisons plus tôt, la présence de l'arc narratif mettant en scène Dawn et se terminant sur la mort de Buffy était déjà en place, et tout semble dès lors converger en ce sens. Les indices ne s'arrêtent pas là. Tous les rêves de la quatrième saison que fait Buffy apportent leur pierre à l'édifice. L'épisode « This Year's Girl » (« Une revenante – 1ere partie ») s'ouvre sur un songe dans lequel Buffy et Faith préparent un lit, et la jeune fille de remarquer que Buffy n'a pas le temps de penser à elle car elle doit préparer l'arrivée de « sa petite soeur ». Plus tard, dans la même saison, le rêve de Buffy dans l'épisode « Restless » nous donne un dernier avertissement. Buffy se retrouve dans la même pièce que dans le rêve précédemment cité et constate qu'elle avait fait le lit avec Faith. Elle remarque alors un radio-réveil indiquant l'heure : 7 heures 30. Lorsqu'elle constate qu'il est déjà tard, Tara, projection onirique de l'esprit de la première Tueuse, lui confie qu'il ne faut pas se fier à cette horloge car elle est dérégulée. En effet, il ne lui reste plus 730 jours à vivre mais bien la

616 Cela reste tout de même possible si l'on veut croire que le besoin d'avoir un jour recours à une sœur ait effleuré l'esprit des scénaristes un peu trop tard.

617 « Little Miss Muffet compte à rebours à partir de 7-3-0 ».

moitié. Pour finir, lorsque la Tueuse quitte la chambre, Tara lui adresse un dernier avertissement qui ne prendra son sens que la saison suivante : « Come back before dawn ». Le personnage est nommé, on ne peut plus parler de hasard et de surinterprétation des rêves⁶¹⁸.

Autre cas intéressant, l'épisode « Restless » convoque énormément d'éléments issus du passé de la série en leur conférant une nouvelle dimension. Ainsi, la partie du rêve de Willow dans laquelle elle est sur le point de monter sur scène pour rejouer *Mort d'un commis voyageur* fait directement écho à sa phobie du théâtre évoquée par deux fois lors de la première saison. Dans l'épisode « Billy », la jeune fille se retrouvait ainsi devant toute une assemblée à devoir chanter *Madame Butterfly*. Les répliques du chanteur, lors de la diffusion de la première saison, ne semblent pas avoir d'évocation particulière⁶¹⁹. En revanche, cinq années plus tard, lorsqu'on sait que Willow est devenue une des plus puissantes sorcières au monde, on s'étonne de cette curieuse coïncidence.

Ainsi, grâce au recours au rêve proleptique, la série ne fait pas qu'anticiper le futur dans le but d'exciter la curiosité du spectateur mais parvient à lui donner une profondeur que seule une analyse attentive est capable de mettre sur pied. Ce procédé peut paraître facile de nos jours puisque les séries sont maintenant totalement feuilletonnantes et n'hésitent plus à étaler totalement leurs arcs narratifs sur l'ensemble des saisons. Mais *Buffy the Vampire Slayer* appartient encore à la génération précédente qui referme soigneusement ses arcs principaux en fin de saison et repart ensuite avec les acquis des précédents. Le *continuum* de la série, soumise à l'épée de Damoclès qu'est le risque de se voir annulée d'une saison sur l'autre, témoigne d'un réel investissement de la part des scénaristes et a sans doute contribué à l'émergence de la génération sérielle suivante. C'est bien le recours au rêve prémonitoire propre au genre fantastique qui permet cela. Plus encore, c'est la combinaison de ces possibilités offertes par le genre, et les caractéristiques souvent méprisées du médium sériel qui le favorisent. Le thème du rêve trouve bien un de ses points d'ancrage particulier en étant décliné à travers le prisme de la série fantastique.

618 Ce ne sont pas là les seuls indices divulgués par cet épisode sur la suite des événements.

619 « Child, from whose eyes the witchery is shining, now you are all my own. You're dressed all in white like a lily. Your ebony tresses are shining on ivory shoulders » (Enfant aux yeux ensorceleurs, tu es à présent mienne. Tu es vêtue du lys. Ta tresse brune me plaît, dans tes voiles candides).

Chapitre 2 : Représentations de la folie dans la série fantastique

1. Rêverie diurne, hallucinations et folie

Le rêve nocturne est une porte d'entrée dans le monde de l'imaginaire. Dormir, c'est s'offrir la possibilité de subir l'épiphanie de l'irréel. Dans un médium de l'image, le rêve est ainsi toujours plus ou moins révélateur de quelque chose car il se doit de posséder un sens, qu'il soit simplement un révélateur du passé ou de la psyché intime d'un personnage voire l'annonce de faits à venir. Pourtant, voir des choses qui n'existent pas pendant l'état de veille entraîne irrémédiablement la question du délire, de l'hallucination et donc, de la folie. Il s'agit d'un effort de rationalisation à refuser le surnaturel et même si celui qui y est sujet finit peut-être par être convaincu de ce qu'il a « vu », il lui est néanmoins impossible de l'accepter immédiatement comme tel. Ainsi, très tôt les médecins ont établi un lien très fort entre les manifestations du délire psychotique et le rêve, si bien que cette parenté devient une des idées principales des recherches sur la folie. Schopenhauer note ainsi que « le rêve a une ressemblance indéniable avec la folie⁶²⁰ ». Tous deux possèdent un espace dans lequel on ne peut les expliquer par la science. Le fantastique se saisit alors de cet espace qui laisse place au monde de l'imaginaire. Les mystères que les médecins ne parviennent pas à saisir dans leur ensemble rationnel favorisent l'émergence du surnaturel.

La rêverie diurne ou l'hallucination qui peut mener à la folie font ainsi partie de ces motifs qui ont permis aux œuvres fantastiques du XIXe siècle de trouver un terrain fertile à l'imagination des auteurs et à développer un des premiers discours sur une représentation irréelle du monde qui étendra ses ramifications jusqu'à nos œuvres sérielles contemporaines. Dans les années 1800 la folie continue d'être marquée par le sceau du surnaturel de par son aspect profondément mystérieux. En effet, c'est à cette époque que psychiatres et aliénistes tentent par leurs recherches sur les maladies mentales et les secrets de l'esprit humain de rationaliser la folie. Ces études s'efforcent d'en ôter ce caractère magique en tentant de ne plus voir les manifestations de ces faits comme relevant de l'étrange, mais bien comme symptomatiques d'un dérèglement de l'esprit. Pour Louis Vax « les rapports entre folie et sentiment de l'étrange sont doubles : les fous connaissent des sentiments d'étrangeté, les fous sont des êtres étranges. Les sentiments d'étrangeté ont attiré l'attention des

⁶²⁰ Arthur Schopenhauer, *L'Essai sur l'apparition des Esprits et de ce qui s'y rattache*, in *Parerga et Paralipomena*, Paris, Coda, cité par Gwenhaël Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, Toulouse, Éditions du CNRS, 1987, p. 22.

psychiatres ; l'étrangeté des fous est un thème littéraire⁶²¹ ». De fait, le théoricien insiste sur le fait que les œuvres d'art produites par les fous ne peuvent être qualifiées de fantastiques, quand bien même elles pourraient être déconcertantes puisqu'ils n'ont pas volonté à produire de l'étrange, c'est simplement leur ordonnancement du monde qui l'est. Gwenhaël Ponnau remarque que les avancés de la psychiatrie ont eu « pour effet de mettre l'accent sur le caractère profondément énigmatique de l'esprit humain dont certaines manifestations déconcertantes résistent, pour une part, aux explications des aliénistes et semblent par là relever d'une forme originale de mystère lié aux images troublantes du délire⁶²² ». Si la folie va tant intéresser les auteurs fantastiques, et alimentera les théories sur le genre, c'est bien à cause de cette « insaisissabilité » du matériau générateur de ces images mentales troublées. Dès lors que les médecins s'y intéressent, la représentation du fantastique va muter. Si le modèle prédominant du récit surnaturaliste relevait auparavant du merveilleux des contes qu'ils soient féeriques ou philosophiques, les auteurs vont s'inspirer des avancées médicales sur l'aliénation pour mettre au jour une nouvelle vision du fantastique : la surnature n'est plus nécessairement extérieure à l'être humain, elle peut provenir directement de son esprit à travers l'expression d'une étrangeté psychique.

Le fantastique se doit d'être étudié en rapport avec l'époque où il se déploie. Si les œuvres fantastiques du XIXe siècle sont si riches de paradigmes mettant en scène un narrateur en proie à la folie (les contes de Maupassant suffisent à le prouver), c'est bien car parallèlement se désagrège peu à peu l'aura surnaturelle liée à la maladie mentale. Pour autant, plus d'un siècle plus tard, alors que la médecine psychiatrique semble en être venue à bout, la thème de la folie et le personnage du fou sont toujours largement représentés dans les œuvres fantastiques, et particulièrement dans la série télévisée. Crise de la subjectivité, remise en cause du réel ou de l'univers diégétique, on remarque que la folie reste un des motifs essentiels et presque obligatoires dans des fictions mettant en scène ce qui ne se conçoit rationnellement.

Notons tout de même que l'apogée du genre fantastique semble se faire corollairement à une époque où peu à peu on finit par ne plus croire au surnaturel, où la science explique une à une ses différentes manifestations. Finalement, c'est lorsque les scientifiques offrent eux-mêmes aux auteurs les explications rationnelles qu'ils ressentent le besoin d'écrire « une littérature fondée sur une perception et sur une formulation nouvelles du surnaturel⁶²³ ». Et c'est dans ces années de flottement, lorsque la psychiatrie n'est pas encore admise comme une véritable science et que de fait elle met en valeur le caractère énigmatique de la psyché humaine donné à voir par le rêve ou les hallucinations, qu'est favorisée l'émergence d'une littérature du surnaturel. Pendant longtemps

621 Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, *op. cit.*, p. 27.

622 Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. 1.

623 Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. 3.

seront encore confondus surnaturel et maladie mentale et c'est sur cet état de fait qu'est rendu possible le doute fantastique. Et finalement, dans une infime partie de nos représentations, il en est toujours de même et nous croyons toujours que la science n'est pas à même de tout expliquer. Il reste encore cette part de magie qui fait que le thème de la folie reste récurrent dans nos œuvres contemporaines. Elle est peut-être même un de ses motifs de représentation majeur car elle suppose la part de mystère qui remet en cause les principes établis et permet en outre de porter un regard différent sur le monde à travers un ensemble d'interrogations : qu'est-ce que la norme ? Qu'est-ce que le réel ? N'y a-t-il qu'une explication possible à ce qui se passe à l'image ? Loin de n'être qu'un thème fantastique (la figure du fou peut tout aussi bien se retrouver dans une œuvre de science-fiction ou même dans un récit théâtral), la folie pose un regard particulier sur l'univers diégétique mis en place et nous renvoie au réel.

Lorsqu'est convoquée la figure du malade mental, la série place son univers sur cette frontière fragile entre l'effectivité du surnaturel et une représentation du monde biaisée par la pathologie qui pourrait affecter le personnage : « historiquement déterminé par ses relations étroites avec les sciences et les phénomènes psychiques, [le fantastique] est essentiellement appréhension et exploration des abîmes de l'esprit⁶²⁴ ». Et même si dans la série contemporaine, la monstration des phénomènes bride quelque peu toute hésitation sur son caractère effectif ou psychopathologique, nous sommes tout de même parfois amenés à nous interroger. Au bout de six saisons qui ont vu leur lot de monstres en tout genre, l'univers diégétique de *Buffy the Vampire Slayer* est tout de même mis à mal lorsque les scénaristes nous confrontent à l'idée que toute la série n'est peut-être que le fruit de l'esprit dérangée de la Tueuse enfermée dans un asile psychiatrique. La réflexion menée de bout en bout par la série *Awake* nous impose d'hésiter entre plusieurs explications plus ou moins rationnelles quant à la finalité des deux réalités que vit à la fois le personnage principal Michael Britten : sont-ce des rêves ? Des hallucinations dues à un esprit malade ? Ou tout ceci est-il bien réel ? Et même lorsque la figure du fou ne touche pas le personnage principal du récit, elle impose une logique particulière à l'univers diégétique. Le fou est celui qui voit au-delà des apparences, qui ne se laisse pas tromper par une représentation erronée du monde. Ce sont bien les fous qui se révèlent capables de voir les Sépulcreux dans la série *Dead Like Me*, et c'est encore eux qui constatent le caractère surnaturel de Dawn Summers, la jeune sœur de Buffy. De la rêverie diurne à l'hallucination mentale il n'y a qu'un pas que la série contemporaine aime à franchir, quitte à parfois remettre en cause l'intégralité de son discours en mettant en évidence l'existence de plusieurs représentations de réalités conjointes.

Lorsque dans la seconde moitié du XIXe siècle, les aliénistes commencent à s'interroger sur

624 Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. 4.

ce qu'est la folie, ils se retrouvent très vite confrontés à un certain nombre de difficultés terminologiques. On parle de « folie » mais sans réellement parvenir à définir exactement ce qu'elle est. La loi française sur les aliénés du 30 juin 1838 offre à la folie un statut légal en fixant les règles et les conditions nécessaires à un internement. Pourtant, elle ne précise pas pour autant ce qu'elle est. Comme on a pu avoir des difficultés à définir le fantastique, l'un de ses motifs semble tout d'abord, lui aussi, insaisissable. Outre les recherches sur le rêve, le XIXe siècle s'interroge sur les différentes manifestations de ce qui semble lié à l'imaginaire. Les nombreux pans de la science qui s'y intéressent en font dès lors un objet rationnel qui serait, au même titre que la chimie ou la botanique, classable de manière exhaustive selon les ressemblances que peuvent revêtir les différents cas d'aliénation. C'est tout d'abord le psychiatre Jean-Étienne Esquirol qui divise la folie en différentes catégories. Bien qu'anciennes, ces prémices de la recherche psychiatrique nous semblent indispensables pour aborder la question qui nous intéresse ici. En effet, nous remarquerons très tôt que lorsque la série fantastique s'empare de la figure de l'aliéné, elle s'appuie et prolonge les discours initiés au XIXe siècle. Ainsi en 1817, Jean-Étienne Esquirol distingue les hallucinations, qui sont pour lui de pures inventions de l'esprit, des illusions relevant d'une mauvaise interprétation des sens. De là, il met au jour cinq grandes catégories d'aliénation, elles-mêmes pouvant être divisées à leur tour en sous-groupes, que Gwenhaël Ponnau qualifie comme ceci :

La lypémanie, ou « mélancolie des anciens » ; la monomanie, qui correspond à un délire portant sur un objet unique ; la manie, qui s'accompagne d'excitations et porte sur plusieurs objets ; la démence, délire caractérisé par un affaiblissement des facultés intellectuelles et morales ; enfin l'imbécillité ou idiotie, « état dans lequel les facultés intellectuelles ne se sont jamais manifestées »⁶²⁵

1.1. Le clivage surnaturel/rationnel

La folie apparaît donc comme étant plurielle et ne peut être réduite à la seule idée d'une pathologie touchant la psyché. Dès lors, c'est la question même de l'origine de cette maladie qui est recherchée et qui va cristalliser l'ambiguïté fantastique liée à la folie. Deux écoles voient le jour : d'un côté les médecins pour qui l'aliénation naît d'une cause physiologique, d'une lésion organique ou d'une malformation du cerveau ; de l'autre, ceux qui y voient un désordre de l'intelligence, du psychisme humain. Et avec cette scission apparaissent des traitements radicalement différents de la pathologie : interventions chirurgicales, traitements médicamenteux ou électrochocs contre traitements moraux. La folie

625 Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. 10.

oscille dès lors dans cet état de fait qui la rend fantastique : l'aliéné relève-t-il de la science pure ou d'une forme de spiritualisme ? En d'autres termes, peut-on réduire la folie à la simple manifestation de lésions physiques ou garde-t-elle une aura de mystère liée aux méandres de l'esprit humain, détachée de toute logique purement rationnelle, et qui la renvoie dès lors à une forme de surnaturalisme ? C'est très certainement la possible hésitation entre ces deux cas qui fait de la folie un des plus puissants vecteurs fantastiques au même titre que le rêve.

La deuxième saison d'*American Horror Story* (2012), même si elle ne situe pas son action au XIXe siècle, met bien au jour la difficulté que la science a, plus de cent ans plus tard, à apporter une réponse claire et définitive à ces questions. Enfermés dans un asile psychiatrique dirigée par une religieuse despotique, les internés y sont très souvent traités par le recours aux traitements physiques et spectateurs comme personnages ne savent bien souvent pas si les cas relèvent de la psychopathologie, de possibles cas de possessions démoniaques ou des expériences qui y sont menées en secret par le docteur Arden. Dès lors, nous savons bien que certains personnages ont sans doute été internés à tort. Lana Winters est ainsi enfermée de force dans l'asile pour soigner son homosexualité car elle gêne Soeur Jude en enquêtant sur le manoir pour aliénés de Briarcliff. Kit Walker, lui, est accusé d'être le tueur en série Bloody Face. Le spectateur sait que le premier cas est abusif car nous avons vu à l'image Jude forcer la petite amie de Lana à signer la demande d'internement. Le spectateur conscient ne peut que s'offusquer de cet abus de pouvoir et de la relative facilité avec laquelle on peut qualifier d'aliénée une personne homosexuelle (puisque considérée encore comme une malade mentale à l'époque diégétique de la série). Finalement, cet exemple vaut pour tous les cas d'internements abusifs. En revanche, même si l'on a pu voir que Kit n'avait rien à voir dans les meurtres qui lui sont reprochés, il semble victime dès le premier épisode d'un phénomène qui a tout des témoignages d'enlèvements extra-terrestres. *American Horror Story* tente de renouer avec les thèmes anciens du fantastique pour les renouveler et leur donner une signification contemporaine, or la figure extra-terrestre relève de la science-fiction et n'y a donc pas totalement sa place.

Dès lors, il n'est pas interdit de penser que cette séquence relève d'une pathologie de la démence, et pourquoi pas une manière qu'a eue son esprit malade de supporter des actes barbares. Les séquences du premier épisode ne vont pas dans ce sens, poussant le spectateur à identifier Kit Walker comme sain d'esprit dans un univers d'aliénés. Et à plusieurs reprises nous sera présentée une fresque des cas possibles de maladies mentales. Dès le deuxième épisode, un patient arrive à l'institut et cristallise à lui seul le débat entre possession démoniaque et démonomanie. Finalement, c'est un réel exorcisme religieux qui est pratiqué et

le spectateur comprendra que l'explication surnaturelle était correcte quand le démon s'adressera aux personnages et finira par posséder pour plusieurs épisodes la jeune sœur Mary-Eunice. Il est tout à fait possible de penser pendant un instant que la croyance solide dans la possession peut avoir un pouvoir d'auto-persuasion sur les personnages, mais très vite les manifestations des pouvoirs surnaturels dont fera preuve la jeune religieuse ne laissent plus de place au doute. Enfin, une patiente persuadée d'être Anne Frank est également internée. Son discours, bien que mis en doute par son mari, possède une étrange plausibilité : elle aurait survécu à la Shoah et pour ne pas affaiblir la portée de l'édition de son journal, la jeune fille aurait préféré rester cachée.

On le voit bien ici, une telle relecture du passé historique est difficilement excusable de la part des scénaristes. Mais par le biais de la folie, ils se rendent capables de semer le doute dans l'esprit des personnages et des spectateurs sans pour autant affirmer que le personnage est bien ce qu'elle prétend être. Or, c'est en jouant à nouveau subtilement sur la corde sensible qui existe entre positivisme et effectivité du surnaturel qu'ils parviennent à déranger : comment la supposée Anne Frank, si elle n'est qu'une schizophrène, est-elle capable de reconnaître dans le docteur Arden un des nazis qui l'a persécutée, alors que tous ignorent la vérité ? La série fantastique, même si elle est à même de prendre le parti d'une lecture surnaturaliste du monde, se sert ainsi très souvent de l'aura de mystère qui auréole la folie et parvient néanmoins à rendre crédible le discours positiviste, lui permettant ainsi de rendre davantage crédible la possibilité d'une explication autre.

Dans *True Blood* (2008-2014), lorsque la mère alcoolique de Tara est persuadée que son problème vient d'une possession démoniaque, nous ne pouvons, comme sa fille, qu'imaginer que c'est une manière pour elle d'excuser ses actes. Dans un monde où vampires et monstres sont une réalité, il serait pourtant tout autant probable qu'elle ait raison. Pourtant quand la séance d'exorcisme est un franc succès et que Lettie Mae en ressort saine de corps et d'esprit, les scénaristes laissent volontairement planer le doute. Finalement, on ne saura pas si elle était réellement sous le joug d'un esprit malfaisant ou si, sous couvert d'une croyance exacerbée dans le pouvoir de la religion, elle s'est persuadée elle-même de la réussite de la cérémonie. Dans les univers surnaturalistes des séries, la science positive n'est jamais totalement exclue : le surnaturel n'est pas l'explication absolue, tout comme la rationalité ne peut tout expliquer.

À l'inverse, *Teen Wolf* se sert de l'explication rationnelle pour troubler le spectateur. Lors de la troisième saison, les adolescents de la série ont dû côtoyer une expérience de mort imminente. Outre le caractère profondément ambigu de ce type de vision, elle les amène par la suite à voir leur

psyché intime profondément altérée. L'un d'eux, Stiles, semble davantage marqué par cet acte dangereux. Pendant plusieurs épisodes il se retrouve incapable de dormir correctement, ne faisant que se réveiller dans des mises en abîmes oniriques. À plusieurs reprises, persuadé d'être éveillé, il se rend compte que tout comme dans ses rêves, il est incapable de lire. Subissant ensuite des examens médicaux impliquant une radiographie de son cerveau, nous apprenons qu'il est sous le joug d'une maladie mentale dont a souffert également sa mère sans y survivre.

À l'instant même de cette révélation, le spectateur se rend compte qu'en réalité, le jeune garçon, suite à l'expérience transcendante qu'il a pratiquée, a ouvert une brèche à un esprit démoniaque, un *nogitsuné* (pendant négatif du *kitsune* japonais), et que celui-ci s'évertue à se servir de lui pour arriver à ses fins. Dans cet exemple, la croyance dans la supériorité de la science pour expliquer les problèmes de l'esprit humain se retourne contre les personnages eux-mêmes qui n'envisagent pas une seule seconde, alors qu'ils vivent dans un univers surnaturaliste, qu'il puisse y avoir une explication autre. Le clivage inhérent au traitement de la folie semble ainsi s'être inversé. Malgré le fantastique obvie des séries contemporaines, la possibilité de l'explication positive reste toujours séduisante et semble même parfois être celle qui prime. Alors qu'à l'émergence de la psychiatrie, on débarrasse le monde du merveilleux jusqu'à tout expliquer par la science, la série contemporaine semble chercher à produire le mouvement inverse : sous couvert d'une explication rationnelle plus facile d'accès, leurs univers en oublient parfois qu'ils ne suivent pas les règles du monde réel et que, fatalement, ils s'engouffrent dans l'espace laissé entrouvert par le mystère.

Si ce clivage a fortement contribué au XIXe siècle à l'engouement fantastique des écrivains, il est intéressant de constater qu'il n'en finit pas de générer des variations sur ce thème, particulièrement dans le récit sériel fantastique. Initié par les découvertes dans le domaine de la psychiatrie au XIXe siècle, le surnaturel mute et rend sensible une nouvelle approche de l'imaginaire. Certaines séries fantastiques, bien qu'elles prennent le parti pris de la monstration parviennent à laisser planer le doute d'une manière tout à fait saisissante. Finalement, n'est-il pas plus sensé de penser que l'univers fantastique de *Buffy* n'est que le fruit de l'imagination d'une jeune fille internée ? Que la double réalité de Michael Britten dans *Awake* n'est que la représentation d'un traumatisme physique ou psychique ? L'île de *Lost* une échappatoire pour Hurley ? Les visions de Jane dans *Wonderfalls*, une expression schizophrénique ? Pire encore, la conclusion de *The Walking Dead* pourrait sans mal laisser sous-entendre que les aventures post-apocalyptiques de Rick Grimes ne sont en réalité que des projections mentales liées au coma dans lequel il est plongé lors du premier épisode. Bien évidemment, cette dernière proposition, bien que séduisante, a peu de chance d'être celle qui sera avancée par les scénaristes tant elle décevrait la plupart des spectateurs. Pour autant, elle n'est pas entièrement dénuée de sens car elle permettrait d'expliquer rationnellement les

hallucinations auxquelles est soumis Rick après la mort de sa femme comme étant une résistance intime à ses projections mentales, une scission de sa psyché. Si les premiers exemples que nous avons convoqués ajoutent une dimension réflexive à la diégèse⁶²⁶, il est clair que réduire tout récit fantastique à l'éventualité d'une explication rationnelle liée à la folie d'un personnage n'a aucun sens.

La folie comme réponse finale semble devoir rester une éventualité pour qu'elle satisfasse le public car si elle permet de donner une explication logique aux phénomènes déployés dans la diégèse, elle reste pourtant incapable de résoudre tous les problèmes. En effet, à l'instar du rêve qui permet parfois de « vivre » d'autres vies que la nôtre, l'explication rationnelle liée à la folie supposerait que le fou soit capable d'imaginer un autre point de vue que le sien : les personnages de *Lost*, même s'ils semblent tous liés les uns aux autres, ont une vie propre et nombre d'épisodes de *The Walking Dead* ne mettent pas en scène Rick mais d'autres survivants. On le voit, dans d'autres cas, il deviendrait bien trop simple, et surtout inutile, d'expliquer chaque œuvre fantastique par le biais de la psychopathologie. On ne peut arguer l'idée que toute série fantastique puisse offrir une explication liée à la folie d'un personnage, ce n'est qu'une possibilité que la diégèse choisit de saisir ou non. Prétendre que les manifestations surnaturelles de *Teen Wolf*, pour ne citer que cet exemple, relèvent de la folie d'un personnage n'a aucun sens. Il semble donc nécessaire, pour ne pas réduire le sujet à une masse de réflexions qui annihileraient tout effet fantastique en entraînant une aporie théorique, n'en faisant que l'expression imagée de la folie, de ne s'intéresser qu'aux séries fantastiques mettant en avant l'explication aliéniste comme réponse plausible.

1.2. Des hallucinations et de leur conséquence sur la diégèse

Même si la représentation de la folie reste très présente dans la série fantastique, il ne faut pas pour autant en conclure qu'elle est nécessairement et obligatoirement l'expression de la possibilité d'une surnature. Le motif de l'hallucination, de par les problèmes fondamentaux qu'il soulève, peut ainsi être convoqué sans que jamais l'intégrité et les lois naturelles du monde diégétique ne soient remises en cause. En psychiatrie, on s'interroge très tôt sur l'hallucination et ses causes. Expliquant l'hallucination par un trouble de la sensibilité, Esquirol la distingue de l'illusion. Pour lui, celui « qui a la conviction intime d'une sensation actuellement perçue, alors que nul objet extérieur propre à exciter cette sensation n'est à portée de ses sens, est dans un état d'hallucination : c'est un *visionnaire*⁶²⁷ ». Elle ne concerne ainsi pas uniquement la vue, mais bien l'ensemble des cinq sens et c'est bien cela qui en fait un des symptômes les plus fréquents de la folie. On cherche

626 Les questions soulevées par certaines séries comme « Qu'est-ce que le réel ? » seront abordées par la suite.

627 Jean-Étienne Esquirol, *Des maladies mentales. Considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, I, Paris, J.-B. Baillière, 1838, p. 159, cité par Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 189.

par la suite à savoir si celle-ci provient d'un trouble des sens (au même titre que l'illusion) ou si elle relève d'un problème psychique. Ainsi, la vision hallucinée ne relèverait pas « d'une projection dans le monde objectif, mais d'une objectivation d'un phénomène subjectif [...] d'une sorte d'*extranéité* de la pensée, des images, des idées éprouvées par le sujet comme étrangères à lui-même⁶²⁸ ». Définie ainsi, il apparaît évident que l'hallucination participe d'une explication rationnelle et donne naissance au mythe fantastique du double.

Nous l'avons évoqué, les séries dites « réalistes » n'hésitent pas à avoir recours à l'hallucination afin d'approfondir certains points du scénario. Dans un épisode de la cinquième saison de *Mad Men* (« Rendez-vous mystère », saison 5, épisode 4), le publicitaire Don Draper est sujet à une forte fièvre qui lui causera des hallucinations au point de s'imaginer tuer une de ses conquêtes. La fin de l'épisode confirmera au spectateur que tout n'était qu'un piège scénaristique imaginé par les auteurs de la série afin de montrer les fantômes du passé du personnage refaire surface. On le voit bien ici, l'hallucination n'a finalement rien de fantastique puisqu'elle est remise en cause immédiatement et n'est finalement utile que dans un but d'approfondissement de la psychologie d'un personnage. De tels exemples sont nombreux, les visions loufoques d'Ally McBeal et les conversations avec les morts des frères Fisher de *Six Feet Under* (2001-2005) n'en sont que quelques autres.

Pourtant, entre ces exemples une différence fondamentale semble déjà se faire sentir : si Don Draper était souffrant, ce qui justifie le surgissement de ses visions, l'avocate et les Fisher ne sont victimes d'aucun trouble physiologique, et les projections mentales d'Ally McBeal semblent tout de même refléter un problème mental bien plus profond. Ces moments hallucinatoires défendent l'idée que l'Homme est parcouru par des images mentales. Les rendre effectives à l'écran ce n'est ni plus ni moins que soumettre la réalité à la possibilité d'une contamination par l'irréel. Le recours aux hallucinations dans les séries à univers mimétique ne remet finalement jamais en cause les lois du monde puisqu'elles sont présentées comme le reflet de la psyché du personnage et ne peuvent potentiellement qu'être dangereuses pour lui⁶²⁹ :

L'hallucination, en tant que symptôme de la folie, constitue l'horizon maladif du commerce avec le surnaturel, le piège fatal que la *fonction de l'irréel* tend à la raison. Elle peut se définir comme une *pseudophanie de l'irréel*, dont la prise de conscience – qu'elle vienne du sujet lui-même ou de son entourage – tend à disqualifier le caractère surnaturel des phénomènes qu'elle engendre, au rebours de ce qui se passait dans l'*épiphanie* onirique⁶³⁰.

628 Henri Ey, *Traité des hallucinations*, tome 1, Paris, Masson, 1973, p. 84, cité par Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. 15.

629 Et dans les cas où l'hallucination ne relèverait pas de l'expression d'une psyché dérangée, ces séries tiendraient davantage le discours d'un possible ré-echantement du monde sans pour autant s'inscrire de plein pied dans le genre fantastique. On pensera notamment aux épisodes de Noël pouvant présenter l'intervention de miracles.

630 Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 185.

Dans la série fantastique, l'hallucination a un rôle bien différent et possède ainsi une double fonction. Elle peut tout autant revêtir la même fonction de caractérisation psychologique du personnage que dans les séries « réalistes ». Les hallucinations de Rick Grimes dans *The Walking Dead* ne sont que l'expression de son deuil tandis que la rêverie diurne de Soeur Jude d'*American Horror Story Asylum* (deuxième saison de la série) s'imaginant une relation passionnée avec son supérieur révèle une part de son passé, son ambition et finalement le peu de foi qu'elle possède. Par ailleurs, lorsque le récit est surnaturaliste la vision hallucinatoire a la possibilité d'être un élément déclencheur de l'action, voire parfois l'expression d'un message ou d'un signe envoyé par la surnature, par cette puissance supérieure et mystérieuse qui semble régir le récit.

À la première lecture, le spectateur peut croire que les voix qui parlent au vampire Spike dans la septième et ultime saison de *Buffy the Vampire Slayer*, se matérialisant sous des traits familiers, sont l'expression de sa culpabilité et des remords relatifs à la récupération de son âme humaine. Cette hypothèse étant totalement justifiée par la démence dont semble être atteint le personnage. Pourtant, très vite, nous comprenons qu'il n'en est pas tout à fait ainsi. Certes, le retour de son âme lui a fait prendre conscience de l'horreur des meurtres qu'il a commis par le passé, mais nous sommes dans une œuvre fantastique, et évidemment cette mise en culpabilité est en réalité orchestrée par un esprit malin cherchant à manipuler le vampire dans le but de le pousser à empêcher Buffy et son groupe de Potentielles de lui nuire. L'hallucination n'est plus ici le fruit d'un désordre mental mais bien l'expression d'une surnature du monde, et le fou, celui qui est capable de le voir, le « visionnaire » dont faisait mention Esquirol. De même, comment expliquer qu'à plusieurs reprises les visions de Gaius Baltar, de la présidente Laura Roslin et d'autres personnages dans la série *Battlestar Galactica* évoquent des éléments narratifs dont les personnages eux-mêmes n'ont pas encore connaissance ou qui ne se produiront que bien des épisodes plus tard ? Se mêlant au rêve proleptique, l'hallucination y revêt un caractère sacré : ceux qui y sont sujets ont été élus par la puissance supérieure.

Traitée sur ce mode, la folie participe d'une régression du développement intellectuel présenté par Auguste Comte en 1830. Il suppose que l'Homme a tout d'abord expliqué le monde via le surnaturel et la croyance en des puissances supérieures, ce qu'il nomme l'état théologique. S'ensuivit un état métaphysique où toute croyance dans la surnature a été remplacée par le phénomène naturel. Enfin, l'Homme a accédé à un état positif où il renonce à comprendre les causes des phénomènes mais cherche à en expliquer les lois rationnelles. Chaque être humain passe ainsi, dans son développement personnel, par ces trois étapes⁶³¹. Dès lors, le sujet atteint de folie

631 Auguste Comte, *Cours de philosophie positive, I. Préliminaires généraux et philosophie mathématique*, Paris, Larousse, 1936, p. 3-7.

remonterait le cours des choses et se retrouverait à renouer avec l'état de pensée théologique. La folie étant très proche d'une capacité à penser le fonctionnement du monde par l'imaginaire, on lui lie le génie artistique et poétique. Ainsi, le génie, le visionnaire soumis aux hallucinations, explore des zones inconnues, se retrouve capable d'imaginer ce qui n'est pas. Au même titre que l'onirisme, le recours à la folie à travers l'hallucination dans la série fantastique n'est pas qu'un prétexte narratif à exposer les troubles intérieurs des personnages. Ce type de séries joue habilement avec le clivage qui existe entre positivisme et explication surnaturelle pour donner à voir un regard sur le monde qui semble en révéler la véritable nature. Le thème de l'hallucination se rapproche ainsi bien souvent de celui de l'existence d'esprits dans notre monde, mais davantage, il pose un ensemble de questions essentielles que la série télévisée, de par la longueur de ses intrigues et l'investissement émotionnel et intellectuel qu'elle demande au spectateur, parvient d'autant plus à révéler : et si tout ce qui se trouve face à moi n'était qu'illusion ?

Déjà en 1845, la science cherche à expliquer les faits relevant jusqu'alors du surnaturel par l'hallucination. Pourtant, à nouveau, médecins organicistes et spiritualistes s'opposent : « nous sommes convaincus que beaucoup de ces aliénés, au lieu d'être [...] sous une influence purement malade, se trouvent sous l'influence d'une cause *occulte, surhumaine, intelligente*⁶³² ». Finalement, c'est le thème fantastique du double qui émergera de ces interrogations. Même si l'on sait de nos jours que la folie n'a rien à voir avec l'expression d'une surnature, cette croyance fut si forte et a perduré pendant si longtemps qu'il en reste de nombreuses traces aujourd'hui dans des récits où l'on s'autorise à rendre un peu de sa magie au monde, sous couvert de l'empreinte de mystère qui auréolera toujours la folie.

1.3. Le fou, le génie et le visionnaire

C'est également au XIXe siècle qu'apparaissent déjà les ébauches des grandes figures qui seront par la suite reprises et modifiées pour parvenir jusqu'à la série fantastique. Dès les années 1840 on voit ainsi émerger des thèses établissant un rapport entre la folie et le génie puisqu'on tisse des liens entre l'incohérence des idées exprimées par les aliénés et celles, toutes en apparences, des hommes de génie. On est encore loin de penser que génies et fous perçoivent le monde qui les entoure de la même manière, pourtant il n'est pas rare que dans nos récits sériels fantastiques la figure du malade mental soit apparentée à celle du visionnaire, celui qui voit au-delà des apparences et est donc bien plus savant que le commun des mortels. Dans les séries de l'imaginaire, le fou (et

632 Jules Eude de Mirville, *Pneumatologie. Des Esprits et de leurs manifestations fluidiques*, Paris, Vray et de Surcy, 1854, p. 99, cité par Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. 16.

parfois l'handicapé mental⁶³³) est ainsi celui qui percevra l'irréel là où les autres ne le voient pas. Cette idée est particulièrement développée lors de la cinquième saison de *Buffy*. Celle-ci repose sur l'idée que la réalité de l'univers diégétique de la série a été modifiée afin de pouvoir y insérer un personnage qui en était jusqu'alors absent : Dawn, la sœur de Buffy. Si aucun des personnages sains d'esprit n'est capable d'échapper à l'illusion induite par le sortilège, les aliénés, eux, voient tout à fait que quelque chose a grippé la machine.

À plusieurs reprises, les propos incohérents qu'ils tiennent en présence de Dawn révèlent en réalité qu'ils perçoivent au-delà des apparences. Ils s'adressent à elle en utilisant le pronom indéfini « ça », et même s'ils voient qu'elle a le corps physique d'une jeune fille, c'est la magie qui la compose qu'ils retiennent et mettent en avant par leurs propos. Et même sa mère, victime d'une tumeur au cerveau, sera capable de comprendre la supercherie lorsque ses délires hallucinatoires (causés par une lésion physiologique) lui permettront d'accéder à cette vision transcendante et supérieure. Il est ici nécessaire de rappeler que plus tôt dans la saison, Buffy, persuadée que la maladie de sa mère est d'origine surnaturelle, entrera en transe pour tenter d'en découvrir le responsable. Ce qu'elle parviendra en réalité à faire, c'est accéder à un degré de conscience supérieur lui permettant de révéler le caractère illusoire du réel. Elle constate alors que sa sœur n'apparaît que par intermittence sur les photos de familles, que sa chambre d'adolescente ne semble être qu'un débarras et que le corps de la jeune fille lui-même tente tant bien que mal de résister à cette révélation. Cette séquence est filmée du point de vue de Buffy, littéralement transcendée, et fait prendre conscience au spectateur, en lui dévoilant conjointement à l'image les deux réalités, que le nouvel univers diégétique qui lui est présenté est factice. Il a été créé de toute pièce et l'illusion qu'il induit a supplanté le monde réel.

1.4. La figure rationnelle du psychiatre

L'effort de rationalisation du surnaturel lié à la multiplication des études sur la folie se heurte ainsi pendant longtemps à une croyance résistante pour le merveilleux. Les écrits scientifiques restent empreints de l'aura de l'étrange si bien que, comme Gwenhaël Ponnau le suggère, il semble falloir parler « d'une forme « scientifique » du merveilleux⁶³⁴ » lorsqu'on se réfère aux rapports des hommes de science du XIXe siècle. En effet, sans le savoir, les descriptions très précises avec lesquelles ils rédigent les comptes rendus de leurs expériences ou de leurs traitements témoignent autant de faits scientifiques que de remarques renvoyant directement à des pratiques de l'ordre du

633 C'est le cas dans *Code Quantum* où les malades et handicapés mentaux, les jeunes enfants ainsi que les animaux sont les seuls à pouvoir percevoir que l'esprit du docteur Samuel Beckett s'est retrouvé, dans chaque épisode, piégé dans un corps, lui permettant dès lors de voyager dans le passé.

634 Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. 19.

urnaturel. Le traitement de la folie est longtemps vu comme une forme d'exorcisme par la raison. Le médecin apparaît ainsi comme un ersatz de prêtre cherchant à extirper du corps du malade la folie qui fait de lui un marginal. Il devient un personnage charismatique dont la parole est sacrée car elle représente la raison même. Ses mots, telles les injonctions des prêtres exorcistes, cherchent à extraire le Mal de l'esprit humain. Si le psychiatre parvient à soigner la folie c'est car il est d'abord charismatique et qu'il compte sur la naïveté du malade : « le médecin, investi des pouvoirs du prêtre, se donne lui-même pour un guide moral et spirituel : sa mission consiste à servir d'intermédiaire entre la raison perdue et le fou, provisoirement égaré, à ce titre ses pouvoirs sont immenses⁶³⁵ ». Cet état de fait que Ponnau remarque au XIXe siècle amène ainsi à confier à la figure du psychiatre une place prépondérante lorsque l'univers fantastique des séries télévisées côtoie la folie véritable. Outre le représentant de la raison et du réel, il est également celui qui va permettre de brouiller davantage l'illusion de réel induite par le surnaturel. Il instaure et consolide l'idée que tout ou partie du monde perçu par un personnage relève de l'hallucination. Il est la figure infaillible capable à la fois de faire douter le personnage mais également le spectateur.

À plusieurs reprises dans la sixième saison de la série, la santé mentale de Buffy est mise en doute suite à sa résurrection qui la plonge dans une profonde dépression. À chaque fois, cette crise du réel est due aux agissements puérils des membres humains du Trio qui s'acharnent à s'en prendre à elle. Dans « Tous contre Buffy » (« Life Serial », saison 6, épisode 5), ils cherchent à tester l'étendue de ses pouvoirs en l'enfermant dans une boucle temporelle qui la poussera au bord de la crise de nerf puis en utilisant un dispositif semblant distordre le temps, lui faisant perdre tous ses repères. Plus tard, dans « Esclave des sens » (« Dead things », saison 6, épisode 13), ayant tué par accident son ex-petite amie, Warren tente de rendre Buffy responsable en la confrontant à un démon générant des incohérences spatio-temporelles autour de lui. Dans chacun de ces épisodes Buffy se retrouve confrontée à une perturbation de ses sens ayant des conséquences fâcheuses sur son moral et son état mental. Si elle ne peut plus compter sur ses sens pour se représenter le monde alors il lui est possible de tout remettre en question. Tout semble ainsi indiquer que les lois de l'univers dans lequel elle évolue s'effondrent à mesure que s'amplifie sa dépression post-post-mortem.

Fatalement, une déchirure aura lieu lorsque le Trio invoque un démon dont le pouvoir occulte est de provoquer des hallucinations en inoculant un poison à sa victime. Dans « À la dérive » (« Normal Again », saison 6, épisode 17) Buffy se retrouve projetée lors de courtes séquences dans l'univers froid et aseptisé d'une clinique psychiatrique. N'y prêtant tout d'abord pas véritablement attention, c'est lorsque la figure du psychiatre fait enfin son apparition que l'univers halluciné semble acquiescer à une légitimité. C'est lui qui parvient à toucher l'esprit rationnel de Buffy

635 Gwenhaël Ponnau, *op. cit.* p. 20.

en la mettant face à ses parents, toujours mariés et bien présents. Dès lors, profondément émue, c'est le pouvoir du verbe qui est convoqué par le médecin pour tenter de la ramener à la raison. C'est par le discours, dans lequel il va expliquer rationnellement une grande partie des problèmes qu'a rencontrés Buffy, qu'il parviendra à la convaincre que le monde qu'elle prenait tout d'abord pour une hallucination provoquée par un empoisonnement est en fait tout à fait réel. En effet, pour accréditer la thèse de l'existence réelle de ce monde autonome, le consentement du personnage qui y est soumis est nécessaire.

La force de la folie est qu'elle justifie l'émergence de ce monde halluciné à la fois car Buffy semble avoir besoin de se raccrocher à quelque chose et également car à de nombreuses reprises, ses sens l'ont mise en déroute. Ainsi, le spectateur se rend compte que la fin de l'intégrité de l'univers surnaturaliste s'était déjà initiée lorsque l'imaginaire de Buffy s'était vu contraint de réorganiser l'ensemble de son délire pour y inclure sa sœur, et peu à peu son esprit a semblé se préparer à une guérison de son état mental en y supprimant sa mère, décédée d'une rupture d'anévrisme, et en la préparant à son suicide final. Les quatre mois pendant lesquels elle se justifiait être dans une dimension paradisiaque correspondent alors à une période d'accalmie pendant laquelle elle était en rémission et était sortie de son délire hallucinatoire. Le psychiatre explique également que depuis sa rechute, son univers mental ne lui suffirait plus : des incohérences apparaissent, ses amis ne lui sont plus d'un grand réconfort et la mission sacrée qu'elle s'est donnée est mise à mal par le caractère profondément inoffensif du Trio auquel elle est confrontée.

Ce faisant, le psychiatre, figure d'autorité, valide la légitimité supérieure de l'univers de la clinique psychiatrique présenté alors comme le monde réel, c'est-à-dire celui du spectateur⁶³⁶. Bien évidemment, le but de cet épisode est de dérouter le spectateur en le confrontant à l'idée que cette explication, même s'il refuse de l'accepter car elle remettrait en cause tout ce qu'il a vu d'extraordinaire pendant six années, est plus que plausible puisque formulée par le représentant de la raison même. Même Xander, qui ne serait qu'un pur produit halluciné, se rend compte du poids de cette révélation lorsqu'il formule à haute voix l'impossible vérité. En ayant recours à la figure du médecin, toute la mythologie de la série est remise en cause puisqu'elle renvoie directement à une donnée ignorée jusqu'alors par le spectateur : dans son univers mental, Buffy confie à Willow qu'elle a bien passé une quinzaine de jours dans une clinique après qu'elle a confié à sa mère avoir vu son premier vampire. Souffrant d'une schizophrénie démonomaniaque, elle se serait alors imaginée sortir de cette clinique pour continuer à mener sa mission de Tueuse dans le secret le plus total. Tout concourt à ce que le spectateur se retrouve dans la tension constante existant entre

⁶³⁶ Remarquons que cet univers est régi par des couleurs froides, alors que la supposée projection mentale de Buffy, sous le soleil de Californie, est teintée de couleurs chaudes et réconfortantes malgré les difficultés qu'elle ressent à y vivre.

l'explication positiviste de la science psychiatrique et l'effectivité du fantastique d'une œuvre fictionnelle. Et même si Buffy décide finalement de continuer à vivre dans son délire, c'est car elle considère que l'imagination et les liens qu'elle a créés avec ses personnages lui apportent plus que ce réel froid et sans doute d'une violence équivalente.

Pour Martin Winckler, les deux univers représentés sont durs pour la jeune fille, mais le monde de l'imagination ne réduit pas ses combats à une lutte interne contre la maladie mentale et l'enfermement : « Buffy choisit finalement de vivre et de combattre là où, même si les causes sont désespérées, imagination et engagement vont de pair⁶³⁷ ». La maladie mentale dont souffre la jeune fille ne lui ôte pas une forme d'intelligence, bien au contraire puisque son délire lui apparaît bien plus réel que le réel lui-même. Pour s'en convaincre, Buffy semble faire appel à l'imagination, alors amenée à un degré de raison supérieure. Le monde de la fiction, de l'imaginaire, du merveilleux et du surnaturel est donc assimilé à des hallucinations d'aliénés, mais semble tout de même prévaloir sur le réel car c'est un univers où la jeune fille a trouvé sa place et a des responsabilités. D'un côté, elle est l'Élue, la Tueuse, seule personne capable de repousser le Mal, l'unique parent responsable d'une jeune fille qu'elle aurait créée de toute pièce, et le point d'ancrage de son groupe d'amis. De l'autre, une jeune schizophrène sans aucun pouvoir, un être parmi les autres, dans un univers froid et aseptisé. Son monde halluciné lui apparaît comme le seul monde possible car ayant eu le choix d'y retourner ou de l'annihiler, c'est finalement celui-ci qu'elle élit, sous le coup d'une soudaine clairvoyance, comme univers véritable. La décision de Buffy de prendre l'antidote concocté par Willow est finalement le signe de la fin de sa dépression.

À partir de cet instant, elle assume le fait d'être revenue dans cet univers et elle reprend les rênes de sa vie. Satisfait par cette réponse, le doute du spectateur est néanmoins largement entretenu et renforcé par la dernière séquence de l'épisode. Ayant bu l'antidote, les visions de Buffy dans l'hôpital psychiatrique auraient dû cesser. Seulement, la dernière séquence nous y replonge et nous présente le psychiatre examinant le regard vide de la jeune fille et informant ses parents qu'elle est définitivement perdue. En cela, cet épisode est une vision post-moderne du fantastique dans la série télévisée car il n'hésite pas à montrer l'artifice imagé de sa diégèse : les créateurs ont mis en place pendant six ans un univers fictionnel et sont capable de le mettre à mal en un seul épisode, simplement en adoptant un point de vue rationnel face à une œuvre surnaturaliste.

La figure du psychiatre convoquée dans *Buffy* ou même dans *Awake* est un porte-parole du positivisme médical tel qu'apparut dans la seconde moitié du XIXe siècle. Ils cherchent à démontrer le caractère aberrant des faits soi-disant surnaturels en diagnostiquant la folie : « leurs explications rationnelles sont la version positive et rassurante de l'insolite : elles se juxtaposent le plus souvent

637 Martin Winckler, *Les Miroirs Obscurs*, Vauvert, Au Diable Vauvert, 2005, p. 13.

sans parvenir à l'exclure à une interprétation fantastique des faits⁶³⁸ ». On constate cependant dans certains cas que le recours au psychiatre se fait dans un tout autre registre. La première saison d'*American Horror Story* met en scène une famille emménageant dans un manoir qui se révélera être infesté par un certain nombre d'esprits : ceux des personnes y étant mortes. Le patriarche de la famille, le docteur Benjamin Harmon, est en fait un psychiatre infidèle ayant un trouble d'hypersexualité. Représentant de la raison, il est intéressant que les créateurs de la série aient choisi cette catégorie de personnage.

En effet, il sera le premier à constater les faits étranges provoqués par la demeure. Telle une succube, il est le seul à voir que leur vieille gouvernante Moira O'Hara lui fait des avances sexuelles plus qu'équivoques. Pire encore, il n'y a que lui qui semble la voir sous l'apparence d'une belle et séduisante jeune femme. Son trouble sexuel est alors lié à l'émergence d'hallucinations qu'il ne parvient pas à s'expliquer autrement que par le positivisme. Il est soigneusement écarté de tout ce qui pourrait, par le trop, l'obliger à accepter l'irrationnel quand le reste de sa famille et le spectateur y ont déjà adhéré. En bon scientifique, il est la caution positiviste de la série et il rejettera toute explication surnaturelle, pourtant très prégnante, pendant toute la saison. Son épiphanie de l'irréel n'aura finalement lieu que lors du tout dernier épisode, lorsque tué par les fantômes de la maison, il s'y retrouve piégé mais désormais forcé d'accepter l'impossible. Il est ainsi ce type de médecin condamné à « constater l'impossibilité de se prononcer sur les cas troublants soumis à leur jugement⁶³⁹ ». La diégèse le place irrémédiablement face à des faits qu'il ne peut expliquer, sur lesquels il se pose nombre de questions, mais son éducation scientifique fait obstacle : « telle est la situation intermédiaire de cette catégorie de médecins partagés entre la science qu'ils représentent et le surnaturel qu'ils constatent : leurs incertitudes servent de caution au fantastique⁶⁴⁰ ».

2. De la folie à la mise en doute du réel

La série télévisée possède cette capacité intrinsèque à singer le réel en lui apportant par ailleurs les modifications nécessaires à tenir son propre discours. Ainsi, l'univers fictionnel de *Desperate Housewives* ne fonctionne que si l'on admet l'idée d'un monde régi par le secret et les codes du mélodrame, celui de *Glee* par la musique, ou simplement par l'existence d'extra-terrestres dans *The X-Files* ou d'une île fantastique dans *Lost*. Nous adhérons à toutes ces propositions car nous sommes capables de les mesurer et de les appréhender grâce à nos propres perceptions de la réalité. Le succès des séries fantastiques ou de science-fiction démontre néanmoins, bien que nous

638 Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. 100.

639 Idem.

640 Idem.

ayons conscience de leur rapport conflictuel au réel, que nous sommes nous-mêmes aptes et volontaires à envisager ce qui n'existe pas. Ces séries n'auraient dès lors pas pour volonté de donner à voir une image biaisée de la réalité dans laquelle nos perceptions seraient convoquées afin d'offrir une légitimité à leur « réel fictionnel ».

Il a déjà été démontré que celui-ci est un support permettant à ces séries de tenir un discours métaphorique sur le monde. Pourtant, il est une question qui ne semble pas avoir été envisagée dans son ensemble : celle du rapport qu'entretiennent les univers fictionnels des séries avec le réel et le monde. En effet, bon nombre de programmes s'interrogent sur notre rapport à celui-ci à travers la multiplication de réalités découlant, comme des poupées gigognes, les unes des autres, développant ainsi l'idée d'une scission de la réalité représentée parfois par un principe d'illusion. Dans ce type de programmes, ni le spectateur, ni les personnages ne savent démêler le vrai du faux. De nombreuses séries se sont essayées à porter ce regard sur le monde. C'est le cas, nous l'avons vu, de plusieurs épisodes de *Buffy the Vampire Slayer*.

Plus récemment, la série *Awake* (2007) explore cette idée selon laquelle, il existerait plusieurs réalités conjointement liées qu'il peut être difficile d'identifier et de légitimer selon notre rapport au sensible, à nos perceptions et notre relation avec le monde extérieur. Ces séries posent la question de notre capacité à déterminer ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, revendiquant ainsi une idée : et si ce que je tiens pour réel n'est qu'une erreur d'interprétation ? Le monde que je perçois est-il le monde réel, voire le seule monde possible ? Peut-on faire confiance à nos perceptions ? Le synopsis de *Awake* semble relativement simple de prime abord. Suite à un accident de la route qu'il a eu avec sa femme et son fils, l'officier Michael Britten se retrouve dans une situation particulière : à chaque fois qu'il se réveille, il semble changer de réalité. Dans l'une, Hannah est vivante et Rex n'a pas survécu à l'accident. Dans l'autre, c'est l'inverse. Le scénario serait simple s'il s'arrêtait là et que ces deux histoires n'étaient liées que par l'élément perturbateur qu'est l'accident de voiture. Pourtant, là où la série pose une réelle problématique réside dans le fait que Michael est conscient de l'existence de ces deux mondes. Il vit ces deux vies à la fois et ne peut les distinguer que grâce à un élastique de couleur différente qu'il porte constamment au poignet⁶⁴¹. Bien évidemment, suite à ce tragique incident, il doit consulter un thérapeute, différent dans chaque réalité⁶⁴². Leur révélant

641 À l'instar de cet élastique qui guide Michael dans sa reconnaissance des mondes, la mise en scène aide également le spectateur en ce sens. À l'écran, cela est symbolisé par la teinte différente dont font l'objet les images. Ainsi, la réalité dans laquelle Rex est décédé est régie par des couleurs froides tandis que la seconde est beaucoup plus lumineuse et chaude. Peut-être faut-il y voir un autre niveau de lecture dans lequel il serait possible de hiérarchiser ces mondes selon une logique affective : l'un d'eux serait plus difficile à supporter que l'autre.

642 Il est intéressant ici de noter l'importance accordée à ces scènes de psychothérapie au niveau de la mise en scène. Lors des entretiens, la caméra effectue un travelling autour des personnages et donne toujours le sentiment qu'un raccord va avoir lieu lorsqu'elle passe derrière l'un d'eux. En effet, à cet instant, l'écran devient noir et le spectateur s'attend à ce que l'interlocuteur de Michael ait changé. Or, il n'en est rien. Les réalités, et par la même occasion les diagnostics des médecins, ne se confondent pas : la mise en scène les y pousse mais les convictions de Michael y

cet étrange phénomène, ses médecins restent quelque peu stupéfaits et s'acharnent à lui démontrer que l'autre monde n'est qu'un rêve, une illusion. Pourtant Michael devine qu'il en est tout autre, particulièrement lorsque les deux univers semblent se répondre l'un à l'autre et que de nouvelles disjonctions apparaissent. L'idée de départ de cette série cristallise à elle seule de nombreuses réflexions philosophiques sur le réel et nos moyens de l'appréhender. Il est intéressant ici d'aller plus avant afin de mettre en évidence le discours qu'*Awake* tient sur ce point.

Comme tout être humain, l'officier Michael Britten, se sert de ses sens et de sa perception pour saisir le monde qui l'entoure. Il est nécessaire, pour envisager correctement cette question, de distinguer perception et sensation. Cette dernière est une représentation sensible des choses au moyen d'un de nos sens. La perception fonctionnerait dès lors comme une synthèse de ces sens augmentée de notre conscience, afin de démontrer comment nous « habitons » le monde. Si l'on prend l'épisode pilote de *Awake* comme base de notre réflexion, nous pouvons dire que Michael n'a pas de défaut de sensation : suite à l'accident ses cinq sens semblent intacts. Ce qui serait défaillant chez lui, selon ses thérapeutes, est sa capacité à percevoir. Si nous partons du point de vue empiriste de la perception, nous nous trouvons rapidement face à un problème.

En effet, la thèse défendue par le philosophe anglais Locke au XVII^e siècle propose l'idée que la perception est la somme des informations reçues par nos sens de manière empirique⁶⁴³. On ne l'interprète intellectuellement qu'en second lieu. Michael n'ayant pas de problème à ce niveau, il ne devrait pas y avoir de disjonction de réalité. En revanche, pour Descartes, les sens ne nous apprennent rien, la perception serait le résultat d'un acte de pensée puisque c'est celle-ci qui produit le sens de ce que nous voyons, entendons ou sentons⁶⁴⁴. Michael voit deux mondes différents mais c'est son esprit qui lui dit qu'ils sont tous deux réels, rejoignant ainsi sur un certain point l'allégorie du « morceau de cire » : il est face à deux mondes ayant des divergences, en revanche, il ne peut décider lequel est faux car son entendement lui indique sans conteste qu'ils sont tous deux valables car découlant de la même réalité.

Or quelle est cette cire, qui ne peut être conçue que par l'entendement ou l'esprit ? Certes c'est la même que je vois, que je touche, que j'imagine, et la même que je connaissais dès le commencement. Mais ce qui est à remarquer, sa perception, ou bien l'action par laquelle on l'aperçoit, n'est point une vision, ni un attouchement, ni une imagination, et ne l'a jamais été, quoiqu'il le semblât ainsi auparavant, mais seulement une inspection de l'esprit, laquelle peut être imparfaite et confuse, comme elle était auparavant, ou bien claire et distincte, comme elle est à présent, selon que mon attention se porte plus ou moins aux choses qui sont en elle, et dont elle est composée [...]. Nous disons que nous voyons la même cire si on nous la présente, et non pas que nous jugeons que c'est la même, de ce qu'elle a même couleur et même figure ; d'où je voudrais presque conclure, que l'on connaît la cire par

sont réfractaires.

643 John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, Paris, Librairie philosophique Vrin, 2000.

644 René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris, PUF, 2010.

la vision des yeux, et non par la seule inspection de l'esprit [...] ⁶⁴⁵.

Nous pouvons dès lors nous poser la question de la légitimité des mondes que Michael perçoit. Pour la *Gestalt Theorie* ⁶⁴⁶, ce que nous appréhendons est une forme. C'est-à-dire que nous percevons des structures globales. Ainsi, nous ne percevons pas en premier lieu les feuilles, puis l'arbre, c'est l'arbre dans son intégralité qui est d'abord perçu. De là nous sommes à même d'en distinguer les feuilles et les autres parties. La perception n'est dès lors pas un ensemble de sensations. Au contraire, toute perception est d'abord la perception d'un ensemble.

Il est alors impossible pour le personnage d'émettre une quelconque supposition quant à la prévalence ou non d'un monde sur l'autre : l'ensemble du monde semble cohérent, pourtant c'est au niveau des parties que des différences apparaissent. Malgré cela, celles-ci restent conformes à la raison et donc ne justifient pas à elles seules de préférer une réalité à une autre. Michael s'en rend compte et a besoin de ses élastiques de couleur pour s'y repérer, les tests censés lui prouver qu'il n'est pas dans un rêve n'étant concluants ni dans un monde, ni dans l'autre ⁶⁴⁷. Pourtant, il y a tout de même des événements apparaissant comme défailants dans ce procédé et qui pourraient permettre de mettre au jour l'idée selon laquelle un de ces mondes (et pourquoi pas les deux) est créé de toute pièce par le personnage. En effet, à plusieurs reprises, des éléments relatifs aux enquêtes policières menées par Michael se font écho dans les deux mondes. Ainsi, dans le deuxième épisode un professeur réputé dans une réalité se retrouve SDF dans l'autre. Nous comprenons dès lors qu'il ne peut s'agir que d'une défailance du système de perception de Michael puisque la vie de ce professeur n'a aucun rapport avec la sienne et il n'y a donc aucune raison pour que l'accident de voiture inaugurant la série l'ait également affecté. À fortiori, la version sans abri de ce personnage n'a jamais été professeur, et encore moins renommé. Si l'accident est bien l'élément déclencheur de la scission de réalité, aucune disjonction ne peut avoir eu lieu avant. Dans tel cas, nous quitterions le point de vue de Michael pour supposer l'idée que des milliers de réalités existent en fonction des personnes et qu'elles sont toutes imbriquées les unes dans les autres.

Nous avons supposé que la perception nous donnait accès au seul monde réel. Pourtant, nous avons vu que la réflexion proposée par *Awake* mettait à mal cette idée. Dès lors, comment notre perception pourrait-elle nous tromper ? Comment les mondes perçus par Michael peuvent-ils ne pas être réels alors qu'il les ressent comme tels ? La réponse se trouve peut-être, comme le sous-

645 René Descartes, *op. cit.*, pp. 45-48.

646 Théorie psychologique, philosophique et biologique cherchant à expliquer que le processus de la réception et de la représentation mentale humaine traitent en même temps les phénomènes comme des ensembles de formes et non comme une addition ou juxtaposition de différents éléments.

647 Pour lui prouver qu'il n'est pas en train de rêver et que l'un des mondes est bien le seul réel possible, la psychiatre de Michael lui fait lire un passage de la constitution. Il y parvient parfaitement. Constatant alors qu'il ne la connaît pas par cœur, il lui est donc impossible de l'avoir lue sans faute s'il se trouve immergé dans son subconscient.

entendent ses thérapeutes, dans un trouble de la perception provoqué par l'accident. Mais de quel ordre relèveraient ces troubles ? Une déficience structurelle telles que le seraient une illusion de la réalité ou une fausse perception relevant de l'hallucination ?

Le terme de « réalité » sous-entend qu'il existe quelque chose qui n'en relève pas. Il y aurait donc dans *Awake* un monde réel et un monde des apparences dans lequel tout est faux. Celui-ci serait fatalement une copie moins conforme du premier. Pourtant, dans notre cas, il est impossible de dire lequel en relève. C'est bien là le cœur de notre réflexion. Pour Descartes, il ne faut pas se fier à nos sens, car ils n'apportent aucune certitude. Il faut remettre en cause nos facultés sensorielles car ce qui trompe Michael, ce n'est pas sa perception mais peut-être bien son imagination et son traumatisme. Son jugement est devenu erroné. Ce que Michael voit, ou a l'impression de voir, est bien présent. Il a réellement l'impression d'avoir, dans un monde, sa femme sous les yeux, et dans l'autre son fils. Ce ne sont donc pas exactement ses sens qui le trompent, mais il n'a simplement pas encore admis qu'une de ces deux options n'existait pas. Il s'agit donc bien plus d'une erreur de la raison que d'une illusion produite par ses sens. Ces erreurs d'interprétation que Michael commet à chaque réveil sans que nous puissions les identifier s'expliquent alors par un mécanisme psychologique reposant sur nos désirs : la croyance. Il y aurait dès lors de bonnes et de mauvaises perceptions. Les premières présupposent qu'avoir des idées claires et distinctes ne suffisent pas à fonder la certitude. Michael croit à ce qu'il voit, il y adhère pleinement et en fait part à ses thérapeutes. Il est convaincu qu'il ne s'agit pas de rêves et décide de vivre ces deux vies conjointement car il y trouve son compte et qu'il leur fait totalement confiance.

Pourtant, les docteurs Lee et Evans voient dans cette disjonction de réalité une mauvaise perception. Michael y verrait ce qu'il considère comme vrai ; supposant ainsi qu'il désire inconsciemment que ni sa femme, ni son fils n'aient pu mourir dans l'accident, probablement du fait de son sentiment de culpabilité liée à son taux d'alcoolémie trop élevé au moment du drame. Cette illusion n'en reste pas moins une forme différente de croyance qui consiste, cette fois, à s'y projeter tout entier car elle est fondée sur un désir bien réel. L'illusion est inhérente à toute conscience humaine puisqu'elle est une projection de nos désirs, mais dans le cas de Michael, elle en est à un stade presque pathologique puisque ces illusions se réalisent. Dans ce cas, peut-être serait-il alors plus juste de parler d'hallucinations.

Il ne faut pas comprendre l'hallucination comme relevant d'une mauvaise perception mais plutôt comme étant fausse. Michael croit ce qu'il voit, son entendement crée une représentation mentale du monde qui se confond à tort avec ses perceptions. Pourtant ce ne seraient que des images mentales créées de toute pièce et provenant de son inconscient. De là à dire qu'il s'agit d'un rêve, il n'y a qu'un pas puisque tous deux simulent la réalité et correspondent à une tension

inconsciente se libérant telle une soupape de l'esprit. Peut-être Michael est-il plongé dans le coma et son esprit vagabonderait en s'imaginant les conséquences de l'accident. Ou alors, son état pathologique serait tel qu'il serait incapable de douter de la réalité des mondes qu'il habite puisque l'hallucination ne laisse pas de place à l'incertitude. Michael n'entend pas les hypothèses de ses thérapeutes quant à son état psychologique puisque pour lui l'image mentale est bien réelle : il n'a aucunement l'impression de mentir lorsqu'il confie à sa femme voir son fils. La fonction positive de l'illusion n'est plus disponible. La croyance qu'il a dans le monde a été remplacée par la certitude totale qu'il est le seul à savoir ce qui est réel, comme le sous-entend l'un de ses entretiens avec le docteur Lee dans le deuxième épisode :

Docteur Lee : Let me be clear, detective. Your condition is the result of a deeply fractured psyche. It is a problem. It is not a tool.

Michael : Well, you can call it whatever you like, doctor. I seem to be doing alright with it.

Docteur Lee : Que je sois clair, officier. Votre état est le résultat d'un psychisme profondément fracturé. C'est un problème. Ce n'est pas un outil.

Michael : Et bien, vous pouvez l'appeler comme vous voulez, docteur. Il semble que je m'en sorte bien⁶⁴⁸.

À la lumière de ces réflexions, on comprend combien la question du réel est présente au sein d'une série comme *Awake*. Pour autant, il semble que l'arrêt brutal de la série au bout d'une saison ne lui a pas permis d'élargir sa réflexion et d'apporter une réponse qui lui est propre à cet épineux problème. Il est d'ailleurs rare que les séries traitant de cette notion osent avoir une position catégorique sur le sujet. Pour preuve l'épisode de *Buffy the Vampire Slayer* cité plus tôt : l'héroïne choisit consciemment de rester dans son monde fantastique car c'est là que se trouvent les personnes qui lui sont le plus chères. Pourtant, le plan final de l'épisode condamne la série à n'être que l'hallucination d'une jeune fille enfermée dans un asile psychiatrique. De fait, cela annule totalement la légitimité de l'univers créé dans *Angel*, sa spin-off. Découlant de *Buffy the Vampire Slayer*, si le premier est le délire de la Tueuse, le second ne peut exister : Buffy ne peut logiquement pas vivre et être le vecteur des aventures du vampire à Los Angeles.

Dans l'épisode « L'Éveil » (« Awakening », saison 4, épisode 10) d'*Angel*, la même année où les scénaristes de *Buffy* mettent en doute son univers diégétique, une hallucination est provoquée artificiellement sur le vampire. Angelus, la version maléfique d'Angel, est en effet le seul à potentiellement être capable de se souvenir du moyen de se débarrasser de la Bête, l'antagoniste de

648 Je traduis.

la saison. Les protagonistes imaginent alors un plan consistant à lui ôter par magie son âme, permettant à Angelus de leur révéler ce qu'ils désirent ardemment connaître. Là où cet épisode est intéressant, c'est que les scénaristes développent cette hallucination comme étant interne à la psyché du vampire enchaîné sur une table. En effet, on y voit le sortilège réussir, Angelus leur confier le secret, son âme lui être rendue et la Bête défaite. Tout semble bien qui finit bien quand, une fois tous les problèmes résolus, Angel et Cordélia consomment leur amour, offrant ainsi au vampire un instant de vrai bonheur. À ce moment, le spectateur se rend compte que tout l'épisode est à réinterpréter : en réalité, rien de ce que nous avons vu n'était vrai. Le sortilège que l'on pensait basique consistait en fait à offrir une hallucination suffisamment réaliste (supposant que pour l'être elle doit convaincre le spectateur avant tout) au vampire pour l'amener à imaginer et à croire à l'instant de pur bonheur qui le condamne à perdre son âme. Seul le plan final, hors de l'hallucination, révèle le pot aux roses au spectateur, le vampire y étant toujours prisonnier. Cet épisode suppose donc que ce qui rend légitime le monde est ce que l'on perçoit de par notre raison. Angel perd son âme alors que ce qu'il ressent n'est qu'une illusion de bonheur créée de toute pièce par magie, démontrant ainsi, quelque part, l'existence d'un monde dirigé par l'intellect. Le monde perçu, quel qu'il soit, serait donc le monde réel puisque nous n'aurions d'autres choix que de lui faire confiance⁶⁴⁹. Tel semble être en tous cas, le discours tenu par les séries fantastiques se prêtant au jeu de la folie.

649 Nous n'avons pas évoqué une autre manière, plus ludique, que les séries possèdent afin de réfléchir sur le réel. Beaucoup plus rationnelles, nous pouvons trouver des séries jouant outrancièrement avec le réel et ses possibles. Dans celles-ci, le spectateur est conscient d'emblée de la disjonction de réalité car celle-ci est artificielle et ne remet pas en cause les principes pré-établis par la diégèse. Pour simplifier, il s'agit principalement de ces épisodes à univers parallèles à la « et si... » qui vont réinterpréter tout ou partie d'un univers pour en donner à voir un nouveau versant. Les exemples en sont nombreux, certaines comme *Sliders* en font leur *pitch* de départ et ne réinterprètent que l'univers, les personnages, voyageurs inter-dimensionnels, en étant toujours étrangers. D'autres, à la manière de *Friends* donnent à voir ce qui se serait passé si un léger changement était intervenu dans la vie des protagonistes. Les séries s'adonnant à ce jeu scénaristique sont nombreuses. En revanche, dans un autre cas, *How I Met Your Mother* renouvelle ces questions en montrant les différents points de vue que l'on peut avoir d'un même événement, parfois totalement contradictoires, ainsi que l'idée selon laquelle il est possible de réinterpréter le réel au fur et à mesure que les souvenirs nous reviennent.

Chapitre 3 : Fantômes, apparitions et esprits

Intimement lié au rêve et à l'hallucination, le recours aux esprits et autres fantômes dans la série télévisée se veut incontournable. La question du fantôme est centrale dans les théories du fantastique car, finalement, c'est d'ici que tout provient et vers là que tout converge. Un raccourci étymologique veut que le terme lui-même vienne de *phantasma*, l'apparition, quand celui de spectre dérive de *specere*, « regarder⁶⁵⁰ ». Ces dérivations lexicologiques sont au cœur de la problématique fantastique, nous l'avons vu, puisqu'elles manifestent le surgissement impossible de quelque chose de visible au sein d'un monde qui l'en exclue totalement : « *Il apparaît, je regarde* : telle est la formule fondamentale des manifestations fantomatiques⁶⁵¹ ». Finalement, la puissance du fantôme, et avec lui du fantastique, est dans la révélation qu'il produit sur l'oeil qui le regarde. Si on le voit, c'est qu'il ne peut être que réel. Et s'il est présent dans une fiction, c'est qu'il s'y insère tout naturellement. Ainsi, sa présence se révèle très souvent aux personnages de fictions par le biais d'une représentation visuelle surgit de nulle part. Si l'organe de la vue est celui par lequel se fondent la plupart de nos représentations sensibles, le fantôme, de par son rapport intangible, peut également se manifester à travers les sensations auditives.

Avant de le voir, il est possible de l'entendre, et bon nombre d'oeuvres fantastiques tireront parti de cela lorsque l'esprit cherche à effrayer ou tout simplement se faire entendre. Le fantôme de Sally Malik, prisonnier des limbes dans la troisième saison de *Being Human* (2011-2014), n'a d'autre possibilité de communication que la parole retransmise à travers les grésillements d'un poste radiophonique. Les sens de la vue et de l'ouïe sont les deux organes principaux dont nous nous servons pour appréhender le monde qui nous entoure. Avec l'apparition fantomatique, est remise en cause notre connaissance empirique du monde, alors prise en défaut. Si l'on ne peut plus faire confiance à nos sens, c'est que nous sommes entrés de plein fouet dans le domaine de l'aliénation. Or, dans la série fantastique, le fantôme est bien là à hanter le monde. Plus encore, le spectre, dans sa fonction d'épouvante, est dorénavant capable de toucher le monde qui l'entoure. S'il reste intangible dans la plupart des cas, sa volonté semble si forte qu'il parvient à saisir des objets et à toucher ceux qui l'entourent. Dans *American Horror Story*, rien ne laisse supposer que certains personnages sont en réalité des esprits errants. Comme les vivants, ils sont capables de saisir toute sorte d'objets du quotidien, et iront même jusqu'à commettre des meurtres.

650 Christian Chelebourg, *op.cit.*, p. 161

651 Idem.

Le fantôme est sans doute la figure la plus ancienne de toute considération surnaturaliste liée à l'Homme. En effet, depuis qu'il existe, celui-ci a vu mourir ses proches et s'est posé la question de savoir si quelque chose existait au-delà de cette fin. Dès lors, le fantôme est celui qui apporte un semblant de réponse : tant que l'Homme foulera la Terre, il y aura des fantômes.

L'une des premières démarches que les hommes ont tentée, afin de maîtriser la part d'invisible de la mort, a été la dénégation. La mort est niée, malgré son omniprésence, par l'entremise de plusieurs figures qui tentent de lui donner une visibilité, par des « conduites de détour », des ruses de la raison. Pour que la part d'inconnu se manifeste alors de manière moins terrifiante.

Le fantôme relève de la première tentative de dénégation. On le relie à la présence de l'esprit dans le corps, qui s'en évade lors de l'arrivée de la mort, mais ne rejoint pas immédiatement son lieu futur – enfer ou paradis. Il est présenté alors comme une sorte de morceau de soi qui ne veut pas disparaître totalement. Il continue de hanter les lieux où il a vécu, et/ou les personnes qu'il connaît, avec des intentions très variées⁶⁵².

L'Encyclopédie du fantastique prouve l'importance de cette thématique par le nombre de synonymes qui existent pour désigner l'être fantomatique. Autant d'occurrences qui rendent sensibles un certain nombre de différences existant entre elles :

Sans vouloir en arriver au dictionnaire exhaustif, il est prudent de différencier trois termes aisément interchangeable (à tort). Le *fantôme* (ou le *revenant*) est sans doute le mot le plus neutre de toute la kyrielle. Un *spectre* se présente dans l'intention de nuire (au minimum, d'effrayer). L'*apparition*, elle, désigne, la plupart du temps, un vivant qui apparaît à un autre vivant, même si des centaines de kilomètres les séparent – exception faite si le substantif est utilisé dans un contexte religieux. [...] Peut-être vaut-il mieux définir une quatrième catégorie de fantômes : les *poltergeists* (littéralement, « *esprits dérangeurs* ») qui n'apparaissent pas, mais se contentent de manifestations auditives ou de déplacements d'objets parfois très lourds, mais toujours dans les limites d'une puissance humaine⁶⁵³.

S'il semble clair dans ce propos qu'il existe des distinctions très nettes dans les « catégories » fantomatiques, nous constaterons rapidement que celles-ci sont rendues d'autant plus floues lorsqu'il est question du fantôme dans la série fantastique. Ses variations sont si nombreuses qu'on voit affleurer de nouveaux types de revenants, certains redéfinissant du même coup cette classification. Nous tenterons au préalable d'adhérer le plus fidèlement possible à ces remarques pour en montrer que très rapidement, les fantômes de la télévision, fort nombreux, se sont affranchis des règles.

Sans doute car ils sont l'un des phénomènes surnaturels les plus aisés à représenter, on y en trouve très tôt des traces. Ainsi, la version télévisée de *Lights Out* (1949-1952) a régulièrement eu recours à cette figure, et il n'est pas étonnant que d'autres genres, de la série réaliste mélodramatique à la sitcom, la convoquent. Il s'agit en effet des créatures fantastiques les plus économiques et les

652 Roger Bozzetto, *Les Univers des fantastiques. Dériver et hybridations*, Aix-en-Provence, PUP, 2011, p. 16.

653 Jacques Finné, « Fantômes », in *L'Encyclopédie du fantastique*, op. cit., p. 293.

moins dangereuses à représenter lorsque les effets spéciaux parviennent à leur limite. Le fantôme nous ressemble, et l'on peut très facilement se passer d'effets lorsqu'il intervient dans un récit. Plus encore, lorsqu'il côtoie l'ambiguïté de la folie, il n'est même pas toujours nécessaire de lui faire prendre corps, sa présence étant palpable en creux lorsque sont utilisés les sons, les bruitages et les artifices propres aux médiums de l'image animée. Rien de plus facile que de déplacer un objet à la faveur de plans habilement montés. Voilà sans doute une des raisons pratiques qui font du fantôme un des premiers êtres fantastiques à être apparu à la télévision. Il met au jour l'idée du monde hanté comme « lieu de coexistence et de rencontre même entre les vivants et les morts⁶⁵⁴ ». La possibilité de l'existence d'un monde second où résident les esprits défunts provient d'une croyance, elle aussi archaïque, rassurante, dans un sens, puisqu'elle suppose la possibilité de conserver un lien avec nos proches. Malgré tout, sa présence dérange car le fantôme vient finalement troubler l'ordonnement du monde et plus particulièrement celui de l'espace familial.

De nombreux exemples prouvent que le fantôme privilégie l'appartenance à l'espace domestique. Il s'est fixé en un lieu précis, très souvent là où il est passé de vie à trépas, et en est prisonnier. Tous les esprits d'*American Horror Story* restent ainsi piégés dans le manoir puisque justement ils y ont perdu la vie. Il leur est impossible de s'en éloigner et se retrouvent irrémédiablement à leur point de départ lorsque l'un d'eux tente de s'enfuir ou s'il en est extrait de force. De même, dans *Being Human* où l'esprit de Sally mettra un certain nombre d'épisodes avant d'être capable de s'affranchir de cette malédiction qui l'empêche de franchir le seuil de sa demeure. Ces exemples débutent d'ailleurs tous deux leur narration en donnant à voir des personnages, là une famille américaine, ici un vampire et un loup-garou désireux de partager une colocation, s'installant dans ces lieux apparemment vides et pourtant déjà habités. Si les fantômes qui y vivent ne cherchent pas réellement à faire fuir les nouveaux occupants, il n'empêche que le manoir de notre premier exemple renvoie à l'idée que l'être humain ne fait que passer dans des lieux chargés d'histoires : « les fantômes *habitent* aussi parmi nous pour nous signifier que nous ne sommes qu'éphémères⁶⁵⁵ ».

Lorsque sa présence est avérée, le revenant n'est jamais considéré comme un mort-vivant puisque sa condition même d'existence est d'être un mort chez les vivants. Il revient (ou n'est jamais parti) pour de bonnes raisons. Celles-ci ne sont souvent connues que de lui seul même si l'on constate bien souvent que les exemples que nous traiterons font de plus en plus état d'esprits errants, incapables de quitter le monde des vivants alors qu'ils le souhaitent ardemment. Ainsi, bien souvent, la présence du fantôme est liée inextricablement à une mort violente. Et si certaines séries cherchent

654 Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 159.

655 Idem, p. 160.

à exorciser le mal en réglant le problème du fantôme (c'est le cas de *Buffy*, *Medium*, *Ghost Whisperer* ou encore *Supernatural*) à travers l'intersession des vivants, supposant dès lors que l'esprit en errance est un être dont la souffrance ne peut être évacuée que par le secours de ceux qui restent, d'autres s'en écartent radicalement pour les besoins de la diégèse. Sally finit par se souvenir que c'est son fiancé, colérique et violent, qui l'a poussée dans les escaliers et a provoqué sa mort. Ce faisant, elle cherchera à l'en punir et parviendra, après qu'il aura essayé de l'exorciser, à le faire avouer son crime. Elle obtient ainsi accès à sa porte, seul espace pouvant la mener dans l'au-delà. Repoussant l'échéance pour les besoins de l'action, celle-ci finira par disparaître, la condamnant alors à rester prisonnière de notre monde. N'ayant plus de possibilité de le quitter, Sally développe de nouvelles caractéristiques qui lui rendent un peu de sa capacité à faire partie du monde des vivants. Même si tous les esprits du manoir d'*American Horror Story* sont morts de manière violente, rien n'est fait pour tenter de les en déloger. L'idée de la possibilité d'un repos éternel n'est même véritablement jamais mentionnée et les fantômes semblent particulièrement bien s'accoutumer à leur état, lorsqu'ils en ont conscience.

On le constate avec ces quelques séries, depuis la littérature gothique, les romans par tranche, la radio drama et le serial la représentation de la figure fantomatique a nettement évolué. Autrefois dissimulé sous un linceul blanc, il apparaît toujours la nuit à la même heure. Il est prisonnier de sa condition, symbolisée par le boulet qu'il traîne et qui l'empêche de passer dans l'autre monde. La représentation moderne du fantastique s'est jouée de ces codes et donne à voir des fantômes d'autant plus inquiétants qu'ils peuvent apparaître n'importe où et n'importe quand, voire sous n'importe quelle forme. Mais ils gardent tout de même une constante : le fantôme quel qu'il soit, est toujours dans l'entre-deux, son séjour parmi nous n'est pas définitif et l'on sait qu'il finira par disparaître une fois certains actes accomplis.

Auparavant consacré dans l'espace du manoir ou du château hanté, le fantôme se retrouve dorénavant en tous lieux, à la fois ceux représentant le passé (les bibliothèques et les musées) et le passage entre vie et trépas (les hôpitaux). Malgré tout, comme la plupart des phénomènes surnaturels que nous avons évoqués jusqu'à présent, fantômes et esprits sont symptomatiques du fantastique car ils cristallisent en leur sein la dualité interne du genre. Lorsqu'avérés ils relèvent de l'épiphanie de l'irréel et participent du fantastique obvie. Ils possèdent en outre cette capacité d'être utilisés dans les œuvres réalistes dans lesquelles le surnaturel ne se conçoit pas comme tel. Dès lors, à l'instar du rêve et de la folie, ils ne font qu'utiliser l'essence du surnaturel, sa capacité à métaphoriser le monde, et la figure du fantôme devient une projection mentale de mise à nue d'un personnage. Nous aborderons évidemment ces deux facettes, mais c'est davantage la première qui mérite toute notre attention.

Le fantôme, lorsqu'il est avéré, possède ainsi diverses motivations quant à sa présence dans le monde. Certains sont parfaitement inoffensifs et n'aspirent qu'à trouver le repos éternel, quand d'autres, esprits frappeurs, profitent de la prolongation de leur temps sur Terre pour jouer les troubles-fête. Il n'est d'ailleurs pas rare que, lorsque le fantôme voit son état se prolonger, il passe de l'une à l'autre de ces conceptions comme bon lui semble. Les premiers fantômes de la télévision sont ainsi davantage utilisés dans une veine comique. Invisibles, capables de traverser les murs et de déplacer des objets, ils sont farceurs et ne sont véritablement dangereux pour personne. Dans nos séries contemporaines, la puissance comique du fantôme a tendance à disparaître malgré le fait qu'il conserve ces caractéristiques.

Morts mais prisonniers dans notre monde pour accomplir leur travail de faucheurs d'âmes, les personnages de *Dead Like Me* n'en ont pas moins certaines des propriétés fantomatiques. Ils ne sont certes invisibles pour personne, mais leur représentation physique est totalement différente de ce qu'ils étaient lorsqu'ils vivaient. Lourd handicap pour tenter de contacter leurs proches encore en vie, il faut ajouter à cela une impossibilité physique à leur révéler la vérité. Sous une forme différente, Georgia Lass est bien un fantôme piégé sur Terre. Nous avons ici l'exemple d'esprits coincés dans l'entre-deux mondes pour une durée indéterminée. Et bien que leur rôle soit de récolter les âmes des vivants avant leur mort, on ne peut pas pour autant y voir la volonté de leur nuire, comme le feraient les esprits frappeurs. Après leur mort, les Faucheurs guident quelques instants ces âmes pour les faire accéder à un lieu dont il ne sera absolument rien dit. Porte vers un au-delà ou représentation d'un paradis, la lumière vers laquelle se dirigent les nouveaux fantômes prend toujours une forme qui leur est personnelle, chaleureuse et accueillante. Ainsi cet enfant dès le premier épisode qui quittera pour de bon le monde des vivants lorsque sa route s'éclaire sous la forme d'un gigantesque parc d'attraction. On le voit, il n'y a rien ici de profondément effrayant dans cette vision de la mort.

C'est pourtant bien sous cet angle qu'une grande majorité des fantômes dans la série télévisée est approchée. La fonction narrative principale du spectre⁶⁵⁶ hantant la Terre a toujours été celle d'inquiéter, quand ce n'est pas d'effrayer. L'existence d'un pan de la réalité invisible où sont conservés les esprits des défunts dans l'attente du passage vers un lieu autre a toujours été vecteur dans notre conception occidentale d'un certain effroi. *The Twilight Zone* a ainsi à plusieurs reprises montré des fantômes revenus parmi nous, ou tout simplement piégés, cherchant vengeance ou réparation dans la persécution des vivants. Ils viennent rétablir un équilibre brisé ou achever ce

⁶⁵⁶ Rappelons tout de même que le mot « spectre » désigne à la fois le fantôme mais également la décomposition de la lumière blanche. Jean-Louis Leutrat y voit une analogie dans le fait que le spectre de la lumière blanche révèle l'aspect composite d'un élément à première vue homogène. Le spectre est alors également ce qui représente « la démultiplication de l'individu dans différents rôles et facettes » (Jean-Louis Leutrat. *Vie des fantômes*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p. 35).

qu'ils n'ont pu réaliser. En ce sens, ils sont bien souvent la représentation imagée des troubles de la conscience tels que la culpabilité et le remord.

Le fantôme est cet être dont on n'échappe pas. Lorsqu'il est présent, il parvient toujours à le faire comprendre. Ainsi, Sally dans *Being Human*, est elle-même piégée dans sa propre maison, incapable de dire à son fiancé que son esprit est toujours là et qu'elle cherche à entrer en communication avec lui. C'est l'arrivée de locataires à l'existence surnaturelle qui lui permettra enfin de se faire voir et entendre. Dès lors, elle pourra davantage assumer sa condition fantomatique et tenter d'en tirer parti. Cet exemple, dont nous reparlerons car il est symptomatique d'une nouvelle conception de la figure monstrueuse dans la série contemporaine, nous place face à un fantôme, encore une fois, prisonnier contre son gré et passablement bon. Et si autrefois, le fantôme devait venir à bout de son passé pour enfin disparaître, emmenant bien souvent avec lui son meurtrier ou rétablissant l'équilibre, nous remarquons à présent que le revenant n'est plus cet être éthéré et intouchable.

Le fantôme n'est plus invulnérable, il possède des faiblesses, des limites qui permettent à certains personnages de les traquer et de les chasser. Les frères Winchester de *Supernatural* se sont ainsi spécialisés, entre autres manifestations de l'étrange, dans cette pratique, et ont très souvent recours à des armes physiques pour se débarrasser d'eux. Tout comme dans *Being Human*, le fantôme y est sensible à l'argent et en frapper sa représentation le fait disparaître pour un moment. De même, les espaces consacrés et les lignes de sel semblent les piéger quand différents exorcismes permettent de les envoyer vers le repos éternel. Le fantôme contemporain n'est ainsi plus nécessairement frappé d'une malédiction qui l'empêche de poursuivre sa route, il n'est parfois qu'une créature en errance qu'il faut rediriger.

Buffy the Vampire Slayer dans son bestiaire a eu à maintes fois recours à la figure du fantôme et en a ainsi montré différents aspects. Le fantôme y est traité de manières proprement originales. La première fois que la Tueuse doit l'affronter, il s'agira en réalité d'une jeune fille devenue invisible aux yeux du monde car personne ne lui portait d'attention (« Portée disparue », saison 1, épisode 10). On le voit ici, il s'agit davantage d'une refonte du mythe de l'homme invisible, mais il n'empêche que le personnage de Marcie emprunte nombre des caractéristiques de l'esprit frappeur : elle est devenue invisible car elle était un fantôme au regard des autres et décide de se venger en attaquant ceux qui se sont moqués d'elle. Plus tard, lors de la sixième saison (« La Femme invisible », saison 6, épisode 11), Buffy subira le même sort, cette fois à cause des dommages collatéraux d'une expérience scientifique menée par le Trio. elle aussi en profitera ainsi pendant un instant pour jouer aux fantômes et se délier de ses contraintes. Cependant, comme le fait remarquer Giles dans notre premier exemple, il ne s'agit pas ici d'une réelle représentation

fantomatique, les scénaristes profitant d'une des caractéristiques anciennes des spectres. Lorsque la série côtoie réellement cette figure, elle le fait de manière frontale et le fantôme est toujours profondément mauvais⁶⁵⁷. Parfois assimilé à un démon (le Kinderstod de « Réminiscence », saison 2, épisode 18), le spectre hante des lieux dans lesquels il peut sévir comme bon lui semble. Dans « La Soirée de Sadie Hawkins » (saison 2, épisode 19), les fantômes de deux amants cherchent à être réunis dans le pardon au sein du lycée. Ce n'est pas la tentative d'exorcisme initiée par Willow dans ses premiers pas dans la magie qui parviendra à offrir la paix à ces âmes tourmentées. C'est bien lorsqu'ils posséderont les corps de Buffy et Angel qu'ils sauront briser le cercle voulant qu'invariablement Frank tue sa professeur et amante. Ce n'est que dans le pardon, rendu possible par la condition vampirique d'Angel, immortel, qui permet à l'esprit de la jeune femme d'enfin avoir la possibilité de pardonner cet acte passionnel.

Les nombreux autres exemples présentent toujours le fantôme comme un esprit dont le but est de véritablement punir le vivant par la mort. Les esprits des indiens Chumash (« L'esprit vengeur », saison 4, épisode 8), le *poltergeist* représentant la frustration sexuelle des adolescents violentés de la maison Lowell alimentée par les ébats de Buffy et Riley (« La maison hantée », saison 4, épisode 18) ou encore les fantômes de ceux que Buffy n'a pas pu sauver (« Rédemption », saison 7, épisode 1) participent tous de cette mouvance, et même s'ils ne possèdent pas uniformément les mêmes caractéristiques (certains agissent directement quand d'autres altèrent la réalité d'un lieu), ils mettent en valeur l'idée que l'être humain, bien que n'étant que de passage sur Terre, y laisse une trace et que de celle-ci il faudra répondre à l'heure de la mort. Il est enfin certains types d'apparition dans la série qui relèvent moins du phénomène fantomatique que spirite. Certaines, à nouveau, sont foncièrement mauvaises : le Premier n'est pas un démon tangible, il est la source, et donc la somme, de tous les maux de la Terre et en ce sens ne possède pas de réalité physique. Ainsi, il n'est visible qu'au regard de ceux qu'il vient tourmenter et manipuler et, en tant que fantôme, est uniquement capable de prendre l'apparence des êtres humains ayant déjà connu l'expérience de la mort.

Lors de sa première apparition dans « Le Soleil de Noël » (saison 3, épisode 10), il cherche ainsi à pousser Angel au suicide en le confrontant aux fantômes de son passé, l'analogie au conte de Dickens rendue ainsi profondément sensible. Antagoniste principal de la dernière saison, le Premier continue de hanter les esprits faibles en apparaissant à Spike, le contraignant à tuer et poussant d'autres personnages au suicide ou à la faute. Dans « Connivences » (saison 7, épisode 7), sous l'apparence de la défunte Cassie, il apparaît à Willow, lui expliquant que si elle n'est pas capable de

⁶⁵⁷ Exception faite de Willow, transformée en fantôme lorsque les costumes ensorcelés d'Halloween deviennent réels (« Halloween », saison 2, épisode 6). Elle reste elle-même tout en étant visible par tous. Sa seule caractéristique est d'être intangible.

s'empêcher de faire de la magie il est plus sûr pour tout le monde qu'elle mette fin à ses jours, cela lui permettant de rejoindre Tara dans l'au-delà. Dans le même épisode, il met en scène la prise en otage de l'esprit de Joyce Summers par un démon, pour obliger Dawn à pratiquer un exorcisme. Ce faisant, il lui apparaît, tout aurolé de lumière, sous les traits de sa mère pour la persuader que Buffy l'éloignera d'elle lors du combat final. N'étant pas un réel mort parmi les vivants, n'ayant pas de choses à régler, aucun exorcisme n'est possible pour se débarrasser de lui : la guerre apocalyptique que Buffy et son groupe d'amis et de Potentielles mèneront contre lui ne trouvera sa fin que dans l'anéantissement de son armée d'Uber-vampires et l'engloutissement de la ville de Sunnydale, laissant finalement cet esprit du mal tapi dans l'ombre, attendant une nouvelle occasion de frapper. Néanmoins, le monde des esprits n'est pas, dans cet univers, uniquement composé d'apparitions maléfiques.

Dans « La Quête » (saison 6, épisode 18), Buffy se rend dans le désert, telle une figure christique, afin de retourner à la source de son pouvoir, et de comprendre ce qu'on attend d'elle. C'est finalement un esprit, celui de la Première Tueuse, qui lui apparaîtra tout d'abord sous un aspect animal. Apparition dissimulée derrière un brasier, l'esprit défunt brave le temps et l'espace pour annoncer à la Tueuse que la mort est ce qu'elle a à offrir. Sombre présage que Buffy n'interprétera que quelques épisodes plus tard et qui se révélera lourd de sens : le rôle de la Tueuse est de se sacrifier pour que le monde survive. Cette apparition, même si elle s'éloigne quelque peu des canons des représentations fantomatiques ou spirites n'en relève pas moins.

L'esprit, le fantôme ou le spectre, qu'il soit bon ou mauvais, est une représentation fantasmée de l'existence d'une vie après la mort et symbolise le point de contact entre ces deux états. Il cristallise en lui-même toutes les composantes du récit fantastique puisqu'il présuppose la présence conjointe de deux pôles antithétiques, deux espaces qui ne se peuvent ensemble, le mort et le vivant, le visible et l'invisible, le réel et l'irréel. Finalement, « la fiction de beaucoup de récits fantastiques nécessite deux pôles géographiques, ou deux « côtés », pour les faire se rejoindre, se superposer stéréoscopiquement à la fin⁶⁵⁸ ». Ainsi, la présence du fantôme suppose l'idée d'une frontière à ne pas dépasser, « un territoire tabou dans lequel pénétrer entraîne les pires désagréments⁶⁵⁹ ». Cette frontière c'est bien entendu la mort dont on ne revient pas indemne à la faveur du récit fantastique. Et qu'importe l'espèce de revenant dont il sera question, il apporte toujours avec lui le discours qu'en fin de parcours, l'être humain est amené à s'éteindre. Ainsi dans certains cas, le fantôme a l'opportunité de franchir un second seuil, celui qui le fera passer de l'anti-chambre de la mort, c'est-à-dire le plan d'existence d'où il est resté prisonnier, à un Autre-côté dont on ne saura jamais rien.

658 Jean-Louis Leutrat, *op. cit.*, p. 58.

659 Idem.

Dans *Being Human* ce point de passage, cette nouvelle frontière, est représentée par une porte dont la forme est unique pour chacun. Symbole de la séparation, elle cache ce qui se trouve derrière elle là où la représentation traditionnelle du pont marque un passage ouvert sur l'extérieur : « la porte comme le pont ouvre, mais elle clôt : au-delà de la porte, comme au-delà du pont, c'est le pays des fantômes⁶⁶⁰ ». Cela est d'autant plus vrai pour la série fantastique qui illustre au pied de la lettre cette image.

Les fantômes de *Being Human*, tout comme ceux de *Dead Like Me*, se doivent à un moment donné de passer cette frontière, qui est de celles dont on ne revient pas. Elle ouvre sur un ailleurs, un lieu que la tradition populaire a nommé Paradis, mais qui finalement semble être un espace d'élévation spirituelle. Exception faite de *Being Human*, ces portes peuvent revêtir divers aspects allant du simple tunnel lumineux dans *Buffy*, à la représentation d'une forme rassurante dans *Dead Like Me*. Quoi qu'il en soit, pour le spectateur et les personnages s'apprêtant à les franchir, ces portes possèdent quelque chose de proprement angoissant. Il s'agit d'un point de non-retour dont on ne sait rien de l'issue. « Il n'y a d'autre porte que fantastique⁶⁶¹ » écrit Charles Grivel. Elle pose la question du secret et de l'inconnu, de l'entrée dans un monde dont les lois sont nécessairement étrangères aux lois humaines. Le fantôme, de par son ambivalence, est un des plus riches emblèmes du genre, de fait il n'est pas étonnant qu'il côtoie dorénavant la représentation symbolique de la porte, image du passage d'un monde à un autre et de l'inconnu⁶⁶².

1. Féminité et sensibilité surnaturelle

Un certain pan de la série fantastique contemporaine montre que, très souvent, le recours à la figure du fantôme se fait par le biais d'une représentation féminine, qu'elle soit elle-même l'être fantastique ou celle qui a la capacité de le voir. Si le revenant n'est pas exclusivement un personnage féminin, la figure féminine semble ainsi être davantage convoquée lorsqu'il est nécessaire de communiquer avec les morts. Les exemples sont nombreux et, de *Ghost Whisperer* à *Medium* en passant par *Tru Calling*, nous retrouvons un personnage central féminin qui a reçu le don particulier de converser avec les morts. Si cette capacité provient d'un héritage ancestral, il

660 Jean-Louis Leutrat, *op. cit.*, p. 62.

661 Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992, p. 51.

662 Notons tout de même que dans la première saison d'*American Horror Story*, les esprits piégés dans la maison ne semblent pas pouvoir obtenir de rédemption, ni pouvoir passer de l'Autre-côté. De fait, jamais n'est offerte à ces fantômes la possibilité du repos dans l'élévation spirituelle. Et ici, dans un mouvement inverse, l'image de la porte devient celle de la barrière entourant la maison, qu'il leur est impossible de franchir sans se retrouver immédiatement transporté au cœur de celle-ci. Violet en fera les frais qui, fuyant Tate, se retrouvera inexorablement à tourner en rond entre la porte d'entrée et celle de derrière, la caméra n'ayant qu'à effectuer un lent travelling latéral pour l'enfermer dans ce cercle vicieux. L'horrible dans cette saison n'est pas d'être tué par les esprits, mais de se retrouver véritablement piégé avec eux.

s'agit bien souvent en réalité d'un pouvoir héréditaire se transmettant de mères en filles. Tout comme les sœurs Halliwell ont obtenu leurs pouvoirs de leur ancêtre Melinda Warren, les personnages propices à croire, à voir et à combattre le surnaturel, lorsqu'ils ne sont pas fous, sont majoritairement féminins. On note ici une interprétation surnaturaliste du mythe de l'intuition féminine. Les femmes seraient plus à même de ressentir le surnaturel car elles sont davantage à l'écoute de leurs sentiments. L'étrange et l'inexpliqué sont donc deux notions auxquelles elles adhèreraient bien plus facilement que les hommes. La figure du médium et de la voyante extralucide est ainsi toujours offerte aux femmes.

C'est bien une femme qui tombe amoureuse d'un fantôme dans *Being Human* et qui est capable de voir Sally, c'en est une autre, au début de la série, qui parvient à sentir sa présence à l'intérieur de la maison. La sorcière Phoebe Halliwell, parce qu'elle a hérité des dons de ses ancêtres, se fait engager en tant que médium dans un hôtel (« Histoire de fantôme chinois », saison 1, épisode 4) et sa sœur Piper, dans le même épisode, viendra en aide à l'esprit d'un jeune homme asiatique. Les trois sœurs seront d'ailleurs capables, dès leurs pouvoirs révélés, de communiquer régulièrement avec le fantôme de leur grand-mère. On voit ainsi très rapidement se profiler une tendance attribuant aux personnages féminins le pouvoir de l'intuition, symbolisé par cette capacité à voir au-delà du voile des apparences, et celui, beaucoup plus pragmatique des hommes. Dans *Medium*, Alison Dubois est ainsi la représentante du surnaturel et de l'imaginaire. Son mari, scientifique, ne jure que par la raison et cherche très souvent à expliquer les pouvoirs de cette dernière par le biais de la science. Les personnages féminins aux pouvoirs de médiums se retrouvent ainsi très souvent confrontés à l'incrédulité des hommes. L'inspecteur Andy Trudeau est le vecteur, pendant un long moment, de l'opposition entre le surnaturel qui doit rester secret et le rationnel dans *Charmed*. Et même si dans *Buffy*, le pouvoir de la Tueuse ne lui offre pas de visions médiumniques et qu'elle possède la force d'un homme, elle se fie toujours à son instinct dans la chasse aux démons, tandis que son Observateur, Rupert Giles, est le partisan de la science et du savoir consigné dans sa bibliothèque.

Ce don renvoie également à la question de filiation inhérente à la maternité. Ce principe est quelque peu semblable au flambeau que s'échangent les Tueuses à leur mort : le don provient toujours d'une autre femme, qui le détient elle-même d'une autre. Dans *Buffy*, les pouvoirs qu'acquiert Willow proviennent, certes, de son propre apprentissage, mais elle ne parviendra réellement à se perfectionner que lorsque Tara viendra partager avec elle les secrets qu'elle a elle-même obtenus de sa mère⁶⁶³. De même, les pouvoirs magiques que le fantôme Sally obtient dans *Being Human* proviennent de la sorcière Donna et du lien indéfectible qui s'est créé entre elles.

663 Lien qui fera d'ailleurs l'objet d'un épisode : « Les liens du sang », saison 5, épisode 6.

Bien souvent, les femmes qui ont transmis ce fardeau sont des personnages absents. La mère et la grand-mère des sœurs Halliwell sont décédées avant le début de la série, tout comme la mère de Tara et les Tueuses avant l'activation de Buffy. Loin d'être un cadeau, la féminité et ce qu'elle suppose dans la série fantastique est un lourd fardeau. Les héroïnes qui en souffrent n'ont de cesse de réclamer une vie normale et très vite elles se retrouvent submergées par ce que leur capacité leur demande. Elles seront elles aussi des personnages absents de la vie de ceux qu'elles aiment, sacrifiées sur l'autel d'une mission supérieure. La culpabilité devient alors une donnée centrale et un véritable moteur de l'action. Dans *Medium*, Alison Dubois possède une vie de famille bien remplie. Or, mettant son pouvoir au service de la police, elle est de moins en moins présente pour ses filles et son mari. Dans une espèce de cercle vicieux, les filles d'Alison finissent elles aussi par manifester le don de voyance. Certes ce rôle du personnage féminin porte les stigmates des vieux stéréotypes de la sorcière, mais on note tout de même une certaine évolution qui va de pair avec l'émancipation des représentations féminines très fortes dans les années 1990. Si elles n'ont pour la plupart pas le choix dans l'apparition de ces pouvoirs, cela ayant été décidé depuis bien longtemps déjà par une puissance supérieure, elles assurent désormais leur rôle et deviennent presque l'équivalent des super-héros des comics.

2. Unis dans la mort

Si la figure du fantôme est rarement utilisée en tant que personnage principal des œuvres sérielles, c'est sans doute car son apparition entraîne un certain nombre de contraintes difficiles à contourner durant des saisons entières. Invisible pour certains, incapable de toucher et de se faire entendre, figé dans le temps, le fantôme résiste à la sérialité car il suppose l'idée d'une fin immuable. Si *Being Human* est capable d'inclure un fantôme dans ses trois personnages principaux c'est car celui-ci possède des caractéristiques particulières lui permettant de continuer à évoluer : Sally retrouve peu à peu sa capacité à appréhender le monde des vivants en développant ses capacités d'esprit errant. Finalement, elle fut, comme ses colocataires, autrefois humaine, et elle aussi cherche au fil des épisodes à s'en rapprocher le plus possible. Dans cette œuvre, la mort n'est pas totalement irréversible, et telle une récompense, Sally revient à la vie lors de la troisième saison. Cette résurrection s'accompagne rapidement de lourds désagréments tels qu'une décomposition foudroyante de son enveloppe corporelle et une faim qui assimile le ressuscité à un zombie. Pourtant, ce retour à la vie n'est que temporaire et Sally redeviendra bien vite un esprit intangible. Plus tard, parvenue par hasard à remonter le temps, elle possèdera son propre corps pour empêcher sa mort. Ayant changé le cours des événements, Sally cherchera à améliorer la vie de ses amis,

n'enchaînant finalement que des catastrophes qui n'aboutiront qu'à sa mort inéluctable. Quoi qu'il arrive, celle-ci semble faire partie intégrante d'un plan bien plus large que la seule volonté humaine. L'équilibre entre la vie et la mort ne peut être si aisément rompu. Et nombreux sont les exemples de séries à montrer qu'outrepasser cette simple règle, qui veut que la mort soit une finalité, ne peut mener que sur des problèmes d'autant plus graves.

C'est ce que Buffy tente de faire comprendre à sa sœur Dawn lorsque celle-ci est parvenue à ramener à la vie leur mère : ce qui revient est passé de l'autre côté, ça ne peut en revenir inchangé. À la manière d'une reprise détournée du célèbre carton du *Nosferatu* de Murnau, « Et quand il eut franchi le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre », Dawn est passée outre une frontière, celle qui veut que les morts restent morts. Joyce Summers sort alors de sa tombe et marche lentement vers son ancienne résidence à la rencontre de ses filles. Pourtant, nous ne la verrons jamais. Seuls quelques plans sur ses pieds et son ombre entraperçue derrière des rideaux sont suffisants pour supposer l'horreur que pourrait susciter sa vision. Les sœurs Summers ne remarqueront pas même cette apparition, et finalement, lorsqu'elle parvient à frapper à la porte, c'est Buffy qui fléchit la première : écrasée sous le poids du deuil et des conséquences que cette disparition aura sur leur vie, elle nie à son tour l'interdiction fondamentale et court vers la porte. C'est Dawn qui réalise alors la portée de son geste et parvient, à temps, à déchirer l'image de sa mère, faisant immédiatement disparaître la chose qui se trouvait derrière la porte, à la manière d'un exorcisme.

La résurrection de Joyce est ainsi assimilée à l'idée du souvenir : elle n'est plus qu'une image, une apparition, un fantôme. Nous ne la voyons pas car elle n'existe plus que dans les mémoires, la chose qui est sortie de sa tombe ne peut pas être Joyce Summers, ça n'en est que le résidu, la projection d'un désir de Dawn de voir sa mère revenir parmi elles. C'est pourquoi nous ne l'appréhendons que par l'image détournée de l'ombre projetée et si elle n'est pas un fantôme au sens surnaturaliste, elle l'est tout de même sur le plan sémantique. La figure du fantôme dans la série télévisée pose sans cesse la question de la présence dans nos vies du passé, revenant inlassablement se manifester dans nos vies : « Ces amours consistent le plus généralement en des négations de la mort, en un désir d'aimer, ou de continuer d'aimer, malgré la mort ou son inexistence, un être cher, idolâtré, investi de valeurs obsessionnelles⁶⁶⁴ ». Dans la série surnaturaliste, il prend la forme de l'esprit fantomatique dont l'errance est d'autant plus palpable qu'elle est à même d'en exprimer la longueur.

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que ce sera dans les deux arcs narratifs où Sally reprend corps que la jeune fille sera autorisée à aimer. Finalement, si l'esprit demeure, il semble que le corps soit indispensable pour concrétiser ce sentiment. Elle s'éprend tout d'abord d'un employé de

664 Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 102.

pompes-funèbres avant de tomber éperdument amoureuse du vampire Aidan. Et sa mort, comme elle le serait dans un récit réaliste, met un point final à toute possibilité de relation. Malgré tout, ce n'est pas un amour impossible, la série nous présentant la médium Zoé entretenant une relation forcément platonique avec un fantôme, Nick. Ces personnages nous confrontent à l'idée d'un amour partagé mais non consommé. Les amours achérontypes⁶⁶⁵ de *Being Human* sont des amours frustrées et ne pouvant aboutir au bonheur des deux parties. Pourtant, le topos de l'amour entre vivants et morts est très présent dans la série fantastique contemporaine et modernise les nombreuses variations que les nouvelles de Théophile Gautier, pour ne citer que lui, avaient déjà initiées avec *La Morte amoureuse*.

Dans « La soirée de Sadie Hawkins », c'est dans la mort que sont réunis James et Grace. Et pour ce faire, ils ont besoin d'avoir recours aux corps physiques de Buffy et Angel. Pour s'avouer leur amour et ainsi briser la malédiction qui veut que tous les ans ils sont condamnés à revivre leur drame passionnel au sein du lycée, un corps sensible, symbole de la vie, est nécessaire. Pourtant, très vite, ces enveloppes charnelles ne sont plus nécessaires, et les fantômes accèdent au bonheur tant attendu. Finalement, ces fantômes n'expriment ni plus ni moins que l'idée d'un amour immortel, un amour sans corps dont la puissance écoeurera le vampire par sa pureté. L'assassinat de Grace par son élève et amant n'a finalement pas entaché les sentiments qu'ils ressentaient l'un pour l'autre et c'est dans la mort que cet amour, autrefois bridé par les convenances sociales, peut enfin s'épanouir. Les deux amants se retrouvent enfin après plus de trente années d'errance et, avant de disparaître, semblent accéder au bonheur parfait. L'amour dans la mort est ici présenté comme le moyen privilégié d'accéder au véritable amour.

La relation qu'entretiennent Violet et Tate lors de la première saison d'*American Horror Story* fonctionne sur le même principe. La découverte du caractère fantomatique de Tate effraie Violet et la pousse à mettre un terme à leur relation. Lorsque ce dernier cherche à la convaincre de se suicider pour qu'ils puissent enfin être ensemble, il exprime en réalité le désir universel d'aimer et d'être aimé sans possibilité de séparation : « [L'amour] est condamné sur terre à suivre la pente fatale du dépérissement physique. Pour s'idéaliser, pour devenir *plus fort que la mort* et s'inscrire dans l'éternité, il doit par conséquent s'affranchir du corps non sur le plan de la sexualité, comme on le pense d'ordinaire, mais sur celui de la plastique⁶⁶⁶ ». Pour qu'ils puissent s'aimer librement, il faut que la jeune fille passe le pont, qu'elle se libère de sa vie et de son corps. Ce qu'elle ignore à cet instant, c'est que cette libération a déjà eu lieu et que la proposition du jeune homme avait simplement pour but de le lui faire admettre. En effet, tout comme le spectateur, Violet n'a pas

665 Isabelle Casta, « Pour une achérontique incertaine... », in Isabelle Casta (dir.), *La littérature dans les Ombres, Gaston Leroux, les œuvres noires*, Paris, Lettres Modernes-Minard, 2002, pp. 3-8.

666 Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 171.

conscience qu'elle a effectivement réussi son suicide quelques épisodes plus tôt, supposant l'idée (déjà initiée au cinéma avec *Le Sixième sens* et *Les Autres*) que le passage de la vie à la mort n'est pas aussi évident qu'il n'y paraît. Violet, tout comme Sally, a besoin d'être initiée à sa nouvelle condition. Et cela ne peut être effectué que par un autre mort. Dès lors, Violet et Tate pourront vivre une relation présentée comme bien plus profonde que l'amour entre vivants. Dans le fantastique, les morts, même s'ils côtoient les vivants, ne marchent pas pour autant sur les mêmes voies. Il existe entre eux ce fossé qu'est la vie et le caractère prosaïque du corps. Lorsqu'un des deux amants n'est plus que fantôme, la relation ne peut être que souffrance. Dès lors, l'affranchissement du corps et des contraintes physiques qu'il induit est ce qui permet d'accéder à la jouissance totale puisque celle-ci s'inscrit désormais dans l'éternité. Le fantôme est la projection fantasmée du désir d'un amour éternel qui passe nécessairement par la mort. Finalement, la série fantastique contemporaine est parvenue à déplacer la figure du fantôme pour en faire un personnage dont la fonction n'est plus uniquement d'effrayer.

Les fantômes d'*American Horror Story* ou de *Being Human* ont tous ce point commun. Ils ont la possibilité de par leur état de se jouer des vivants, mais ils restent fatalement des êtres humains et se confondent aisément avec nous, bien qu'ils ne fassent plus partie de notre monde. Et même s'il se rencontre encore des esprits frappeurs, le fantôme est malgré tout un être en souffrance qui cristallise, via son apparition, la possibilité rassurante d'une vie après la mort. Un état dans lequel l'Homme est libéré de ses contraintes physiques, où l'amour ne connaît pas de fin et où les amants finissent par ne faire qu'un. L'amour achérontype est en cela un amour idéal car spiritualisé. Le recours au surnaturel permet de suggérer plus intensément cette représentation de l'amour idéal comme fusionnel, image que l'Homme a depuis longtemps perpétué. Les amours terrestres semblent en comparaison toujours vouées à l'échec, et l'on projète dès lors dans la mort l'idée de l'achèvement du sentiment. Finalement, le corps physique est une entrave, et le fantôme, en tant qu'esprit errant, représentant de notre spiritualité, est cet être qui cristallise l'amour véritable et absolu.

3. Le fantôme et le principe de sérialité

Et finalement, si le fantôme s'accommode si bien du médium sériel c'est qu'il en rappelle le principe. Il est, comme l'avance Christian Chelebourg, « une rêverie de l'éternel retour⁶⁶⁷ ». La présence du fantôme dans le récit engage une réflexion sur la fin des choses, ou plutôt, sur leur possibilité de « non-fin ». Il est celui par qui l'on prouve l'existence d'une vie après la mort, et par conséquent, il nie cette dernière. La présence d'esprits restés prisonniers sur Terre au sein de la série

667 Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 172.

fantastique convoque la fonction de l'irréel afin d'en dégager la portée philosophique et métaphysique. Le fantôme est un être qui n'est plus, et pourtant il est *là*. Échappant au temps qui passe, il contredit le principe feuilletonnant de la sérialité et finalement en est une représentation quasi-mimétique. Les esprits de *American Horror Story*, tout comme ceux de *Being Human* ou de *Buffy* ont déjà connu l'expérience de la mort, ce faisant, ils prouvent qu'elle n'est pas la fin de toute chose. Dès lors, peu importe le nombre d'épisodes dans lesquels ils seront convoqués, ils représentent l'immuable et l'ambiguïté relative à tout récit sériel : en dépit des répétitions, le fantôme se doit de rester le même de bout en bout. Malgré tout, le fantôme lui-même ne peut échapper à la fragmentation des arcs narratifs s'étalant sur plusieurs saisons et obligeant la série à se renouveler dans la répétition.

Le personnage de Sally cristallise particulièrement bien cette ambiguïté puisque son esprit, resté prisonnier de notre plan terrestre, échappe indéniablement au temps. Elle constatera qu'elle est condamnée pour l'éternité à n'être vêtue que de ses vêtements de yoga, et révèle alors la répétitivité originelle du médium. Elle représente l'absence de variations et d'évolution des séries télévisées fermées pré-*Dallas*, cloisonnées dans une succession d'aventures où les personnages n'évoluent pas réellement et restent fidèles à la ligne directrice qui a été dessinée pour eux dès le départ. Sally est elle-même prisonnière de l'instant où elle est devenue fantôme, où elle est passée, grâce au surnaturel et à la fonction de l'irréel, dans la fiction. Elle se doit de rester bloquée sur ce qu'elle était à ce moment, ce que les scénaristes ont esquissé de son personnage. Dès lors, plus rien pour elle ne peut évoluer et son incapacité à changer de vêtement fait sens, en même temps que l'attente de la porte qui lui permettra d'échapper à la répétition apparaît comme un *leit-motiv* : le spectateur sait que cela signifiera, sinon la fin de la série, en tout cas la fin du personnage, de la même manière que ces séries dont le pitch de départ fait état d'une quête précise et sans cesse repoussée⁶⁶⁸. Pourtant, très rapidement, Sally s'affranchit de ce qui a été prévu pour elle. Malgré la mort, elle continue d'évoluer à la fois dans le monde, et dans sa caractérisation.

Lors de la troisième saison, elle échappe à la mort et revient à la vie. Sally retrouve une place dans l'ordonnancement du monde, et le temps recommence à apposer ses stigmates sur son corps fraîchement retrouvé. Elle n'est plus un personnage figé et acquiert le même statut que les personnages des séries feuilletonnantes. Elle devient à nouveau capable de changer, d'évoluer, en d'autres termes, d'échapper à cette invariable répétition. L'une des premières choses qu'elle fera pour le signifier sera de renouveler sa garde-robe et de changer de vêtements et de coiffure. Elle acquiert

⁶⁶⁸ *Code Quantum* ou même *Sliders*, pour ne citer que ces deux exemples, fonctionnent sur le principe que les personnages, piégés par la technologie, tentent aléatoirement de rentrer chez eux. Dans le futur pour le premier, et dans leur réalité pour les seconds, ces séries promettent au spectateur une fin qui viendra valider l'ensemble du show, tout en ayant la capacité d'étirer la masse narrative au maximum puisque les aventures qu'ils présentent sont, dans la majorité des épisodes, indépendantes les unes des autres.

ainsi une force, une profondeur qui manquait au personnage-fantôme. Bien qu'en tant que tel le spectateur craignait pour son existence, un exorcisme l'ayant presque anéantie, elle devient d'autant plus vulnérable une fois le souffle de la vie revenue en elle. Et c'est très vite que la série lui rappellera la cruelle vérité : si elle devient un personnage feuilletonnant, elle se doit de recevoir les marques du temps, les stigmates de la mort.

Ainsi, le recours au fantastique permet à la série de s'interroger elle-même quant à son évolution et à ses pratiques. Sally, redevenue humaine, voit son corps finir par se décomposer. Le personnage de la série ouverte est un être qui court vers la mort. Il n'en est jamais à l'abri. S'il a la possibilité d'évoluer, il se retrouve en même temps soumis à l'entropie. À travers Sally, *Being Human* nous présente l'évolution du personnage sériel. Et c'est le recours au fantôme qui permet cela puisqu'il est une synthèse, un état d'entre-deux entre la vie et la mort, entre le mutant et l'immuable. En acquérant la capacité à évoluer au fil des épisodes et des saisons, le personnage de série télévisée s'est rapproché du réel, et en cela il côtoie davantage la mort. Quoi qu'il fasse, qu'il appartienne au récit réaliste ou non, il joue subtilement avec l'idée de répétition, d'un retour éternel, qui est précisément l'idée que la figure du fantôme convoque. Dorénavant le personnage sériel craint pour sa vie car le spectateur a appris que la répétition n'est plus aussi immuable qu'elle l'était. Par conséquent, tout comme le spectateur, lui, ne l'a jamais été, il n'est plus à l'abri de la mort. Le récit sériel devient alors une lutte constante contre la fin, que l'on va chercher à repousser le plus possible, tout en sachant qu'invariablement elle finira par frapper.

Là se trouve peut-être une nouvelle forme de répétition fondée sur « la dialectique de l'Éternel retour, qui fonde la croyance aux fantômes, nous indique que l'imaginaire tend à opposer à la scandaleuse négation de l'être la puissance de sa raison magique⁶⁶⁹ ». Avec le fantôme, la série télévisée interroge la vie de ses personnages puisqu'elle démontre ainsi, que malgré tout, rien n'est immuable : dans la série fantastique (et même parfois dans la réaliste) plus que jamais, la mort n'est pas définitive et il lui est toujours possible de faire revenir un personnage décédé en convoquant le surnaturel.

De même, « la peur de la mort, la nôtre comme celle des autres, cristallise l'angoisse de la temporalité, que l'imaginaire cherche à exorciser⁶⁷⁰ ». La réponse finale que *Being Human* apporte à ses quatre saisons semble abonder en ce sens. Après de multiples péripéties, Sally sacrifie son essence pour rendre son humanité au vampire Aidan dont elle est tombée amoureuse. Ce faisant, celui-ci est rattrapé par le temps et subit un vieillissement accéléré. Il décide alors à son tour de se sacrifier pour anéantir l'esprit maléfique prisonnier de leur demeure. Profondément pessimiste, ce

669 Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 173.

670 Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 173.

final a alors recours à la figure du fantôme et à ce qu'elle convoque pour totalement se renverser. Aidan apparaît à Josh et Nora, à son tour sous l'apparence d'un esprit errant, avant d'avoir accès à la porte qui l'emmènera de l'Autre-côté. Là, il y retrouve évidemment Sally, et c'est bien dans la mort que les deux amants pourront enfin « vivre » leur amour, présenté dès lors comme un sentiment paroxystique, une récompense durement méritée et qui ne peut s'épanouir qu'une fois l'étape de la mort franchie.

L'amour éternel et la « dialectique de l'éternel retour » touchent également les deux personnages restés en vie, les loups-garous Josh et Nora, qui de leur côté, illustrent un autre aspect de ces notions : la réincarnation. Le plan final de la série nous montre ces deux personnages, après une ellipse, évoquant avec nostalgie leurs anciens colocataires. C'est alors que nous découvrons leur petite fille, prénommée Sally, puis un deuxième enfant, nommé Aidan. S'il est bien sûr évident qu'il ne s'agit pas de réincarnations au sens propre, il faut y voir ici un désir d'hommage des parents envers leurs amis, mais surtout l'expression d'une croyance en la possibilité d'une survivance après la mort, proposition rassurante au demeurant puisque « l'éternel retour des morts est, pour l'imaginaire, une conviction conquise dialectiquement contre l'inadmissible, l'inconcevable disparition des êtres⁶⁷¹ ». Et même si Josh et Nora, en tant que personnages fantastiques, ont bien conscience de ce qui existe après la mort dans leur univers fictionnel, la disparition de la figure du fantôme provoque inexorablement le sentiment d'absence lié au décès et le deuil qui l'accompagne.

4. Le fantôme dans la série non-surnaturaliste

Nous l'avons déjà évoqué, le fantastique est également un mode, un registre auquel n'importe quelle fiction peut avoir recours sans pour autant altérer la manière dont elle tente d'adhérer au réel. Dans un lien très étroit avec la folie, maintes séries réalistes convoquent la figure du fantôme afin de rendre plus vivaces et précis les souvenirs ou les interrogations des personnages. Le spectre s'exprime ainsi à travers la rêverie diurne et représente métaphoriquement la conversation intérieure qu'a le vivant avec le personnage disparu. Cette discussion n'a aucune espèce de réalité et lorsqu'elle ne peut se confondre avec l'hallucination, il est bien nécessaire d'y voir une contamination du réel par une nouvelle *pseudo-phanie* de l'irréel. Pour Dexter Morgan dans la série *Dexter* (2006-2013), le tueur en série justicier, l'apparition du père coïncide avec le désir de prolonger la présence de la figure de l'autorité, celle-là même qui a appris au jeune scientifique à canaliser ses instincts les plus primaires. La figure paternelle intervient alors à chaque fois que Dexter est sur le point de rompre le code qui a été établi pour lui et dont la première règle

671 Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 173.

est de ne pas se faire prendre. Ces apparitions, bien qu'elles proviennent de la psyché de Dexter, ne sont pas pour autant sous son contrôle et en cela participent davantage de la hantise. Harry n'est pas une quelconque représentation de la culpabilité, sentiment que Dexter est incapable de ressentir, il s'agit davantage de la mise en image des règles qui lui ont été inculquées dans sa jeunesse. Lorsque le jeune homme décidera qu'il est temps pour lui de s'en affranchir, cette représentation disparaîtra pour un temps.

Ainsi, la lente transformation du personnage de Dexter tout au long des huit saisons est accompagnée d'une modification subtile de la forme sous laquelle apparaît Harry. D'abord quelque peu auréolé de lumière, il représente la « bonne » conscience du tueur, celle qui tente de canaliser le « sombre passager » en lui rappelant la marche à suivre. Lorsque Harry ne représentera plus cette autorité et que Dexter sera parvenu à développer lui-même un esprit critique sur ses actes, ses apparitions seront beaucoup plus sobres et se confondront davantage avec la réalité : ce ne sont plus qu'un des aspects de la psyché désaxée du personnage. Il n'a plus besoin de cette représentation mentale pour survivre, il est capable de prendre lui-même ses décisions et de désobéir au code s'il le souhaite. Si la conscience de Dexter prend la forme d'un être disparu, c'est bien car elle agit tel un fantôme resté sur Terre pour veiller sur celui qui en a le plus besoin. Aucune surnature ici, le spectateur sait bien que tout n'est que fantasme.

Sur un autre terrain, les fantômes de *Six Feet Under* agissent tels des guides, êtres libérés dans la mort et dont la parole semble alors redoubler de vérité. Outre les apparitions des clients décédés dont la famille Fisher s'occupe tout au long de la série, un esprit intervient régulièrement : la figure paternelle, Nathaniel Fisher, mort dans un accident de voiture au début de l'épisode pilote. Contrairement aux clients, ce dernier apparaîtra tour à tour à tous les membres de la famille, que cela soit dans des rêveries diurnes ou suite à l'absorption de substances psychotropes. Quoi qu'il en soit, cette apparition participe du fantasme et n'a rien à voir avec une quelconque hantise en cela qu'il n'apparaît aux personnages que lorsque ceux-ci désirent le voir. Ce sont bien eux qui, consciemment, font appel à ses conseils.

Chacun d'entre eux, de Ruth la mère de famille à Claire en fin d'adolescence, le perçoit différemment, tantôt sera-t-il alors vêtu de son costume de funérailles, tantôt d'une chemise hawaïenne. Il devient ainsi la somme des projections mentales de la famille : bien qu'ayant toujours la même apparence physique, Nathaniel se révèle multiple sous couvert de la relation instaurée avec sa femme ou ses enfants et de la manière dont ceux-ci le percevaient. Le fantôme de *Six Feet Under* est ainsi un être incomplet, simplement construit sur l'aspect public du vivant ou sur l'image biaisée ou non qu'il projetait sur les autres. Comme le vivant, l'image du mort n'est pas universelle, chacun conserve précieusement ses propres souvenirs. Pour preuve, le comportement trouble qu'adopte la

représentation de Nathaniel lorsque son fils Nate découvre la chambre où il aimait se réfugier. Fort de cette découverte sur le passé de son père, lorsqu'il lui apparaît ensuite, c'est sous un tout nouveau jour, celui, probablement bien loin de la vérité, de l'image déformée qu'il a désormais créé chez ceux qui restent. Tout ceci n'est finalement que la projection mentale du désir de prolonger une relation gâchée et terminée trop tôt.

Lorsque les apparitions sont celles d'illustres inconnus, il s'agit davantage d'une manière directe et simple d'éviter le recours au monologue intérieur. Les personnages exposent ainsi leurs états d'âme directement à des confidents qu'ils sont seuls à voir et entendre. Bien souvent, un lien particulier est nécessaire pour établir une projection. C'est car il a été victime d'un crime homophobe qu'un client apparaît à David (« Vies privées », saison 1, épisode 12). Alors en proie à un questionnement au sujet de son homosexualité, le jeune défunt devient une représentation des peurs de David lui permettant de les mettre à plat et de les analyser. On ne peut qualifier ces projections d'hallucinations car rien ne prouve à chaque fois que les personnages croient réellement à leur présence ou même que leurs répliques sont formulées à voix haute⁶⁷². Ici encore une fois, le fantôme doit être interprété dans son sens propre, totalement vidé de tout contenu surnaturaliste. Il est celui avec lequel nous continuons de vivre. Après la mort, les défunts continuent de vivre dans nos souvenirs et nos représentations mentales. Ceux-là ne sont une menace pour personne, et ils ne nécessitent pas de pouvoirs particuliers hérités du fond des âges afin de pouvoir converser avec eux. En tant qu'humains fondant leur expérience sur les sensations, les sentiments et nos souvenirs, nous nous rendons compte que le monde est finalement peuplé de fantômes. Après tout, ce n'est rien de plus que tentent de nous faire comprendre ces séries lorsqu'elles tiennent le discours qu'une partie d'un monde diégétiquement mimétique est capable de côtoyer la représentation fantastique.

⁶⁷² Ce qui est bien différent dans *Battlestar Galactica* où l'on sait que les visions de Gaius Baltar au sujet de numéro 6 le poussent à lui parler à voix haute et à agir physiquement comme si elle était bien présente. Cela rend d'autant plus fragile la frontière entre projection mentale, folie et présence effective du surnaturel.

Chapitre 4 : Vampires et loups-garous

Avec le fantôme, le vampire est sans nul doute la figure fantastique qui aura le plus été déclinée en littérature, au cinéma, en bande dessinée ou encore à la télévision. En ce qui concerne cette dernière, on ne dénombre plus les œuvres dans lesquelles il s'insère, qu'il ne soit qu'un monstre parmi les autres ou bien un des protagonistes principaux. Le vampire a connu tout au long de son traitement médiatique de multiples transformations qui l'ont fait tantôt évoluer, tantôt régresser :

D'une fin de siècle à l'autre, les représentations du vampire *débordent*. C'est même une véritable crue ! Elles sont la preuve du caractère intemporel, flexible et inépuisable des symboles engendrés par le mythe littéraire et multipliés par les transpositions cinématographiques. Ces débordements ne tiennent pas tant à la figure du vampire, engagée dans les révolutions contemporaines, qu'aux préférences de la représentation de la violence et de l'horreur moderne. Sensibles aux excès de la civilisation de l'image, aux phénomènes de répétition et de *remake* généralisé, les fictions de terreur pratiquent, de façon *démonstrative*, la réécriture : elles s'appuient sur un matériau déjà existant, dont elles arborent les propriétés, pour le soumettre à des variations plus ou moins extrêmes. Cela vaut particulièrement pour les récits de monstres célèbres, le vampire y compris⁶⁷³.

Le vampire semble posséder une grande résistance à la répétition puisqu'il parvient sans cesse à renouveler sa présence sur les écrans. S'il fascine autant c'est sans doute qu'il est pour les réalisateurs ou écrivains de tous genres une source inépuisable de création. À la fois immortel, prédateur, séducteur et maudit, les combinaisons narratives qu'il met en jeu peuvent à la fois être multiples et complexes, amenant ainsi un jeu constant de va et vient dans ses différents avatars : « Je crois simplement que le thème, le mythe même du vampire, est un cocktail dont les composantes sont tellement variées, épicées et détonantes qu'elles offrent une liqueur plus enivrante que toute autre⁶⁷⁴ ». Plus encore, Gilles Menegaldo

constate [...] une propension (bien naturelle, s'agissant de vampires) des films à se nourrir du patrimoine cinématographique (et télévisuel), à s'autoréfléchir, dans une entreprise de recyclage perpétuel, de dissémination (ou contamination) mais aussi de transformation créatrice. Le vampire, éminemment adaptable [...] n'a pas fini d'errer à la frontière de la non-vie et de la non-mort⁶⁷⁵.

673 Guy Astic et Roger Bozzetto, « La modernité du vampire : les années 1980-1990 » in Barbara Sadoul (dir.), *Visages du vampire*, Paris, Dervy, 1999, p. 140.

674 Jacques Finné, « Le vampire : thème fondateur et éternel » in Léa Silhol, Estelle Valls de Gomis, *Fantastique, Fantasy, Science-fiction. Mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris, Éditions Autrement, 2005, p. 103.

675 Gilles Menegaldo, « Nouvelles figurations du vampire dans le cinéma américain depuis la fin des années soixante-dix », in Barbara Sadoul, *op. cit.*, p. 251.

Le vampire est une figure s'inscrivant particulièrement bien au sein de l'histoire de la série télévisée car il est le reflet de l'évolution des mœurs de la société moderne. Il suit certaines modes et règles, les abandonne ensuite pour les retrouver des années plus tard. Nous remarquons alors que les règles immuables instaurées par la littérature gothique et les croyances populaires ne sont plus automatiquement réinvesties dans la figure vampirique. Ainsi, celui-ci craindra la lumière du soleil quand elle n'aura aucune incidence sur tel autre. Pour autant, nous verrons que certaines de ses caractéristiques résistent malgré tout, sans quoi la figure du vampire se perdrait dans la variation et finirait par s'éteindre et disparaître d'épuisement.

Si le vampire a possédé très tôt les écrans de télévision, c'est qu'à l'instar du fantôme, il est aisé de le représenter et de le mettre en scène. La question des budgets ayant depuis longtemps été la difficulté principale des réalisateurs de fictions télévisuelles, le vampire peut apparaître sans qu'il y ait besoin d'effets spéciaux onéreux. Le vampire télévisuel sera ainsi pendant longtemps la copie conforme de son homologue cinématographique, que cela soit le Dracula de Tod Browning ou celui de Fisher : longues canines, costumes sombres et teint blafard. Lors de toutes ces décennies pendant lesquelles le vampire ne s'affranchit pas de ces codes, il est accompagné des mêmes motifs. Il dort dans un cercueil à l'intérieur d'une crypte quand ce n'est pas dans un vieux manoir aux allures de château.

La première série a véritablement offrir au vampire traditionnel un rôle de premier plan est sans doute *Dark Shadows* diffusée sur ABC de juin 1966 à avril 1971. Pendant 1245 épisodes, ce soap-opéra fantastique narre les aventures d'un sympathique vampire, Barnabas Collins, victime d'une malédiction. Même si ce vampire conserve une somme importante de détails classiques, il a sans doute « beaucoup fait pour modifier l'image des morts-vivants⁶⁷⁶ ». On retrouvera pourtant des traces de ces stéréotypes jusque dans les séries des années 1990. En effet, les vampires de *Buffy the Vampire Slayer* sont réinvestis de presque tous ces codes, et ce ne sera que peu à peu qu'ils s'en affranchiront, telle une étape dans l'évolution du vampire télévisuel⁶⁷⁷. Dès lors, ces règles strictes deviennent des caractéristiques facultatives qui permettent de mettre sur pied un vampire sur-mesure que chaque réalisateur de série mettra au point selon les besoins de sa narration. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que dans presque tous les exemples que nous citerons, les

676 Jean Marigny, *La fascination des vampires*, Paris, Klincksieck, 2009, p.120.

677 Il est intéressant de noter que les aventures de Barnabas Collins ont été, parallèlement à leur diffusion télévisuelle, également déclinée en littérature par Marilyn Ross. Deux décennies plus tard, ce seront les combats de Buffy qui se verront être adaptés par dizaines, qu'ils soient ou non des novélisations des épisodes. Et dans un mouvement inverse mais propre aux séries télévisées de la deuxième décennie du vingt et unième siècle, la série *True Blood* est, elle, adaptée de la série de romans de Charlaine Harris *La Communauté du Sud*. Tout ceci mettant au jour le lien très étroit qui existe entre la télévision et les autres arts populaires, ceux-ci s'influençant mutuellement.

vampires se défendent des règles auxquels ils n'appartiennent pas, celles-ci ayant été véhiculées selon eux par de vieilles histoires à dormir debout. Ainsi, l'ail ne semble éloigner que les vampires de *Buffy*, même si le spectateur n'aura jamais eu la preuve que cela fonctionne. Ceux de *Moonlight* ou *Being Human* peuvent sortir sans souci le jour, sous réserve d'être protégés quelque peu d'une exposition trop forte au soleil.

Dans *True Blood*, *Buffy*, et *The Vampire Diaries*, ce type de lumière fait griller, puis littéralement se consumer, les vampires en quelques instants⁶⁷⁸. Le pieu dans le cœur est presque toujours l'arme principale utilisée pour s'en débarrasser (exception faite dans *Moonlight* ou cela ne fait que paralyser le vampire) quand le feu, ou la décapitation ne sont pas utilisés. Dans *Buffy* les vampires n'ont pas d'âme, ils se souviennent de leur vie humaine mais ont perdu tout remord et sentiment de culpabilité en devenant un monstre, tandis que quinze ans plus tard dans n'importe lequel des exemples que nous avons déjà évoqués, le vampire est un être qui a le choix entre succomber à sa bestialité ou y résister et tenter de s'insérer dans la communauté humaine qu'il a quittée des années auparavant⁶⁷⁹. On pourrait développer bien davantage cette liste en y ajoutant la capacité de certains vampires à voler, à charmer leurs victimes, à se déplacer à une vitesse prodigieuse, ou encore leur incapacité à se refléter dans un miroir et à pénétrer dans un lieu privé sans y avoir été invité au préalable.

Mais il est des points constants sur lesquels les scénaristes semblent tous d'accord. Ceux-ci sont ce qui permet de conserver des caractéristiques définissant imaginairement ce qu'est un vampire. Tous nos exemples montrent le vampire se nourrir exclusivement de sang, que celui-ci soit humain, animal ou de synthèse et posséder la vie éternelle. De même, il semble que le vampire possède deux visages, l'un hérité de son ancienne vie humaine, lui permettant de chasser et de s'insérer au mieux dans le monde des humains, et le second révélant le démon tapi en lui. Si chaque vampire possède un faciès horrifique, celui-ci n'est pas pour autant toujours représenté de la même façon. Les vampires de *Buffy* deviennent littéralement hideux lorsque des protubérances apparaissent sur leur front, que leurs yeux virent au jaune et que leurs dents s'allongent⁶⁸⁰. Seuls les yeux trahissent la vérité dans *Being Human*, *Moonlight* et *The Vampire Diaries*. Et dans *True Blood*

678 Notons que pour remédier à cela, les vampires de *Buffy* peuvent se protéger d'une couverture, ou recouvrir les vitres de leur voiture de peinture noire afin de se déplacer la journée. C'est bien également l'exposition directe qui les fait brûler. Dans *True Blood* le sang de fée permet de résister à la lumière, et pour les frères Salvatore de *The Vampire Diaries*, c'est le port d'une bague qui leur permet de se déplacer le jour.

679 Edward Gross, « Joss Whedon : Vampire Master », *TV Zone*, 155, 1999.

680 Dans les commentaires audio du premier épisode, Joss Whedon s'explique sur ce choix : « La décision d'offrir aux vampires un visage-vamp était tout à fait conscient et très réfléchi... Parce que lorsque Buffy les combat il était important pour moi qu'ils ressemblent à des êtres différents, à des monstres... Je ne voulais pas qu'un show au sujet d'une lycéenne poignardant des gens à apparence normale en plein cœur soit diffusé. Je pense que quelque part cela aurait envoyé le mauvais message. Mais lorsqu'ils sont clairement identifiés comme des monstres ça nous amène dans un niveau de fantaisie bien plus sain » (Je traduis).

et *Supernatural*, les dents, simplement pointues dans la première et véritablement tranchantes dans la seconde, révèlent le monstre qui est dissimulé au fond d'eux. En revanche, il est des poncifs du mythe qui semblent avoir totalement été abandonnés. La métamorphose en brouillard ou en animaux est de ceux-là⁶⁸¹. On le voit, on pourrait croire que le vampire se débarrasse peu à peu des caractéristiques trop encombrantes et contraignantes, mais ce qu'il faut en réalité remarquer, c'est qu'il existe un vivier de possibilités vampiriques et qu'il ne sera sûrement pas étonnant d'en voir dans ses futurs paradigmes de nouvelles émerger ou d'anciennes et éculées refaire surface selon les besoins de la narration et l'évolution des modes inhérentes à la société.

1. Les amours impossibles

Le vampire moderne de la télévision apparaît avec *Buffy the Vampire Slayer* et c'est bien grâce à celle-ci qu'il est revenu sur le devant d'une scène médiatique qu'il fut contraint de quitter dans la seconde moitié des années 1980, suite à l'épidémie du Sida. Avant cela, le vampire fut très représenté à la télévision. Paradoxalement, c'est l'adaptation du *Dracula* de Bram Stoker par Coppola en 1992, dans lequel l'analogie entre vampires, sexualité, transfusions sanguines et maladie est omniprésente, qui permettra d'initier sa réhabilitation⁶⁸² : « Le vampire a connu un renouveau spectaculaire et il est devenu un véritable phénomène de mode grâce à deux événements qui ont marqué la fin du XXe siècle, à savoir la sortie du film de Francis Ford Coppola, *Bram Stoker's Dracula*, en 1992 et la célébration en 1997 du centenaire du roman qui l'a inspiré⁶⁸³ ». Coppola fait du comte Dracula un être essentiellement romantique et mu par l'amour.

Le lien entre le vampirisme et l'amour n'est bien évidemment pas nouveau puisqu'il semble intrinsèquement lié à cette figure, mais dorénavant, le vampire est un être capable de tomber amoureux et chaque histoire le mettant en scène verra ce topos être sensiblement décliné de la même manière. Le vampire est éternel et l'amour qu'il est capable de ressentir transcende ainsi les âges et la mort. C'est un amour qui dépasse les frontières de la différence d'âge, du statut social et de l'origine ethnique⁶⁸⁴. En ce sens, il est une représentation d'un amour absolu et pur, mais qui ne connaîtra que des déboires et sera sujet au ressentiment et à l'aversion des pairs des deux parties : « [L]a signification [du vampire] est claire ; dans la mesure où il implique souvent une relation

681 *Buffy* réactivera lors d'un épisode le mythe du vampire capable de tels prodiges. Le seul qui en possède d'ailleurs la capacité est l'archétype du vampire : le comte Dracula, apparu dans le premier épisode de la cinquième saison (« Buffy VS. Dracula »).

682 La même année, au cinéma, sort le préquel de *Buffy*, projet raté ayant échappé au contrôle de son créateur Joss Whedon.

683 Jean Marigny, « Les vampires au tournant du XXIe siècle », in *Le fantastique contemporain*, IRIS n°24, Grenoble, Les Cahiers du Gerf, Hiver 2002-2003. p. 67.

684 Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York and London, Routledge, 1990.

amoureuse (et rentre dans ce que Todorov appelle les thèmes du Tu), il est chargé d'un érotisme particulier où il est permis de voir s'accomplir une union interdite, réprouvée par la morale et la loi⁶⁸⁵ ». Cette problématique est une source riche de conflits et de possibles narratifs qui sied tout à fait à la sérialité avide de rebondissements. L'amour entre vampires, même s'il est régulièrement illustré (Spike et Drusilla, Eric et Pam, Aidan et Suren, etc.), est totalement différent de celui liant un vampire et un être humain. Celui-ci dévoile les jeux de pouvoirs qui existent entre des immortels possessifs, jaloux et qui finissent par se lasser de leur compagnon. La relation amoureuse entre deux vampires est très souvent construite sur le mode de la filiation, tel vampire étant la progéniture de tel autre. Le sentiment amoureux entre vampires passe ainsi d'abord par un « baiser », puis par la contamination (échange d'un liquide séminal) de l'autre. C'est finalement quelque part une relation incestueuse qui débute alors entre deux personnes liées par le sang :

Il propose une initiation, par un « père/amant » qui est en même temps géniteur et gourou, ce qui semble porter les sentiments vers un point d'incandescence passionnelle inouïe. Par là, cet imbroglio permet de rêver sur la jouissance et la participation en toute conscience à la fameuse « scène primitive », ici d'un nouveau genre, celle où l'on assiste à sa propre conception⁶⁸⁶.

Par la force des choses, un vampire transformant un humain devient son géniteur. Dès lors, si une relation charnelle s'installe entre les deux, on ne peut la qualifier que d'incestueuse. Ce type de relation est profondément ancrée dans le mythe du vampire. Aucune œuvre, littéraire ou sérielle, n'y échappe. Avant de le transformer, le vampire se nourrit de l'humain qu'il a choisi. Cette communion, l'échange des fluides, qui participe de la métaphore sexuelle est toujours temporaire car, une fois changé en vampire, il ne leur sera plus d'aucune utilité de se nourrir du sang de l'autre : « L'acte amoureux, chez les vampires, s'opère par la succion [...]. Or, celle-ci est interdite entre vampires. Les rapports sexuels complets se font donc entre vampire et non-vampire pour cesser à jamais dès que le second entre dans la bonne société⁶⁸⁷ ». Quoi qu'il en soit, qu'importent les exemples que nous pouvons observer dans les séries télévisées, ces relations sont vouées à l'échec car il s'agit toujours d'un amour fondé sur le désir de posséder l'autre pour l'éternité, un amour corrompu par la perversité vampirique. Lorsqu'elle commente la mouvance qui veut que dorénavant les vampires cherchent à se rapprocher de leurs semblables en s'offrant un compagnon, Barbara Sadoul remarque que « ces êtres cherchent à apaiser leur besoin d'amour dans des passions réprouvées puisque placées sous le signe de l'homosexualité ou de l'inceste. Les couples de

685 Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, op. cit., p. 26.

686 Roger Bozzetto, *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence, PUP, 1998, p. 161.

687 Jacques Finné, « Le sang n'est pas tout », in *Visages du vampire*, op. cit., p. 150.

vampires se soudent aussi vite qu'ils se désagrègent, pour parfois se reformer⁶⁸⁸ ». Darla engendre le futur Angel car elle souhaite un compagnon et qu'elle voit en lui de grandes choses. Deux cents ans plus tard, il finira par la supprimer pour protéger Buffy. On remarque la même chose en ce qui concerne le couple Spike/Drusilla. Tombée sous le charme de William, la vampire le transformera et passera une centaine d'années à ses côtés. Ce sera sa rencontre avec Buffy qui contraindra Spike à se retourner contre son amante pour éviter que le monde ne soit détruit. Et si au départ, il n'aura de cesse de tenter de la reconquérir. Il finira par la repousser et par tenter de l'éliminer pour prouver son amour à la Tueuse. Dans *Moonlight* (2007-2008), Mick St. John se verra forcé de tuer sa créatrice pour protéger Beth, tandis que Bill et Sookie mettront fin aux jours de Lorena. Jacques Finné voit dans ces parricides récurrents un interdit sexuel qui rejoint l'Oedipe freudien. Pour accéder au véritable amour, celui qui ne se conçoit qu'avec un humain, le vampire doit s'émanciper de son parent/amant. Et cela ne se peut que dans l'annihilation. Les amours vampiriques sont toujours vouées à la destruction puisque destinées à se consumer avec le temps. Dans le cas des vampires, l'amour ne se conçoit pas comme éternel dès lors que les deux parties accèdent à l'immortalité. L'amour transcendant, celui qui dure et fait le plus souffrir, ce sentiment incontrôlable et passionnel est constamment offert à des personnages qui ne marchent pas sur les mêmes voies, comme si ce type d'amour achérontype et nécrophile était voué à ne pas être consommé, ou tout du moins à se consumer.

Convoquant le topos des amours impossibles, le vampire de la série télévisée contemporaine est cet être immortel tombant sous le charme d'une jeune fille beaucoup plus jeune que lui, humaine, et donc condamnée à la décrépitude et à la mort. Les exemples sont nombreux et vont faire écho jusque dans la littérature et le cinéma, comme nous l'avons pu voir dans notre première partie. Edward de la saga littéraire puis cinématographique *Twilight* n'est pas le seul vampire âgé (il a 103 ans dans le premier volet) à avoir aimé une femme bien plus jeune que lui. Coppola justifie cela par le recours à la réincarnation, à une destinée qui pousse le comte Dracula à voir dans Mina Murray la femme qu'il a autrefois perdue. Angel puis Spike, âgés respectivement et approximativement de 260 et 140 ans, ont tous deux aimé Buffy (16 ans au début de la série) ; Bill Compton (175 ans) et Eric Northman (1110 ans) tombent sous le charme de la jeune Sookie ; Mick St. John de *Moonlight* a des sentiments pour Beth, jeune journaliste qu'il a sauvée vingt ans plus tôt et dans *The Vampire Diaries*, Stefan (162 ans) tombe immédiatement amoureux de la lycéenne Elena. Tous ces exemples révèlent que ces amours sont, peut-être à quelques exceptions près, tout aussi destructeurs que ceux qui réunissent des couples vampiriques. La relation entre Buffy et Angel est impossible car la malédiction qui pèse sur l'âme de ce dernier les contraint à l'abstinence.

688 Barbara Sadoul, « La solitude du vampire », in *Visages du vampire*, op. cit., p. 165.

Incapable d'assumer de ne pouvoir offrir à la jeune fille la vie qu'elle mérite, il mettra fin à une relation qui restera très présente jusque la fin de la série. Plus tard, l'amour de Spike pour Buffy se place réellement sous le signe de la passion destructrice. Lorsque dans la sixième saison, ils entament une relation charnelle, c'est car Buffy, sous la coup d'une dépression post-post-mortem, profite du vampire pour s'échapper et ressentir autre chose que la douleur d'être en vie. Et lorsqu'elle se refusera à lui, c'est la passion qui forcera le vampire à tenter de la violer puis à aller rechercher son âme. Dans *True Blood*, qu'importe le vampire que Sookie aime, leur relation sera toujours teintée de souffrance, de trahison et ainsi vouée à l'échec. La série télévisée ne remet jamais en doute la puissance et la véracité des sentiments qui lient vampires et humains, cependant elle s'évertue à démontrer qu'il existe un fossé entre les deux, tenant le discours des amours impossibles. Et même lorsque dans *The Vampire Diaries* Elena finit par devenir elle-même vampire, ce n'est pas pour autant que ses relations s'améliorent significativement.

On remarque alors une autre thématique développée dans les œuvres sérielles contemporaines ayant recours à la figure du vampire. Dans plusieurs de nos exemples, la jeune fille humaine tombe sous le charme de deux vampires qui sont la parfaite anti-thèse l'un de l'autre⁶⁸⁹. Elena (*The Vampire Diaries*) sera partagée entre deux frères, Stefan et Damon, Sookie (*True Blood*) doit choisir entre Bill et Eric, et même si Buffy n'aura jamais de relation officielle avec Spike, une tension constante est palpable vis-à-vis d'Angel. Il serait facilement compréhensible que le personnage de la jeune fille soit attirée par un vampire, être synonyme de volupté, de passion, de charme, de mystère et de danger, et qu'à l'opposé, un humain, rassurant et prosaïque, représente l'alternative. Or, ici, les triangles amoureux intègrent inévitablement deux êtres surnaturels⁶⁹⁰ qui s'opposent tout de même sur de nombreux points. Angel, Bill et Stefan sont au départ des vampires souhaitant s'intégrer le plus possible au sein de la communauté humaine en s'excluant du monde de leurs pairs, tandis que Spike, Eric et Damon en sont des représentants normés. Ils tuent, se nourrissent de sang humain et restent très proches de leur communauté.

Ainsi, les uns représentent l'humanité cachée derrière le masque de l'horreur et les autres la bestialité, la force pure et le danger. Dans un mouvement quasi identique, ces données s'inversent toujours au moment où elles atteignent leur apogée. Lorsque Buffy et Angel consomment leur amour et vivent le bonheur parfait, ce dernier redevient le tueur sanguinaire qu'il était autrefois, Bill finira par gouverner d'une main de fer les vampires de Louisiane et Stefan renoue avec son sombre passé pour quelques épisodes. À l'inverse, le vampire présenté tout d'abord comme un être

689 Cela est vrai également dans la saga littéraire *Twilight*, reprenant la forme d'une « mini-série » dans laquelle Bella sera quelque peu partagée entre le vampire Edward et le lycanthrope Jacob.

690 Lorsque ce n'est pas trois. Dans le triangle amoureux Sookie/Bill/Eric vient s'insérer de temps à autres Alcide le loup-garou.

sanguinaire, cruel et dépourvu de sentiments finit toujours par montrer ses faiblesses, peu de temps après avoir fait preuve de la plus grande cruauté. C'est après sa tentative de viol que Spike récupérera son âme et sera à même de développer une puissante relation avec Buffy. Finalement, que ce soit d'un côté ou de l'autre, chaque vampire oscille entre les deux aspects de la condition humaine, et c'est sans doute cela, conjugué à la fascination pour le pouvoir du surnaturel, qui séduit les jeunes filles en mal d'amour et de sensations fortes. Jean-Luc Steinmetz avance l'idée que « homme ou femme, le vampire adopte envers les vivants une attitude tyrannique. Son rapport à l'autre s'exerce avec violence et souvent à la faveur d'une certaine hypnose faisant ressembler à un rêve (un cauchemar non sans séduction) l'acte qu'il commet⁶⁹¹ ». Le vampire fascine les personnages, mais il les attire également, cette ambivalence étant vecteur des aventures fantastiques qu'il met en jeu.

2. Humanisation du vampire de série télévisée

Tout comme le loup-garou, le vampire est un monstre social. Qu'il cherche à s'intégrer dans la société humaine ou dans celle de ses congénères, il est plutôt rare que le vampire s'isole totalement de l'une d'entre elles. Ce sera d'ailleurs l'idée de départ de *Being Human* dans laquelle le vampire Aidan, ne souhaitant plus côtoyer ses pairs et manifestant la volonté de mener une vie normale, cherche à réduire le plus possible la surnaturalité de son existence. Il est infirmier dans un hôpital et finira par vivre en collocation comme tout un chacun. La problématique étant ici déplacée puisque ce qui l'empêche de mener une « vie humaine » (à peu de choses près ce que sous-entend le titre de la série) est précisément qu'il aura comme colocataires un loup-garou et un fantôme, et que la communauté vampirique n'est pas prête à le laisser s'en émanciper. Il en est quelque peu de même pour Angel qui ne désire pas côtoyer les vampires, mais qui ne semble pas plus vouloir être avec les humains.

C'est peu à peu, grâce à l'influence de Buffy, que le vampire avec une âme finira par s'ouvrir aux autres, jusqu'à prolonger sa métamorphose dans sa propre série. Et pour Spike, c'est bien la puce électronique qui lui a été implantée dans le cerveau, l'empêchant d'agresser les humains, qui le sépare du reste des vampires. Il ne sera plus dès lors que l'ombre de lui-même, ni vampire, ni humain. Incapable de faire partie d'un monde ou de l'autre, il fera preuve d'une réelle ambivalence en retournant constamment sa veste. Le concept de communauté est ainsi essentiel au vampire qui, à l'inverse du loup-garou, ne cherche pas systématiquement à être guéri de sa nature vampirique. Ce n'était pas l'éventualité de la prophétie Shanshu annonçant que « le vampire avec une âme

691 Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 27

redeviendra humain au terme de longs combats » qui motivait Angel dans sa lutte contre les forces du mal, puisqu'il n'en prendra connaissance que bien des années plus tard⁶⁹². Plus encore, à plusieurs reprises, alors qu'il se verra offrir prématurément la possibilité de vivre tel un humain, il la refusera délibérément (« La Pierre d'Amara », saison 1, épisode 3, et « Je ne t'oublierai jamais », saison 1, épisode 8). À la toute fin de la série, il annulera lui-même l'effectivité de la prophétie en signant un contrat avec des démons dans le but de s'infiltrer parmi eux, refusant du même coup toute possibilité de rédemption. Aidan, lui, même s'il cherche à vivre une vie des plus humaines, ne cherchera jamais de moyen de le redevenir. Cette possibilité lui sera offerte à la fin de la série, lorsque Sally décide subitement de se sacrifier pour lui rendre son humanité. Ce faisant, Aidan redécouvre la vie humaine, mais la perdra très vite, rattrapé par le temps. En revanche, c'est bien le fait d'être redevenu humain qui lui permettra d'accéder à l'Au-delà dans lequel il retrouve sa bien-aimée. En effet, dans *Being Human*, les êtres maudits, à savoir les vampires et les loups-garous, ne semblent pas pouvoir accéder au paradis puisque jamais n'en sera montré un quelconque fantôme. À la mort d'un vampire, celui-ci est réduit en cendres comme s'il n'en restait absolument rien, le concept d'essence spirituelle ou d'âme en étant totalement absent.

Alors que dans la tradition gothique le vampire est un être profondément solitaire, ses avatars de séries télévisées contemporaines cherchent l'intégration.

La lutte entre le bien et le mal, qui constituait l'argument principal des histoires de vampires, peut donc se trouver inversée. Les morts-vivants peuvent désormais jouer le rôle de héros à part entière quand ils combattent le mal, ou de victimes lorsque les humains qui ne les comprennent pas s'acharnent contre eux⁶⁹³.

Profondément différent des êtres humains, le vampire risque à tout moment d'en être écartés si son secret est découvert. Il inspire toujours la crainte et de fait devient une illustration métaphorique du racisme. Il était autrefois humain mais n'est plus accepté par eux en raison de ce qu'il est devenu. On voit ainsi que le vampire possède une propension à se tourner vers la communauté vampirique qui semble toujours prête, elle, à l'accueillir à bras ouverts. Cette communauté, face à l'adversité, est toujours très unie, organisée et présentée de manière négative.

Les vampires qui s'y insèrent, tel Bishop dans *Being Human* ou Eric de *True Blood*, semblent toujours jouer un double jeu et essaient de tenter le vampire qui s'évertue à s'humaniser. À plusieurs reprises Aidan se laissera convaincre que sa place est parmi les vampires et il retournera brièvement dans sa communauté originelle. Les lieux où se concentrent les vampires sont ainsi très

692 Il l'apprendra dans le dernier épisode de la première saison d'*Angel* (« Le Manuscrit », « To Shanshu in Los Angeles », saison 1, épisode 22) soit cinq ans après la création du personnage (ou six ans après sa décision de combattre le Mal).

693 Jean Marigny, *op. cit.*, p.146.

souvent présentés comme des lieux de débauches et d'excès. *Being Human* nous présente un lieu où les vampires peuvent choisir un humain qu'ils désirent goûter, le cadavre de celui-ci immédiatement pris en charge par un groupe dont le but est d'effacer toute trace de leur existence. Le bar aux allures sado-masochiste *Fangtasia* de *True Blood* est lui aussi le lieu de toutes les perversions et de toutes les divergences. Tous ces lieux, à partir du moment où ils sont côtoyés par des vampires, sont toujours des espaces dangereux puisqu'on entre dans le domaine de la force physique et des prédatations. Le vampire, quel qu'il soit, a besoin de se sentir appartenir à une communauté. Et la lutte qu'il mène pour tenter de s'insérer dans l'une ou l'autre fait écho à celle que vampires et autres démons entretiennent depuis des années contre la race humaine⁶⁹⁴. On remarque ainsi que les humains, s'ils ignorent l'existence du surnaturel, n'ont pas conscience qu'ils partagent leur territoire avec une multitude de créatures.

Plus encore, s'ils se croient légitimes, c'est oublier que plusieurs séries précisent qu'à l'origine de leur univers fictionnel était le démon. Le vampire sériel exprime donc, et cela est particulièrement sensible dans une œuvre comme *True Blood*, que le temps est venu pour qu'il revendique son existence et sa légitimité à la manière d'une lutte des classes ou des minorités s'inscrivant dans le courant *mainstream*. La couleur de peau, l'orientation sexuelle et l'espèce à laquelle chacun appartient y sont dorénavant traitées sur le même mode. Le vampire isolé est à présent un être qui ressemble en tout point à l'être humain, mais c'est lorsqu'il s'établit en tant que communauté qu'il devient véritablement dangereux et provoque l'angoisse. Pour les humains, quels que soient les exemples que nous convoquons, il est toujours l'ennemi à abattre, et ceux-ci se révèlent finalement tout aussi cruels dans la chasse au vampire que ces derniers face aux humains. La communauté qu'elle soit humaine ou vampirique est toujours ce qui monte les individus les uns contre les autres, empêchant le libre arbitre. La peur de l'autre oblige les deux camps à se replier sur eux-mêmes, coupant du même coup toute possibilité d'échange. C'est pourquoi tous voient d'un très mauvais œil lorsqu'un humain côtoie un vampire d'un peu trop près. Dans *True Blood*, les humains ayant des relations sexuelles avec les vampires sont même catalogués et surnommés « *fang bangers* », risquant dès lors leur vie. Le vampire est le monstre qui ressemble le plus à l'être humain, il est donc logique qu'il cherche à s'insérer dans une société dont il faisait autrefois partie.

On le voit aisément, le vampire est sans aucun doute la figure du fantastique qui a le plus évolué entre son apparition dans les légendes folkloriques, ses reprises dans la littérature gothique du XIXe siècle, ses avatars cinématographiques et le traitement d'humanisation qui lui est réservé depuis les années 1990 principalement à la télévision. Si *Le Vampire* de Polidori n'avait déjà plus rien à voir avec les vâcolacs et oupires russes et polonais, celui que les romantiques nous ont légué

694 Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, op. cit.

n'en est finalement que le prolongement logique. Les vampires du XIXe siècle avaient conservé cette aura maléfique, or depuis la fin de la première moitié du XXe, ils ont entamé un véritable processus d'humanisation. Celui-ci n'a pas totalement renversé la considération du public pour la figure vampirique : il reste avant tout un personnage dangereux, héritier d'une tradition culturelle et populaire. Personnage pratiquement absent du roman de Stoker, le vampire ne s'y exprime qu'à travers les récits qu'en font les protagonistes humains. Dracula n'y a pas d'existence propre, il est ainsi réduit à n'être que l'instrument du mal :

Carmilla, Dracula et *La morte amoureuse*, pour ne parler que de trois chefs-d'oeuvre, présentent le vampire de l'extérieur comme un bloc d'altérité. Le texte ne lui donne pas la parole. On présente uniquement les effets de la présence du vampire sur les autres. On nous présente ses actes, mais le texte ne nous en donne pas la logique ou la cohérence. Le récit ne s'intéresse qu'à ce qui permet aux humains de combattre les « monstres ». Dracula et Carmilla seront traités comme des porteurs de germes mortels, Clarimonde et Carmilla seront déterrées et sacrifiées⁶⁹⁵.

C'est tout de même la littérature, un peu plus tard, qui a initié sa métamorphose. Henry Kuttner avec *Dans ma solitude (I the Vampire)* en 1937 prolonge les pistes lancées par le feuilleton littéraire *Varney the Vampire* en offrant à son vampire une psychologie complexe qui le rend beaucoup moins méprisable. Fatigués de vivre une existence éternelle beaucoup plus difficile à assumer qu'il n'y paraît, ces vampires finissent tous deux pas se suicider. Le cycle des vampires d'Anne Rice offrira également la parole à ces créatures et introduira la question du choix, qui deviendra rapidement une notion essentielle au sein de la problématique surnaturaliste et monstrueuse : l'être fantastique a désormais le choix d'être bon ou mauvais. Plus encore, l'instauration de cycles au sein de la mythologie vampirique (initiée avec *Varney* jusqu'à la série télévisée) est réellement ce qui marque le vampire moderne :

Ce renversement dans les conditions de la représentation modifie la figure traditionnelle du vampire : il acquiert une intériorité et une historicité, et il s'ancre dans l'aube des mythes. Il cesse donc d'être totalement un monstre. En effet comme il accède à la parole, son univers intime, comme sa vision du monde nous deviennent accessibles, il nous semble donc moins étranger. La fascination demeure, mais articulée à d'autres signes : le mystère s'enrichit et continue de fasciner encore plus⁶⁹⁶.

Dans la série fantastique contemporaine ces questions sont au cœur des œuvres qui choisissent de traiter du vampirisme. Chaque paradigme sériel vampirique va ainsi proposer au fil des épisodes et des saisons des plongées dans le passé historique et intime des vampires :

695 Roger Bozzetto, *op. cit.*, 1998, p. 155.

696 Roger Bozzetto, *op. cit.*, 1998, pp. 155-156.

À mesure que se sont multipliés les romans, les nouvelles et les films sur le thème du vampire, le personnage est devenu très familier au public et son aura de mystère a disparu. À partir du moment où il a perdu son statut d'aristocrate qui en faisait un être en marge de la société et où il s'est fondu dans la population des grandes villes, il est devenu l'un des nôtres en dépit de ses particularités. Lorsqu'enfin ce personnage [...] a eu le droit de s'exprimer librement et de nous dire ce qu'il ressentait, les barrières qui nous séparaient de lui sont tombées. [...] Nous comprenons leurs problèmes et nous pouvons nous identifier à eux⁶⁹⁷.

Peu à peu le spectateur apprend à connaître le vampire, il lui découvre des aspects qu'il ne soupçonnait pas (le taciturne Angel était, avant d'être changé en vampire, un jeune homme insouciant et très penché sur l'alcool et Spike, un poète raté) ou qui permettent de complexifier davantage le personnage, et par là-même de le rendre plus humain. On découvre ainsi à chaque fois les circonstances qui ont amené le personnage à être changé en vampire, les amours qu'il a vécues et qui reviendront fatalement le hanter, les êtres qu'il a perdus, les horribles crimes qu'il a commis dans sa prime jeunesse vampirique et, le cas échéant, ce qui l'a fait retourner dans le droit chemin. L'inclusion de flash-back dans une œuvre sérielle permet ainsi d'offrir un passé historique à la fiction. S'il y a vampires, ceux-ci étaient déjà présents bien avant le début de la série. Le recours aux flash-backs permet de découvrir des aspects de l'histoire qui n'avaient pas pu être envisagés et ainsi permettent d'étirer la masse sérielle en produisant des rebondissements quasi-infinis.

Ainsi, bien souvent, le vampire connaissait déjà l'existence de sa future bien-aimée avant même qu'ils ne se rencontrent. C'est lorsqu'il l'a vue sortir d'un lycée à Los Angeles qu'Angel a décidé d'aider Buffy, Mick St. John avait sauvé Beth des griffes de sa génitrice vingt ans avant de la retrouver, Bill avait été chargé de se rapprocher de Sookie par la reine des vampires dans le but d'en apprendre plus sur son secret et Stefan Salvatore avait sauvé Elena de l'accident de voiture qui avait coûté la vie à ses parents. Le vampire est âgé, et l'étude de son passé est également une plongée dans l'Histoire du monde. Dans ses premières saisons, *Buffy the Vampire Slayer* semble tenir le discours que lorsqu'un humain se change en vampire, il perd du même coup son âme, se changeant immédiatement en monstre sans scrupule, véritable suppôt de Satan, rebut de la société des démons, tant ils pullulent tels des rats.

Dès lors, il n'a plus le choix. Débarrassé de son âme, de sa culpabilité et de ses remords, il tue et saccage le monde en toute impunité. Ce qui différencie Angel des autres vampires est que son âme lui a été rendue contre son gré. Il n'a pas fait ce choix de lui-même. En revanche, trois saisons plus tard, c'est bien parce qu'il est amoureux de Buffy et qu'il cherche à faire le bien (pour lui plaire) que Spike modifie tant bien que mal son comportement. Et c'est encore une fois par choix qu'il ira braver toutes sortes d'épreuves dans le but de retrouver son âme. Finalement, même si dans les paradigmes postérieurs à *Buffy* il n'est plus question d'âme, symbole de l'humanité qui se trouve en

697 Jean Marigny, *op. cit.*, p. 151.

chacun de nous, le vampire aura dorénavant toujours le choix. Et ce n'est pas sa métamorphose en créature de la nuit qui lui dicte son comportement, mais bien les choix qu'il fait en fonction de celui qu'il était et finalement est toujours.

Ce qu'il a gagné d'humanité, le vampire ne l'a pas forcément perdu en surnaturalité. Même si le vampire de *Buffy* est un être totalement dénué de pouvoirs, davantage restreint par sa condition vampirique qui ne lui offre que deux avantages (une force décuplée et l'immortalité), il est quelque part l'antithèse de celui de *True Blood* dont les pouvoirs en font un surhomme à bien des égards. Force herculéenne, vitesse qui défie toute concurrence, capacité d'hypnotiser les humains et de les soigner grâce à leur sang, immortalité ou encore pouvoir de lévitation en font un être dont la somme des dons le rend quasiment invulnérable et bien supérieur à la race humaine. Et c'est bien de là que découle la problématique de cette série.

Quand, enfin, les vampires sont des êtres supérieurs à l'humanité moyenne tant par l'aspect physique que par l'intelligence et l'expérience, éternellement jeunes, pratiquement immortels et libérés des contingences de ce monde, ils ne sont perçus ni comme des monstres ni comme des démons, mais comme des demi-dieux qui vivent parmi nous. [...] Aux yeux de beaucoup [...], le vampire n'incarne plus l'altérité détestable mais au contraire une sorte d'idéal⁶⁹⁸.

Ainsi, il est préférable de nuancer ces autres propos de Jean Marigny prétendant que « le vampire moderne, débarrassé de son aura surnaturelle et lavé d'un certain nombre d'accusations, est devenu dans l'imaginaire collectif un être sensible, capable d'aimer et de souffrir auquel lecteurs et spectateurs peuvent s'identifier sans complexe⁶⁹⁹ ». S'il est vrai que le vampire, dans la majorité de ses avatars, est désormais un être dont les seuls attributs sont d'être immortel, sensible à la lumière, doté d'une grande force physique et se nourrissant exclusivement de sang, il en reste toujours qui le montrent empreint de l'aura surnaturelle. « La plupart du temps, donc, les vampires restent terrifiants et utilisent leur puissance surnaturelle pour annihiler de mauvais frères – surnaturels ou non⁷⁰⁰ » précise Jacques Finné. Les vampires de nos séries contemporaines sont évidemment de ceux-là puisqu'ils passent une grande partie de leur temps à affronter d'autres vampires et nombre de créatures fantastiques grâce à la force physique qui les caractérise. En réalité, ce que le vampire semble réellement avoir perdu au fur et à mesure de son évolution, c'est son lien avec la religion.

3. Le vampire sériel et la religion

Profondément lié au catholicisme depuis l'apparition des premiers mythes, le vampire

698 Jean Marigny, *op. cit.*, p. 151.

699 Jean Marigny, *op. cit.*, p. 166.

700 Jacques Finné, *op. cit.*, 2005, p. 103.

craignait la puissance de Dieu. Crucifix et eau bénite étaient ainsi des armes plus qu'utiles pour les Hommes désireux de mettre fin à leur existence. La crainte du soleil en était également un pendant, en cela qu'ils étaient bannis de l'existence diurne, incapables de résister à la lumière divine. Le positivisme et le rationalisme dont fait preuve notre époque ont ainsi peu à peu mis de côté ces aspects religieux dans la caractérisation vampirique : « Ancré dans une époque rationaliste où la science a remplacé Dieu, le buveur de sang ne craint plus les symboles religieux et tourne en dérision ces croyances populaires⁷⁰¹ ». Les séries développant la figure du vampire s'affranchissent dorénavant des questions religieuses mais elles semblent devoir toujours en conserver quelques échos puisque celles-ci font parties intégrantes du mythe depuis des siècles. Ainsi, que cela soit dans *True Blood* ou *Moonlight*, crucifix et eau bénite passent pour de vieilles croyances dépassées ou simplement pour un stratagème qu'ont trouvé les vampires pour se protéger des représailles des humains. Sans doute devons-nous y voir également un moyen pour les chaînes américaines de tenir des discours nettement plus laïques sur un territoire (sans oublier l'exportation massive des œuvres) dans lequel la question religieuse reste très marquée mais qui risquerait d'exclure certaines parts de marché importantes.

Manifestement, maillon charnière dans l'évolution de la série fantastique et du traitement du surnaturalisme, c'est encore dans *Buffy the Vampire Slayer* qu'on peut voir les derniers vampires réagissant aux objets de culte de la religion chrétienne. Dans leur lutte contre les démons de tous ordres, les personnages de la série y ont très souvent recours. Ainsi, les plus représentés tout au long de la série sont certainement la croix et l'eau bénite. Cette dernière se présente sous la forme de flacons que l'on achète à la boutique de magie. En effet, jamais au cours des 144 épisodes, nous ne verrons les personnages entrer en contact avec un prêtre pour s'en procurer. Le motif de la croix quant à lui est omniprésent : on en trouve de toutes les tailles, du pendentif discret offert à Buffy par Angel dès le premier épisode à la croix de la taille d'un homme sur laquelle se lamente Spike au début de la septième et dernière saison, et revêtent différentes formes (en bois, en pierre ou en argent). En revanche, il est à noter que le Christ n'y est jamais représenté et aucune espèce d'explication n'est donnée sur le fait que ces deux objets n'agissent que sur les vampires sans qu'aucun lien avec une quelconque croyance ne soit évoqué. Plus encore, une croix est nécessaire afin de parfaire le rituel annulant l'invitation à entrer chez soi faite un à vampire. Et Willow, personnage de confession juive, de remarquer que son père trouverait plus qu'étrange de retrouver cette croix clouée au mur.

De fait, dans *Buffy the Vampire Slayer*, les croix et l'eau bénite sont surtout utilisées en tant qu'héritage de la tradition classique du vampire initiée par Bram Stoker avec son *Dracula*, qui fait

701 Amandine Prié et Joël Bassaget, *op. cit.*, p. 34.

du personnage, un être qui s'est érigé contre le pouvoir de Dieu. Ainsi, vidées de leur symbolisme religieux ce ne sont plus que des armes parmi les autres au même titre que les pieux, les épées ou le feu. Pourtant, vis-à-vis de ces derniers, le pouvoir de la croix et de l'eau bénite reste très limité et n'est utilisé qu'à des fins de repoussoir ou de protection. À une seule reprise dans la série, Buffy usera de l'eau bénite pour tuer un vampire : dans l'épisode « Sans défense » de la troisième saison, la Tueuse, qui doit subir pour ses dix-huit ans l'épreuve du Cruciamentum (dont la référence christique est évidente), est privée de ses pouvoirs et enfermée dans une maison à l'abandon avec un cruel vampire. Elle parvient par ruse à lui faire avaler de l'eau bénite et le monstre finit par être réduit en cendres.

Ces objets sont d'autant plus détachés de leur symbolique religieuse qu'ils n'ont, comme nous l'avons évoqué, aucun effet sur les autres démons, qui sont pourtant tout autant des représentations du mal. Dans *Buffy the Vampire Slayer*, et la jeune fille l'aura déjà démontré à plusieurs reprises, tout est bon pour venir à bout des monstres (cymbales, lance-missile et autres bâtons de dynamite) et dans le cas particulier du vampire, croix et eau bénite font partie du lot. Il est tout de même possible d'y voir un lien avec la question religieuse de l'âme humaine. Le créateur de la série, Joss Whedon, explique ainsi que si la présence d'une croix repousse le vampire c'est qu'elle touche le démon qui en a investi le corps humain. En effet, dans *Buffy the Vampire Slayer*, les vampires n'ont pas d'âme et ne peuvent faire que le mal. La conception du mal de la série est donc à rapprocher de celle de Saint Augustin dans ses *Confessions*⁷⁰². Il divise ainsi les maux du monde en deux catégories : les maux naturels (maladie, catastrophes, etc.) et les moraux qui sont produits par la volonté humaine. Buffy prétend que lorsqu'un humain devient un vampire, une âme démoniaque remplace l'âme humaine.

C'est cela qui fonde son critère d'élimination dans sa chasse aux démons, bien plus qu'une quelconque appartenance à une race supérieure que seraient les êtres humains. Dès lors on comprend davantage qu'elle ne puisse intervenir radicalement lorsqu'un être humain fait de mauvais choix comme ce fut le cas pour Faith, la Tueuse rebelle, ou Willow à la fin de la sixième saison. Ainsi, ce clivage suggère une réflexion moderne de la série car il suppose l'idée de rédemption, éventuellement possible pour les vampires. Dans les cas d'Angel et Spike, deux vampires ayant récupéré leur âme par des moyens et des raisons diverses, cette explication de Whedon ne tient plus, car s'ils ont bien récupéré leur âme, ils n'en sont pas moins toujours sensibles à l'eau bénite et aux croix, posant ainsi la question de savoir si le démon serait alors dans la chair et non dans l'esprit.

Il s'agit peut-être davantage d'une question de croyance et de peur. Si le vampire se souvient de ce qu'il était avant et a donc conscience de ce que représente le mythe du vampire, peut-être que

702 Saint Augustin, *Confessions*, Paris, Gallimard, 1993.

la réaction face aux objets de culte n'est finalement qu'une réaction psychosomatique. En effet, dans la deuxième partie de l'épisode « Une revenante » (« Who Are You », saison 4, épisode 16), l'ersatz de créature de Frankenstein qu'est Adam prend la figure d'un messie pour une certaine communauté de vampire. Il leur explique ainsi que leurs peurs sont infondées, qu'ils sont un paradoxe puisqu'en tant que créatures immortelles, il n'ont d'autre peur que celle de mourir. Il parvient au fil de ses paroles à les convaincre de l'inexistence de Dieu. Ce faisant, ces vampires parviennent à prendre d'assaut une église et ne semblent plus réagir à la vue de tous les objets de culte s'y trouvant. De même, les Turok-hans, ces vampires originels, existant avant les Hommes et donc leurs religions, ne réagissent pas face aux crucifix et n'ont que peu de réaction lorsqu'ils sont aspergés d'eau bénite. S'appuyant sur les mythes fantastiques existant avant sa création, *Buffy* initie tout de même au fil de ses saisons la lente émancipation et humanisation du vampire à la fois vis-à-vis des religions mais aussi des croyances populaires.

Nuançons tout de même ces propos car des exemples récents dévoilent que cet attachement originel à la question religieuse (que l'on a vues importantes dans le roman-feuilleton particulièrement) est toujours présent dans les séries vampiriques, mais sous de nouvelles problématiques. L'adaptation sérielle du film *From Dusk Till Dawn* de Robert Rodriguez (2014) fait du vampire, pourtant sensible aux crucifix et à l'eau bénite dans l'oeuvre originale, une créature reptilienne. Plaçant sa narration en Amérique du Sud, le vampire y acquiert les caractéristiques du serpent et renoue ainsi avec tout un ensemble de croyance anciennes. Il est à la fois héritier des cultes aztèques liés au serpent à plumes Quetzalcoatl, mais également au mythe grec de Lamia, punie par Héra pour avoir eu un enfant de Zeus, et qui finira par devenir mi-femme, mi-serpent et par se nourrir d'êtres humains.

On voit également le rapport que ces « nouveaux » vampires entretiennent avec les lamies, créatures de la mythologie grecque, dont l'aspect physique reptilien était si repoussant qu'elles devaient prendre l'apparence de jeunes femmes voluptueuses pour s'emparer de leurs proies, qui ne se rendaient bien souvent compte de la tromperie qu'une fois dévorées. Quoi qu'il en soit, on voit bien que la figure du vampire s'inspire toujours d'une quelconque croyance et qu'importe le lieu où elle se place, elle se fonde sur de vieux mythes, à la manière d'une anastomose⁷⁰³ : « Si le vampire abandonne certains caractères, c'est donc pour en acquérir de nouveaux au contact d'autres formes de l'irrationnel ou de surnaturel⁷⁰⁴ ».

Dans *True Blood*, série à vocation anticonformiste, le vampire s'émancipe dès les premières

703 J'emprunte ici ce terme à Gilbert Durand qui désigne une des manières qu'a le mythe du vampire de se renouveler en allant puiser dans les mythes qui lui sont proches (« Pérennité, dérivations et usure du mythe », in Danièle Chauvin (dir.), *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1996).

704 Guy Astic et Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 132.

saisons des canons religieux pour s'y ré-engouffrer par la suite comme si cette question ne pouvait être évitée. Pourtant, il est intéressant ici de s'y intéresser davantage car *True Blood* parvient à déplacer le discours habituel du lien unissant vampire et religion pour à nouveau poser des questions sur l'intégration et le *mainstream*. La série d'Alan Ball a toujours défrayé les chroniques pour ses positions politiques⁷⁰⁵.

Ainsi débute-t-elle en septembre 2008, quelques mois seulement après le passage de la proposition 8 en Californie annulant les mariages homosexuels, et nous présente le « coming-out » des vampires du monde entier suite à la commercialisation d'un sang de synthèse, le Tru-Blood, leur permettant de se nourrir sans agresser d'êtres humains. Les vampires réclament les mêmes droits que les humains et on note dès le générique, très connoté religieusement avec ses plans sur des messes frénétiques ou des baptêmes aux allures d'exorcisme, une vue sur un de ces panneaux lumineux qui orne le devant des églises américaines où il est inscrit « God hates fangs » (Dieu déteste les crocs). Le jeu sur la paronymie entre « fangs » et « fags » (homos) est alors plus qu'évidente. Outre cette réflexion sur l'intégration et le *mainstream*, la série flirte évidemment avec la question religieuse. Toute la série est empreinte de religion (exorcismes, milice catholique anti-vampires, wiccans, etc.) mais c'est bien lors de la cinquième saison que la réflexion sera la plus poussée, mêlant à la fois politique, religion et conspiration. Le créateur de la série, Alan Ball explique l'analogie : « Beaucoup des choses dites par des gens pendant les primaires Républicaines m'ont paru tellement horribles que je me suis dit "Et si les vampires voulaient une théocratie ? À quoi ça ressemblerait⁷⁰⁶ ? " »

Les vampires de *True Blood* forment la « Ligue Américaine des vampires » dans le but d'obtenir l'égalité des droits. En revanche, même si une partie des vampires présentés dans la série cherche réellement à s'intégrer, nous sentons bien que beaucoup d'entre eux cachent leurs réelles intentions, à la faveur de certaines intrigues dévoilant la difficulté qu'ont certains à ne plus se nourrir d'êtres humains. Cette ligue est en fait régie par « L'Autorité » qui contrôle la société des vampires, et en définit les actions et moeurs. Chaque vampire se doit d'obéir aveuglément sous peine de mort ou de torture à cette Autorité qui agit secrètement. Au fil des saisons, ses réels motifs sont révélés et le spectateur prend connaissance de la complexité de la communauté vampirique qui fonctionne parallèlement au gouvernement humain⁷⁰⁷. Lors de la cinquième saison, nous pénétrons

705 Les réflexions qui suivent sur la métaphore religieuse dans *True Blood* s'inspirent de l'article de Joseph Laycock, « Vampire, Gay Rights, and the Political Underpinnings of HBO's *True Blood* », <http://religionandpolitics.org/2012/08/27/vampires-gay-rights-and-the-political-underpinnings-of-hbos-true-blood/>, en ligne.

706 Alan Ball, cité par Bill Keveney, « *True Blood* sinks its teeth into politics for fifth season », <http://usatoday30.usatoday.com/life/television/news/story/2012-06-07/true-blood-season-5/55447106/1>, en ligne, page consultée le 15 septembre 2013 (je traduis).

707 Aux États-Unis, chaque état est gouverné par un monarque élu, qui délègue son pouvoir à des shérifs de zones.

enfin dans ses quartiers généraux et rencontrons son leader, Roman Zimojic. Il apparaît alors que l'Autorité est en fait une théocratie secrète qui vénère Lilith, décrite comme le tout premier vampire, se référant à leur propre texte sacré « Le Livre de Lilith », rédigé bien avant la Bible.

La mention de Lilith en tant que vampire n'est pas nouvelle puisqu'elle apparaît dans plusieurs anciens textes Mésopotamiens avant qu'elle ne soit décrite comme un démon femelle dans le Talmud babylonien. Dans la Kabbale, elle est considérée comme la première femme d'Adam. La culture populaire réinterprète souvent le personnage de Lilith comme le tout premier vampire en rapport à ses différentes associations avec le démoniaque et la sexualité. Le « Livre de Lilith », que les vampires vénèrent dans *True Blood*, prétend ainsi qu'ils ont été créés à l'image de Dieu, Adam et Ève, et après eux la race humaine, apparaissant dans l'unique but de leur servir de nourriture. Le leader de l'Autorité défend l'entente avec la race humaine et fait une interprétation métaphorique de ce texte sacré. Il voit ses enseignements comme des paraboles et s'oppose aux vampires qui l'interprètent fidèlement et croient donc qu'il est de leur devoir religieux de se nourrir des humains.

Dans sa guerre sainte, Roman Zimojic est à tel point persuadé que son interprétation des textes est la bonne qu'il n'hésite pas à torturer des jours durant les vampires qui pourraient avoir des penchants radicaux, et qui seraient ainsi une menace à leur intégration au sein de la communauté humaine. En dépit de sa paranoïa qui le pousse à douter de tout et de tout le monde, il finira pas être exécuté dans un coup d'état orchestré par Salomé Agrippa⁷⁰⁸. Celle-ci prend alors les rênes de la société vampirique, et renverse l'orientation pacifiste des vampires en se révélant être à la tête d'une secte radicale : les Sanguinistes. Leur premier mouvement est d'assassiner un chef militaire venu parlementer avec les vampires, déclarant dès lors ouvertement la guerre à la race humaine et réduisant à néant les progrès réalisés par l'Autorité jusqu'alors. Après avoir ingéré le sang sacré de Lilith leur en procurant des visions, tous les membres du conseil se convertissent au mouvement Sanguinistes, persuadés qu'elle est la voix de la Vérité. Chacun d'entre eux en vient à croire que lui seul est l'élu choisi par la déesse pour guider les vampires.

Alan Ball se défend d'avoir de quelconques connaissances en politique ou en théologie, pourtant avec cette réflexion sur les liens entre vampirisme et religion, il parvient à mettre sur pied une histoire fantastique complexe et particulièrement bien développée. Douglas Cowan remarque que les histoires d'horreur les plus abouties sont celles qui se fondent sur les peurs culturelles et particulièrement celles fondées sur la religion : « Il y a quelque chose chez le public que le réalisateur peut exploiter. Dans le cas du cinéma d'horreur, il y a une peur qu'il peut saisir et à laquelle il peut donner vie, même pour un instant⁷⁰⁹ ». Ce que Cowan entend par « peur » pourrait

708 Il s'agit en fait de Salomé, fille d'Hérodiade, dans le Nouveau Testament, qui aurait été changée en vampire après avoir demandé la tête de Saint Jean-Baptiste.

709 Douglas Cowan, *Sacred Terror : Religion and Horror on the Silver Screen*, Waco, Baylor University Press, 2008,

être défini de différentes manières, nous l'avons vu, mais il convient, dans le cas qui nous intéresse, de nous interroger sur ce qui est proprement inquiétant dans cette relecture de la religion lorsqu'elle est liée, comme dans *True Blood*, au mythe du vampire.

Une partie de la réponse réside sans doute dans le fait que la vision du monde que l'Autorité possède provient d'une religion qui nous est inconnue et qui ne prend absolument pas en considération la race humaine. Ses adeptes sont ainsi libres de torturer, tuer et renverser les gouvernements humains car leur comportement est dicté par un livre qu'aucun Homme ne connaît. Leur idéologie est fondée sur la foi, et ils échappent dès lors à toute rationalisation. Alan Ball met ainsi en avant la manière dont certains américains, particulièrement ceux qui se sont éloignés de la religion, voient les préceptes théologiques. Ainsi, comme l'avance Joseph Laycock dans son article sur ce sujet, « pour les jeunes américains élevés dans la tradition, la logique qui affirme que le mariage ne peut s'appliquer aux personnes du même sexe puisque c'est écrit dans le Lévitique est aussi infondée (voire répugnante) que celle de Salomé qui prétend que les humains sont de la nourriture car c'est écrit dans le Livre de Lilith⁷¹⁰ ».

Une autre réponse pourrait être trouvée dans le fait que l'Autorité opère dans l'ombre. Bien qu'elle soit une des plus puissantes organisations mondiale son existence est totalement inconnue du grand public. Cette idée sous-entend donc que notre société pourrait elle aussi être gouvernée par des sociétés secrètes capables du pire. On ne sait pas jusqu'où s'étend l'influence de l'Autorité, mais il semblerait qu'elle soit présente partout comme en témoignent les attentats qu'elle parviendra à perpétuer jusque sur les usines de Tru-Blood hors du territoire des États-Unis.

Cette idée du secret est démultipliée par le fait que ses membres ont pendant longtemps caché leurs réelles convictions aux autres. Salomé a prétendu supporter l'entente entre humains et vampires mais se révèle être en réalité la plus fervente des Sanguinistes. Enfin, même s'il était farouchement opposé aux Sanguinistes et à leurs positions radicales, Zimojic caractérisait de « fanatiques » ses opposants tout en les torturant cruellement pour leur faire avouer leur confession. Le tout bouillonne finalement dans une forme de paranoïa générale proche du totalitarisme au sein de laquelle tout le monde ment à tout le monde sur ses croyances.

Enfin, les membres de l'Autorité qui ne sont pas des fanatiques idéologiques se révèlent hypocrites et mégalomanes. Le révérend Steve Newlin, apparu dans la deuxième saison, était autrefois le chef d'une organisation chrétienne appelée « La Communauté du Soleil » dont le but était d'éradiquer les vampires. L'Autorité en ayant fait un de lui pour le punir à la fin de la quatrième saison, il renonce avec entrain à ses anciennes croyances en échange de responsabilités politiques. Russel Edgington, un des plus anciens et puissants vampires, prétend croire en Lilith jusqu'à ce qu'il décide que feindre la piété ne vaut pas la

cité par Joseph Laycock, *op. cit.* (je traduis).
710 Joseph Laycock, *op. cit.*, (je traduis).

récompense politique⁷¹¹. En définitive, aucune des visées religieuses soutenues par l'Autorité n'est remplie, et toutes ses machinations ont seulement eu pour résultat de permettre aux mauvais de prendre le pouvoir. Tout ceci met en avant l'idée que les valeurs véhiculées par la religion peuvent être facilement manipulées par un politicien avide de pouvoir⁷¹².

Évidemment, il ne faut pas prendre au pied de la lettre cette métaphore religieuse développée dans *True Blood*, Alan Ball ne faisant ici que mener une expérience sur les dérives du pouvoir en regardant l'Histoire du XXe siècle. D'ailleurs, il n'y a qu'à constater que toutes les manigances de l'Autorité finissent par s'effondrer dans un joyeux bain de sang pour le comprendre. Le fanatisme religieux conduira les vampires à leur perte puisque, ayant décidé l'éradication des vampires suite à toutes ces machinations, les humains développeront un virus, l'hépatite V, qui aura de fâcheuses conséquences pour tous. Et finalement, toujours dans la saison suivante, nous comprenons que Lilith est bel et bien la représentante des vampires sur Terre lorsque le vampire Bill en deviendra la réincarnation et qu'il tentera de sauver sa race, laissant planer le doute sur l'interprétation des textes religieux inhérentes à sa création.

4. Le sang est la vie

Le vampire est ainsi perçu dans certaines séries comme un surhomme, voire un être dont les caractéristiques le rapprochent vraiment de la divinité. S'il l'est sur le plan physique, il en est tout autre, nous l'avons évoqué, sur le plan moral. Le vampire sériel a désormais, dans notre société moderne, la possibilité de parvenir tout à fait à s'insérer au sein de notre communauté⁷¹³. La création d'un sang de synthèse dans *True Blood* ou la possibilité de se nourrir en s'approvisionnant dans une banque de sang dans *Moonlight* n'en sont que quelques exemples. Et le besoin vital qu'ont les vampires de ce liquide a créé peu à peu un nouveau paradigme lié à la figure vampirique : le pouvoir de l'hémoglobine. Si dans *Buffy*, qu'il provienne d'humains ou d'animaux le sang n'est que le repas des vampires et n'a ainsi aucune incidence sur ses facultés, une quinzaine d'années plus tard, il semble qu'il faille composer avec cette idée qui veut que le sang humain leur est une véritable drogue.

Cette analogie n'est pas entièrement nouvelle puisque toutes les variations sur le vampire ont montré qu'il avait un besoin insatiable de sang. En revanche, lorsqu'il se nourrit de sang frais, Aidan de *Being Human* est par la suite présenté comme étant réellement en train de faire l'expérience de la drogue. La caméra tourne ainsi autour de lui, des plans de coupes et de multiples faux-raccords sont effectués, l'image est ralentie pour donner l'impression du vertige qui s'empare de lui après s'être

711 En réalité, il préférera partir à la recherche du sang de fée, véritable source du pouvoir selon lui.

712 Joseph Laycock, *op. cit.* (je traduis).

713 Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart, op. cit.*

directement nourri d'un humain. Son attitude se rapproche alors également du drogué : il rit, s'extasie, titube et finit par s'écrouler un sourire béat sur son visage monstrueux et recouvert de sang. Dans *The Vampire Diaries*, Stefan, comme nombre de ses congénères sériels, préfère se nourrir de sang animal quitte à ce que ses facultés en soient amoindries. Le vampire de *Moonlight* Mick St. John ira même jusqu'à pousser l'analogie à l'extrême en s'injectant directement le sang par intraveineuse. Enfin, dans *True Blood*, c'est le sang de fée qui rend frénétiques les vampires, qui en ressentent soudainement une addiction. Lorsque l'un d'entre eux aura goutté le sang de Sookie ou d'une autre fée, il ne pourra véritablement pas s'empêcher de la drainer totalement, l'extase et le sentiment de toute puissance qui s'ensuivent étant tout à fait explicites.

Plus encore, on retrouve des scènes sensiblement identiques dans certaines de ces œuvres. Dans le dernier épisode de la troisième saison de *Buffy* (« La Cérémonie, deuxième partie », « Graduation Day, Part Two », saison 3, épisode 22), la Tueuse est obligée de forcer Angel à se nourrir de son propre sang, seul remède contre un poison que lui a infligé la Tueuse rebelle Faith. Elle sera obligée de le frapper afin de réveiller quelque peu le monstre en lui. Ce faisant, Angel ne parvient plus à se contenir, il boit littéralement la jeune fille. Privé de sang humain pendant des mois⁷¹⁴ et de relation charnelle avec elle, cette scène devient alors éminemment sexuelle. Les mouvements voluptueux de la caméra, la musique, les gémissements de Buffy, son coup de pied envoyant au loin une table, le casque en métal qu'elle écrase en contractant les muscles de sa main et la larme qui s'écoule lentement sur son visage renforcent cette image. Faisant véritablement l'expérience de la petite mort, Buffy n'en ressort pas indemne et sombre dans l'inconscience. Dans *Buffy*, si Angel ne parvient pas à s'arrêter de boire, c'est car son désir pour la Tueuse est trop fort. Leur relation est fondée sur la frustration, dès lors, le sang devient l'analogie de la passion qui s'enflamme. Se nourrir du sang de Buffy, c'est éprouver quelque peu les mêmes plaisirs de la chair. Leur relation renvoie à une des conceptions psychanalytiques du mythe.

Le vampire est ce monstre qui prend possession de ses victimes par la succion. Il appose sur elles une morsure, un baiser qui restera, telle une trace de son passage, marqué sur la peau. Dans son essai sur les vampires, James Twitchell remarque qu'en ce qui concerne la sexualité, ces créatures en sont restées au stade oral : « Le mythe est chargé d'excitation sexuelle, mais il n'est pas fait mention de sexualité. C'est du sexe sans organes sexuels, du sexe sans accouplement, du sexe sans responsabilité, du sexe sans culpabilité, du sexe sans amour – mieux encore : du sexe sans nom⁷¹⁵ ». Jean Marigny va même plus loin :

714 Nous supposons qu'il ne s'en est pas nourri depuis son retour de la dimension démoniaque d'Acathla.

715 James Twitchell, « The Vampire Myth », in *American Imago*, 37, 1980, p. 88, cité par Jacques Finné, « Le sang n'est pas tout », in *Visages du vampire*, op. cit., p. 144 (je traduis).

Il est tout à fait clair [...] que la relation vampire/victime est une forme de sexualité qui se limite à l'oralité. Chez le vampire masculin, la dent qui s'enfonce dans la chair du cou est un évident symbole phallique dont il existe des variantes [...]. Chez le vampire féminin, la bouche et les lèvres sensuelles jouent le rôle de la vulve et du vagin⁷¹⁶. Le partenaire masculin rêve d'être totalement avalé⁷¹⁷.

On retrouve dans la troisième saison de *True Blood* (« Tomber à terre », « Hitting the Ground », saison 3, épisode 7) une séquence sensiblement identique à celle de *Buffy* et pourtant profondément différente. À l'arrière d'une camionnette, Sookie tente de sauver son amant Bill, affaibli après des heures de tortures. Le vampire refuse de se nourrir d'elle. Comme Buffy avant elle, Sookie provoque alors la fureur de Bill en le frappant. Ce faisant, il se rue sur elle et sa frénésie l'empêche de se contrôler. Lorsque Tara ouvrira les portes de la camionnette, c'est face à un bain de sang qu'elle se retrouvera. Dans *True Blood*, cette séquence n'est pas filmée comme un acte sexuel consenti, mais bien comme un viol du corps, les cris de la jeune fille et la manière frontale de filmer nous le confirmant.

Le réalisateur ne cherche pas à magnifier ce sacrifice, mais bien à en montrer les dérives. Nous saurons par la suite que Sookie est une fée, et que ce faisant, son sang est addictif pour les vampires qui décuplent leurs pouvoirs grâce à lui. Il ne s'agit plus ainsi ici d'une communion entre deux êtres, l'un offrant sa vie à l'autre, mais bien du viol d'un animal cherchant à s'emparer du corps d'une femme incapable de se défendre face à la sauvagerie vampirique. Les cris de Sookie ne sont pas les gémissements de Buffy. Alors que dans l'un, le sang n'apparaît qu'en léger filament près du cou de la victime, dans l'autre, les deux protagonistes en sont recouverts, à tel point que c'est véritablement l'horreur qui s'en dégage. Le sang n'est pas dans cette scène l'analogie de la passion, ou s'il l'est, c'est véritablement d'une passion destructrice, aveuglante et meurtrière. « Dans le thème du vampire, désir de viol et désir de meurtre combinent leur séduction et leur horreur⁷¹⁸ » disait Louis Vax. Angel est perçu comme un amant passionné qui n'a su retenir ses passions alors que Bill

716 La séquence de *Buffy* dans laquelle Darla métamorphose Angel est très représentative de cela (« Acatlha, 1ère partie », saison 2, épisode 21). C'est par un discours sur la découverte de plaisirs inconnus et insoupçonnés, alors amenés sur le mode métaphorique du voyage, que la vampire parvient à le séduire (Angel : Oh, votre visage est si joli. D'où êtes-vous ? / Darla : À la fois d'ici et de partout. / Angel : J'ai toujours voulu connaître le monde. Je n'ai jamais été nulle part, mais... / Darla : Veux-tu me suivre ? / Angel : Où ça ? / Darla : Voir des choses inconnues, que tu n'imagines pas. / Angel : C'est très tentant. / Darla : Je sais. Et effrayant. / Angel : Je n'aurai pas peur. S'il te plaît ouvre-moi ton monde. / Darla : Ferme les yeux.). Juste après l'avoir drainé de son sang, c'est au niveau de sa poitrine que Darla fera boire son sang au jeune homme, celui-ci étant dès lors à la fois dans la position de l'amant mais également du nouveau-né prenant une première tétée surnaturelle. Dans *True Blood*, la fascination que les hommes peuvent ressentir envers la vampire Jessica est sensiblement identique. C'est tout entiers qu'ils désirent se plonger en elle. Il est à noter de plus que Jessica, encore vierge lorsqu'elle était humaine, voit son hymen se reformer après chaque rapport sexuel, lui provoquant invariablement les douleurs de la première fois. Outre l'aspect profondément symbolique que cela revêt, cela permet de renforcer l'idée de l'importance de l'oralité qui semble, elle, ne pas être source de douleur.

717 Jean Marigny, *op. cit.*, 2009, p. 154.

718 Louis Vax, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1974, p. 26.

devient un animal frénétique, et ne se différencie alors pas des autres vampires, tel Russel Edgington, cherchant à tout prix à goûter à ce miracle.

L'importance du sang ne s'arrête pas là dans *True Blood* puisque pour prolonger l'analogie, c'est le sang de vampire qui devient lui-même une drogue pour les humains. Certains vendant eux-mêmes leur propre sang quand d'autres sont capturés dans le but de rapporter de l'argent. De nombreux épisodes montrent les dérives de la consommation du sang de vampire (appelé tout simplement V dans la série) qui, bien qu'il décuple les forces humaines, éveille les capacités sexuelles ou soigne n'importe quelle blessure, a de fâcheuses conséquences, notamment pour Sookie qui risque de perdre ses pouvoirs de fée si elle en ingère trop. Le sang de Lilith a d'occultes pouvoirs sur les vampires qui en boivent ne serait-ce qu'une seule goutte. Comme en transe, les membres de l'Autorité déambulent alors dans les rues, comme s'ils étaient sous acide, et massacrent les invités d'un mariage. Lilith, nue et recouverte de sang, leur apparaît soudainement en semblant sortir des mares de sang qui recouvrent le sol, et leur ordonne, dans un cri, de se nourrir des humains. Dans la saison suivante, Bill, devenu le représentant de Lilith sur Terre, offre son sang aux vampires pour qu'ils puissent résister à la lumière du soleil. La soif de sang, puisqu'elle leur est vitale, est l'une des caractéristiques qui n'a jamais fait défaut au vampire. Il est donc naturel que dans ses paradigmes et son évolution, le sang ait pris une dimension beaucoup plus symbolique et puissante.

Lorsque Xander dans le dernier épisode de la cinquième saison de *Buffy* se demande pourquoi il est toujours question de sang dans les rituels de sacrifices, c'est le vampire Spike qui lui donne une réponse : seul le sang est véritablement important, car il est le symbole de la vie, c'est lui qui réchauffe et qui donne de la force. Seul aliment que les vampires se doivent d'ingérer s'ils veulent survivre, il est évident que les fictions ont été amenées à développer l'idée d'un pouvoir que le sang humain a sur eux. Et inversement, comme dans un mouvement de fascination mutuelle, le vampire devient capable de transmettre un peu de sa force lui aussi. En revanche, là où le sang humain est une question de survie pour le vampire, l'ingestion du sang vampirique possède toujours quelque chose de la transgression et de l'interdit. C'est bien sûr le fait de boire le sang du vampire qui initie la métamorphose et fait pénétrer dans le monde des ténèbres. En outre, lors de leurs ébats sexuels, les amants de *True Blood*, lorsqu'ils sont mixtes, se mordent l'un l'autre et échangent leurs fluides dans une sorte de communion fusionnelle, passionnée mais dangereuse en cela que la consommation du sang de vampire y est légalement interdite. Et même si dans *Buffy*, les humains ne cherchent pas à avaler du sang de vampire, Buffy goûtera tout de même celui de Dracula, ce qui lui permettra de ne plus être sous son influence. Plus encore, quelques épisodes plus tard, nous découvrons que certains humains offrent consciemment leur sang à des vampires. Ces premiers

agissent dès lors tels des drogués, ce que Giles ne manquera pas de faire remarquer à la Tueuse, en devenant dépendants de la morsure du vampire et risquant à chaque instant la mort, les rejoignant alors dans ces espaces abandonnés traditionnellement réservés aux héroïnomanes :

La victime, plongée dans une sorte d'hébétude voluptueuse, aspire plus ou moins consciemment à la mort. Le fait d'être progressivement vidée de son sang est, pour la victime, une manière de quitter le monde de la matière et du viscéral pour atteindre une béatitude qui efface toutes les angoisses et toutes les tensions⁷¹⁹.

Notons également que dans la réalité alternée où Buffy ne se serait jamais installée à Sunnydale (« Meilleurs vœux de Cordélia », « The Wish », saison 3, épisode 9), les vampires ont pris le dessus sur les humains. L'épisode nous présente l'évolution logique et envisageable de la relation entre humains et vampires : ces derniers ont mis au point une machine industrielle capable de drainer le sang humain et de le conserver au frais. À l'ère de l'industrialisation le vampire devient lui-même l'instigateur de machines servant à l'asservissement de l'être humain.

Remarquons tout de même que le besoin de sang qu'ont les vampires, s'il est source de vie peut également se retourner contre eux. À plusieurs reprises la série télévisée, dans le prolongement des évolutions cinématographiques et littéraires, dévoile que le vampire n'est plus cet être monolithique que rien ne peut arrêter. Si ses anciennes faiblesses ont disparu peu à peu comme s'il fallait nécessairement dépoussiérer le mythe, de nouvelles semblent émerger. L'une d'entre elles est le danger que peut représenter l'ingestion de sang par les vampires. Dans leur étude sur l'évolution de la figure vampirique, Guy Astic et Roger Bozzetto remarquent que :

La notoriété du vampire tenait en grande partie aux rapports qu'il entretenait avec les fantasmes liés au sang. Dans les textes récents, il a beau ne plus être assujéti aux rituels anciens issus des traditions populaires, qui le faisaient reconnaître et pourchasser, il a beau ne plus se promener dans son cercueil, ne plus craindre les crucifix, apparaître sur les films photographiques ou dans les miroir, il se distingue encore des mortels par ses qualités physiques et psychiques singulières et par sa quête inextinguible de sang humain [...]. Pourtant, une fois de plus dans les fictions modernes, il en perd le contrôle : le cycle, à priori immuable, du prélèvement de sang est rompu. De nouvelles données perturbent la circulation régénératrice jusqu'alors sans faille : elles prennent notamment la forme de fléaux médicaux qui frappent sans avertir et sans tenir compte de la renommée des saigneurs⁷²⁰.

Le sang humain devient ainsi source de contamination pour des pathologies qui ne touchent plus que le vampire. Si celui-ci est toujours une forme de représentation de la contamination, dans notre société anxigène il devient lui-même victime des pathologies :

719 Jean Marigny, *op. cit.*, 2009, p. 159.

720 Guy Astic et Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 129.

Le développement de la marginalité et de la violence urbaine, de certains types de comportement individuel ou collectif générés par la consommation de drogue ou l'état de manque, nécessitent une transcription dans l'imaginaire. L'apparition du nouveau fléau qu'est le sida modifie les comportements en matière de sexualité, mais altère profondément la relation symbolique et fantasmatique associée au sang, devenu vecteur de corruption et de contamination⁷²¹.

Dans *Being Human* un virus, se trouvant dans le sang humain et dont les symptômes physiques se rapprochent beaucoup des taches noires apparaissant sur la peau des victimes du Sida, a anéanti la quasi-totalité des vampires pendant qu'Aidan était prisonnier d'un cercueil sous terre. Ce faisant, le voilà dans l'incapacité de se nourrir jusqu'à ce qu'il découvre que certains humains n'ont pas été exposés à ce virus dont on n'apprendra jamais l'origine. Finalement, nous découvrirons que le remède de cette maladie se trouve dans le sang des lycanthropes, ordinairement empoisonné pour la communauté vampirique, ce qui entraînera chez les loups une vague d'assassinat orchestrée par des vampires soucieux d'être immunisés. Dans *True Blood*, les humains ont créé une hépatite foudroyante qui n'agit que sur les vampires et c'est à travers les poches de sang dont ils les nourrissent qu'ils la leur transmettent. Dans le but de chasser et de démasquer les vampires, c'est en contraignant les vampires à ingérer de la verveine à travers le sang de leurs victimes que dans *The Vampire Diaries* ils sont affaiblis puis tués.

Dans ses thèmes et ses traitements, *True Blood* est une œuvre beaucoup plus crue et violente que *Buffy the Vampire Slayer*. Développée presque quinze ans plus tard sur une chaîne câblée, les vampires qui s'y insèrent ne peuvent être aussi inoffensifs que ceux de *Buffy*. Pourtant, à travers ses sept saisons, la série a initié l'évolution du vampire le faisant passer de la prédation de base à une radicale humanisation. La société a évolué, sa perception de la réalité quotidienne également. Le vampire n'est plus aussi romantique, et même s'il s'humanise, il ne faut pas oublier qu'il est avant tout un prédateur. Malgré tout, il fascine toujours autant les spectateurs. Roger Bozzetto, dans *Territoire des fantastiques*, tente d'en trouver une explication :

Le vampire figure d'abord l'image de la transgression des lois qui installent l'humanité dans ses normes, et la figure qu'on lui donne relie par ces transgressions à un bonheur « absolu », même si ce n'est que par instants, et que le reste du temps sa solitude demeure atroce comme sa faim. Cet absolu du bonheur est renvoyé pour partie à la réappropriation d'une animalité supérieure, d'une vie instinctuelle, dont on peut avoir la nostalgie comme d'une plénitude, et d'une beauté rattachée à un état antérieur de l'humanité et dont la nostalgie fantasmatique subsiste. À l'époque où l'homme était chasseur et ne connaissait pas encore le feu, alors le sang apparaît comme source d'une vie qui coule dans le corps comme une eau de jouvence. L'état vampirique est ressenti comme fascinant, en ce qu'il propose de transgresser la Loi humaine appuyée par le refus du meurtre et de l'inceste, qui en sont les deux fondements⁷²².

721 Gilles Menegaldo, *op. cit.*, p. 225.

722 Roger Bozzetto, *op. cit.*, 1998, p. 161.

Le vampire est ainsi un être profondément humain et c'est cette humanité que parvient à montrer la série télévisée lorsqu'elle s'en empare. La mutation de la figure du vampire s'effectue dans la série télévisée en même temps que celle du héros et de l'antagoniste. Plus encore, elle semble se faire dans le même mouvement qui veut que désormais tout soit question de choix. Que nous nous trouvions dans une série surnaturaliste ou réaliste, le héros, le vampire ou l'humain, ne correspondent plus aux canons qui les composaient des années auparavant. En s'humanisant, le vampire a perdu ainsi de son pouvoir sur les humains. Ceux-ci sont désormais plus que capables de répliquer à leurs assauts et l'on voit bien dans *True Blood* que malgré leurs pouvoirs surhumains, ils restent une minorité et qu'ils sont finalement bien fragiles. Finalement, le vampire n'a de monstrueux que le nom puisqu'il est de plus en plus humanisé et qu'il en vient même parfois à être plus humain que les humains et comme l'ont justement démontré Guy Astic et Roger Bozzetto, « en fin de compte, l'excès d'images dissout le mythe vivant du vampire : plus les signes écrits ou visuels abondent, plus la créature légendaire s'éloigne, perd de sa substance⁷²³ ». Le vampire de série télévisée contribue à la métamorphose du mythe, il la prolonge et permettra sans doute d'en faire émerger les nouveaux paradigmes.

5. Du vampire au loup-garou

Depuis longtemps, vampires et loups-garous entretiennent une relation de proximité dans les œuvres, au point parfois d'être confondus. Il en est de même dans les paradigmes sériels. Avant d'aborder de manière plus détaillée la question du lycanthrope sériel, il convient de rappeler ce qui le lie à la figure du vampire. À travers nos recherches, il apparaît qu'il semble falloir considérer que Bram Stoker, en créant le personnage de Dracula, vampire capable de se métamorphoser en loup, a initié ce lien quasi indéfectible qui existe entre les deux figures. À plusieurs reprises le comte évoque ces animaux en les désignant par la périphrase « les enfants de la nuit », revendiquant du même coup une appartenance commune au royaume des ténèbres. Même s'il est capable d'en prendre l'aspect, Dracula ne peut pourtant pas être considéré comme un loup-garou. Nous avons mis en évidence à travers notre étude des rêves le lien qui s'est établi entre eux à travers le primitif. Pourtant, s'ils se rapprochent sur bien des points, il en est d'autres qui les différencient et ce seront ceux-ci qui les opposeront dans les œuvres les réunissant. La plus grande différence est sans doute le fait que le vampire est un mort en vie, tandis que le loup-garou est, pour sa part, bien vivant. Dans la plupart des œuvres qui le représentent, le lycanthrope est un être humain tout ce qu'il y a de plus normal jusqu'à ce qu'il se transforme. Enfin, le vampire, bien que prédateur, est également

723 Guy Astic, Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 139.

séducteur. Grâce à son pouvoir de coercition, il est capable d'envouter ses victimes et de s'approprier leur fluide corporel. Ce faisant, il renouvelle ses forces par absorption. Le loup-garou, lorsqu'il se laisse submerger par sa bestialité, n'a nulle envie de séduction. Il devient la fureur incarnée, et ne tue que pour assouvir des besoins primaires. Louis Vax, dans *La Séduction de l'étrange*, revient sur ces liens originels :

Vampire et loup-garou, d'ailleurs, sont cousins germains. Des hommes dégradés. Des êtres humains chez qui le spirituel a régressé vers le psychique. L'un boit le sang des autres pour prolonger égoïstement sa vie ; l'autre libère la bête assoupie en lui. Tous deux renoncent à la communauté des hommes pour la solitude égoïste des fauves. Deux anthropophages qui, violant le même tabou, inspirent la même horreur⁷²⁴.

Les anciennes légendes confondent très souvent vampires et loups-garous, et dans certains pays, on finit même par les nommer de la même manière :

Le mot *vukodlac*, qui s'applique originellement au loup-garou, fut ensuite utilisé en Serbie et en Bulgarie pour désigner le mort-vivant. Les légendes de ces contrées tendent à confondre les deux personnages. La Grèce les nomma invariablement *broucolaque* ou *vrykolakas*, alors que le terme de vampire n'était pas encore entré dans la langue⁷²⁵.

Le thème du vampire a toujours fasciné davantage que celui du lycanthrope. Or, on remarque que conjointement à l'expansion du fantastique sériel, il devient de plus en plus présent sur les écrans et obtient parfois même une place d'honneur. S'il semble bien moins riche que son compère immortel, il n'empêche qu'il a, lui aussi, évolué en ce début de siècle. Le loup-garou dorénavant fascine tout autant que le vampire. Il n'est plus simplement l'expression de l'animalité humaine. Là où l'apparence du vampire est sensiblement la même à celui qu'il était jadis, le loup-garou a la possibilité de voir son corps muter. Il ne lui est d'ailleurs bien souvent pas possible de se souvenir des crimes qu'il a commis pendant ses excursions nocturnes, tandis que le vampire a tout à fait conscience de ce qu'il fait. Dès lors, le loup-garou est d'autant plus dangereux qu'il est totalement dissocié de l'humain qu'il est à l'origine. Il devient ainsi un monstre dans tous les sens du terme : physique et moral. Dans les séries télévisées traitant de ce thème comme d'une malédiction incontrôlable, lorsque l'homme sent le loup monter en lui, il ne peut qu'exiger qu'on l'enferme ou qu'on l'enchaîne. Conscient qu'il ne saura plus contenir sa barbarie, il sait qu'il devient un monstre dangereux⁷²⁶.

C'est de ce paradigme que relèvent les personnages d'Oz (*Buffy the Vampire Slayer*), de Josh

724 Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, op. cit., p. 57-58.

725 Barbara Sadoul, « Du vampire au loup-garou », in *Visages du vampire*, op. cit., p. 201.

726 Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, op. cit.

(*Being Human US*) ou des Lockwood (*The Vampire Diaries*). Dans ces trois œuvres, on retrouve conjointement les deux figures. Si dans la première, il n'est mentionné aucun lien entre la société vampirique et lycanthrope (ce sont finalement tous deux des monstres au même titre que tous les démons qui pullulent dans cet univers), en revanche dans les deux autres (et c'est également le cas dans *True Blood*) il existe un lien très fort qui lie vampires et loups-garous. Celui-ci est toujours fondé sur une haine séculaire dans laquelle les deux races s'opposent⁷²⁷. Dans *Being Human US*, les vampires ne peuvent se nourrir du sang d'un loup-garou sous peine d'être empoisonnés. En revanche, cela ne les empêche pas d'en capturer pour les faire se battre pour leur simple plaisir. Et plus tard dans la série, c'est bien leur sang qui permet d'échapper au virus qui a éradiqué presque tous les vampires.

Il est expliqué dans *The Vampire Diaries*, qu'à l'origine vampires et loups-garous se partageaient le monde en toute impunité. Une malédiction a ensuite réduit considérablement leur influence en empêchant les vampires de sortir le jour et en bloquant les métamorphoses des lycanthropes pour qu'elles ne soient effectives que lors des pleines lunes. Liés depuis des années, la morsure d'un loup est mortelle pour n'importe quel vampire. Dès lors, ceux-ci, ayant tout de même conservés plus de pouvoirs, se sont évertués à en éradiquer la race. Enfin dans *True Blood*, s'il n'existe pas de réel lien entre ces deux figures c'est pour mieux mettre en avant la prédation des vampires sur toutes les autres races de cet univers fictionnel. Les loups en sont réduits à servir les vampires dans le but qu'ils leur offrent gracieusement quelques gouttes de leur précieux sang.

Paradoxalement, pour le spectateur, le loup-garou inquiète moins que le vampire. Sans doute car c'est avant tout une métamorphose intime. S'il est dangereux pour les autres, le loup-garou représente avant tout la part animale qui est en chacun de nous. En cela, il est davantage dangereux pour notre intégrité humaine : « À travers la peur du loup-garou, c'est le côté noir de l'âme humaine, toute la férocité contenue en chacun de nous, maintenue dans les limites acceptables grâce à la santé de notre esprit, qui ressort⁷²⁸ ». Tout comme le vampire, les loups qui ont décidé d'accepter leur condition ont abandonné toute culpabilité pour embrasser totalement leur nature. De tels loups sont présents dans toutes les œuvres traitant de ce phénomène. Veruca dans *Buffy* est de ceux-là. Elle a choisi qu'elle était avant tout le loup au delà de l'être humain. Lorsqu'elle tient ce discours à Oz, « C'est le loup que tu es tout le temps, et ton visage humain est ton déguisement »⁷²⁹, elle affirme en réalité qu'elle assume l'animalité en elle et que dès lors elle se dresse en ennemie de la

727 L'idée de faire du lien original entre vampires et lycanthropes une guerre ancestrale n'est pas en soi nouvelle dans la série télévisée puisqu'on la constate déjà au cinéma dans *Underworld* en 2003 ou même dans la saga littéraire *Twilight*.

728 Barbara Sadoul, « Du vampire au loup-garou », *op. cit.*, p. 204.

729 « You're the wolf all the time, and your human face is just your disguise », (« Coeur de loup-garou », « Wild at Heart », saison 4, épisode 6, je traduis).

race humaine. En la supprimant, Oz affirme de son côté qu'il n'est pas prêt à se laisser aller à cette animalité. On remarque dans les autres paradigmes que c'est d'ailleurs lorsqu'ils vivent en meute que les loups choisissent plus facilement d'accepter ce qu'ils sont devenus (*Being Human*, *True Blood*, *Teen Wolf*).

En acceptant d'avoir le choix dans ses actes, le vampire a accepté la culpabilité. Dès lors, sa condition vampirique a muté en malédiction. Dans le même mouvement, le loup-garou qui refuse de se laisser aller à la bestialité vivra ses métamorphoses comme un véritable fléau qu'il faut contenir envers et contre tout. Il est plutôt rare de voir des êtres humains exiger d'être transformés en vampire ou en loup. S'il en est, ceux-ci ne regretteront bien souvent pas leur nouvelle condition. Jackson dans *Teen Wolf* marchande avec un Alpha pour devenir lui-même loup-garou, et Kenny, adolescent au système immunitaire déficient dans *Being Human*, parvient à convaincre Aidan de le changer en vampire afin qu'il puisse enfin sortir à l'air libre. Ces deux exemples, même s'ils seront suivis de fâcheuses mais temporaires conséquences (Jackson ne se change pas en premier lieu en loup-garou mais en kanima, sorte de lézard géant, et Kenny sera atteint d'une difformité physique inhérente à l'ingestion du sang de garou par Aidan), montrent des personnages qui choisissent eux-mêmes d'être atteints de ce « mal » mais qui finalement en accepteront toutes les conséquences. Dans le cas des contaminations accidentelles ou qui relèvent d'une transmission héréditaire, le loup-garou est très souvent condamné aux remords⁷³⁰.

Oz a été mordu par son petit cousin qu'il ignorait être un loup-garou, Josh fut attaqué dans les bois lors d'une nuit de camping⁷³¹ et Tyler Lockwood de *The Vampire Diaries* ou Alcide de *True Blood* en ont hérité de leurs ancêtres. Tous vont ainsi, à l'instar du vampire, tenter de rester en dehors de leur communauté jugée trop dangereuse. Ce qui lie également vampires et garous est ce besoin incontrôlable de se nourrir. Là où les vampires boivent le sang de leurs victimes, les loups, eux, les dévorent toutes entières. Ainsi, les deux figures se rejoignent dans le sentiment de culpabilité qui anime leur nouvel être. Ils ne marchent plus sur les mêmes voies que les humains, pourtant ils continuent d'en appliquer les valeurs et principes. Dès lors, ils ne peuvent qu'être en décalage avec leur propre race et n'assument pas ce qu'ils sont devenus. « La culpabilité du garou et du vampire n'a guère de sens puisqu'ils sont devenus des êtres nouveaux avec des aspirations différentes, nos critères moraux ne peuvent s'appliquer à eux. La vie, la mort et l'amour n'ont plus les mêmes significations⁷³² » précise Barbara Sadoul.

Ainsi, ces vampires tels Eric Northman ou Damon Salvatore, et ces loups, Peter Hale de

730 Exception faite sans doute des loups-garous de *Teen Wolf* qui s'accommodent plutôt bien de leur nouvelle condition. Sans doute, nous le verrons, car celle-ci n'est pas aussi lourde de conséquences que dans d'autres œuvres.

Ici, ils deviennent davantage des super-héros à la double identité.

731 Ce motif de l'attaque d'un loup-garou est récurrente au cinéma également.

732 Barbara Sadoul, « Du vampire au loup-garou », *op. cit.*, p. 206.

Teen Wolf, Ray de *Being Human*, ont totalement accepté leur nouvelle nature. Et s'ils ne sont pas foncièrement mauvais et ne se sont pas érigés contre la race humaine, il n'empêche qu'ils ont totalement conscience de leur supériorité et du fait qu'ils n'ont plus à obéir aveuglément à nos lois. Quoi qu'il arrive, les autres, puisqu'ils se retrouvent face à des circonstances qui les obligent à agir comme des monstres, se retrouvent incapables, malgré l'étincelle d'humanité qui brûle toujours en eux, de s'insérer parmi leur ancienne race sans risquer de leur causer des torts. Ainsi, à l'instar du vampire en rédemption, le lycanthrope qui vit son mal comme une malédiction est voué à être seul.

À quelques rares exceptions près, le loup-garou s'éloigne donc de ses pairs mais également des autres Hommes. En perte d'identité, « ce sont des êtres jeunes, désemparés, incapables de s'assumer qui forment à la suite de Bertrand Caillet (*Le Loup-garou de Paris*) l'image classique du héros loup, popularisée par le Septième Art⁷³³ ». Oz quittera ainsi Willow et la ville de Sunnydale pour tenter de se retrouver et accessoirement de trouver un remède à son mal. Lorsque ces métamorphoses sont perçues comme difficiles, les loups finissent toujours par se retirer du monde en cherchant à comprendre ce qu'ils sont devenus. Ainsi est mise en évidence la dualité interne inhérente au mythe. Le lycanthrope, peu à peu, finit par apprendre à aimer son animalité et, même s'il reste profondément choqué et répugné par les actes de sauvagerie auxquels il est soumis, s'épanouira dans la chasse. Dans la deuxième saison de *The Vampire Diaries*, Tyler quitte Mystic Falls en compagnie d'une louve afin de protéger ses amis et d'en apprendre plus sur sa nouvelle condition. Cette initiation semble toujours se faire sur le mode de la méditation et du retour au source : « Dans cette perspective, l'homme atteint de garouage n'est plus seulement un dévoreur, il subit une véritable initiation à un vie nouvelle. Il cesse d'appartenir à l'univers étroit de l'humain pour aller au-delà de cette condition⁷³⁴ ».

Oz est parti jusqu'au Tibet pour parvenir à contenir ses métamorphoses et il confiera à Willow que ce remède est fondé sur la prononciation de prières et la combustion d'herbes. Josh sera initié par un autre loup, Ray, qui lui enseignera l'art de converser avec son loup intérieur. Ce faisant, le jeune homme parvient à prendre confiance et à voir autrement le monstre qu'il devient une fois par mois. C'est ainsi que dans la dernière saison, après plusieurs péripéties dont une qui a totalement inversé le processus des transformations, le loup finit par prendre le dessus et Josh sera alors capable de se transformer à n'importe quelle occasion. Qu'il soit question de ce dernier ou d'Oz, la tentative de maîtrise du garouage provoque en réalité le renforcement du lien humain-animal. C'est alors sous le coup de la colère que le loup se manifeste et qu'il devient dangereux pour les autres. Oz attaquera Tara sur laquelle il a senti l'odeur de Willow et Josh massacrera toute une meute de

733 Idem, p. 209.

734 Idem, p. 208.

loux (sous leur forme humaine) venus l'attaquer chez lui en pleine journée. Ainsi, en tentant de maîtriser l'animal en lui et en y parvenant, l'Homme finit par embrasser son animalité toute entière et ne fait plus qu'un avec le loup. Dès lors, ce n'est plus le facteur extérieur du cycle lunaire qui est responsable de sa mutation mais bien les sentiments négatifs propres au genre humain : jalousie, colère et vengeance. Le lycanthrope devient alors un sur-homme car il bouleverse et transcende la notion d'espèces par son principe de dualité. C'est ce modèle qui est exploité dans *Teen Wolf* (2011-?). Inspirée du film du même nom en 1985, cette œuvre sérielle nous présente le quotidien d'un jeune lycéen, Scott McCall, dont la curiosité mal placée l'a poussé à se rendre dans les bois en pleine nuit pour « enquêter » sur un meurtre. Ce faisant, il se fera mordre par une créature lupine gigantesque et deviendra lui-même loup-garou.

Dans *Teen Wolf*, si les questions de la malédiction et de l'isolement sont présentes, elles ont été rapidement évacuées au profit d'autres problématiques. Dès lors qu'il devient garou, Scott aura entamé une mutation qui est à la fois physique et morale. Véritable métaphore du passage de l'enfance à l'âge adulte, Scott devient bon en sport et agile, son ouïe se développe considérablement, tout comme sa force. Ce faisant, il plait davantage aux filles et à Alison, nouvelle arrivée au lycée. Seule la première transformation du jeune homme est véritablement perçue comme douloureuse et pénible. Par la suite, tous les loups-garous seront capables de se métamorphoser en un tour de main, à n'importe quel moment du jour comme de la nuit, la pleine lune étant le moment paroxystique pendant lequel ils sont incontrôlables. Cette transformation n'est d'ailleurs que partielle puisque, dans le cas de Scott et de la majeure partie des protagonistes lycanthropes, seules quelques parties du visage et du corps changent : leur pilosité augmente, les oreilles, les griffes et les dents poussent et leurs pupilles deviennent jaunes.

Ainsi, c'est véritablement un masque qui leur est simplement apposé sur le visage : le masque de l'animalité, de la force et de la supériorité. Ils deviennent alors semblables à des super-héros à la double identité. Lorsque le danger se fait sentir et qu'il est nécessaire de se battre, la transformation en loup permet de prendre possession de toute leur puissance et de combattre le mal⁷³⁵. Certes, les problèmes auxquels sont confrontés ces lycéens sont essentiellement dus à la présence de garous parmi eux, mais malgré tout, la lycanthropie y est perçue comme un don plutôt que comme un calvaire. Les personnages finissent très vite par l'accepter totalement car finalement elle est le reflet de leur personnalité profonde. En effet, dans *Teen Wolf*, être mordu ou griffé n'est pas suffisant pour devenir loup-garou. Cette blessure permet en réalité de faire ressortir la dualité

735 En 1999, *Le Loup-garou du campus* explorait déjà la même idée. Inspirée elle aussi du film *Teen Wolf* de 1985, cette série fantastico-comique mettait en scène le lycanthrope Tommy et son ami, expert en surnaturel, Merton. Ici aussi, lorsque c'était nécessaire, Tommy était capable de se transformer (sa métamorphose étant réellement très proche de celle de Scott) et d'augmenter sa force et son agilité. Autre détail intéressant, le visage lupin de Tommy lui permettait en outre de passer incognito, les personnes le connaissant étant alors incapables de le reconnaître.

inhérente à chacun, et celle-ci s'exprime différemment selon les cas. Cette métamorphose est alors considérée comme un enrichissement de la psyché humaine. Ainsi, Jackson deviendra pendant quelques temps un kanima du fait de soucis personnels, et Lydia ne se changera pas en loup mais en banshee aux pouvoirs de divination. On en vient dès lors à les envier puisque la lycanthropie y est débarrassée de son caractère négatif et dangereux. Bien au contraire, c'est ce qui permet aux adolescents de s'exprimer et de revendiquer leur véritable nature : « La condition lycanthropique apparaît bien sûr nettement plus enviable lorsque les hommes-loups ne sont pas prisonniers d'impératifs oppressifs. On arrive alors à une définition de l'être supérieur : un individu qui dépasse les normes humaines et peut se réaliser de façon positive, sans porter préjudice à autrui⁷³⁶ ». Dans *Teen Wolf*, les loups-garous ne possèdent pas une myriade de dons surnaturels, mais leur seule faiblesse réside dans l'aconit tue-loup. Ils n'obéissent pas au cycle lunaire et sont ainsi capables de choisir eux-mêmes le chemin qu'ils veulent emprunter⁷³⁷.

Les humains se perfectionnent alors dans l'animalité qui vient compléter des êtres en transition identitaire. Le loup-garou est perçu comme un moyen de parvenir à la perfection. Il n'y est pas ce qui éloigne l'Homme de lui-même et de ses congénères. La déshumanisation n'a plus lieu d'être car, devenus des parangons, les lycanthropes y sont l'avenir de l'Homme. Scott, Derek, Isaac et les autres restent certes des marginaux, mais ils sont avant tout au-dessus de la norme. S'il est souvent perçu comme une forme de régression vers un stade primitif, celui de l'animalité, ici c'est bien l'inverse qui se produit. Il est bien entendu toujours question d'un retour vers l'animal, mais celui-ci n'y est pas vu comme péjoratif. Bien au contraire, c'est cette acceptation de la part cachée présente en chacun de nous qui est porteuse d'espoir. Lorsque la figure du loup-garou est convoquée, il est bien ainsi question de réfléchir sur la condition humaine. Voilà pourquoi, dans la série télévisée, et comme c'est le cas pour les vampires et autres monstres, le loup-garou devient peu à peu notre semblable :

Ne faut-il pas alors se demander si, à travers la fiction du monstre de la nuit, il ne serait pas avant tout question de l'Homme. En effet, le conte de fées, le fantastique et la science-fiction appartiennent en fait à un même domaine littéraire dont le rôle véritable n'est pas de parler d'elfes, de loups-garous, de vampires ou de robots, comme il peut sembler au premier regard, mais de l'homme, de ses terreurs et de ses espoirs.

Il n'est pas difficile de voir dans ces récits la dénonciation des angoisses de l'homme face aux conditions mêmes de son existence : la vie, l'amour, le sang, la sexualité, la mort, la fuite du temps... En tant qu'archétypes le vampire et le loup-garou appartiennent désormais à notre inconscient collectif. Ils sont le fruit de notre imagination et par la même témoignent de nos

736 Barbara Sadoul, « Du vampire au loup-garou », *op. cit.*, p. 211.

737 Les loups-garous de *True Blood* participent un peu de la même mouvance. S'ils deviennent de véritables loups lorsqu'ils mutent, ils ont le choix de se laisser aller ou non à l'animalité puisque la lune ne produit sur eux aucun effet particulier.

crainces face à l'inconnu et au néant, de nos fantasmes et de nos désirs refoulés⁷³⁸

La figure du lycanthrope est ainsi devenue très séduisante pour les récits surnaturalistes sériels puisque les problématiques qu'elle soulève sont très contemporaines et touchent aux préoccupations des adolescents et des jeunes adultes en quête de sens ou de leur place dans une société qui rejette l'autre.

6. Autres métamorphoses

Le thème de la lycanthropie ou tout simplement du métamorphe a été pendant longtemps beaucoup plus rare à la télévision. Même si l'on sait, notamment grâce aux films de Jacques Tourneur, qu'il n'est pas impossible de représenter ces figures en évitant d'avoir recours aux effets spéciaux, ils s'y sont faits rares jusque les années 1980. L'imagination du spectateur est alors sollicitée, mais l'on sait que dans le cadre d'une œuvre sérielle l'omission du climax que représente le passage du civilisé au sauvage peut épuiser, à la longue, un public qui ne parviendra pas à adhérer totalement à la fable qui lui est narrée. Il faudra attendre les succès cinématographiques de plusieurs films dans les années 1980 pour permettre peu à peu à la télévision de s'approprier la figure du métamorphe.

Les quelques œuvres littéraires et cinématographiques s'y étant prêtées auparavant témoignent également d'un thème beaucoup plus sombre et violent que ceux développés par les vampires et autres fantômes. Pourtant, c'est encore une fois avec l'amélioration nette des techniques numériques que les métamorphes ont pu acquérir une place presque aussi importante que celle accordée aux autres créatures surnaturelles. En 1983, la série *Manimal* s'y essaie en donnant à voir le personnage de Jonathan Chase, thérianthrope, dont les capacités vont être utilisées dans la lutte contre le crime. Ses métamorphoses, filmées en stop-motion, si elles peuvent paraître ridicules pour un spectateur contemporain, témoignent néanmoins des difficultés de rendre à l'écran l'effet consistant à voir le corps humain se débarrasser progressivement de ses caractéristiques physiques pour acquérir, par effet d'analogie, celles de l'animalité. La série prend alors le parti de ne dévoiler que quelques unes des capacités de métamorphose du personnage. Dans presque chaque épisode, Jonathan se change sous nos yeux en faucon ou en panthère noire. Les autres sont ellipsées, filmées en hors-champ afin d'éviter des effets beaucoup trop onéreux pour l'époque⁷³⁹. Ici, nous sommes encore loin de la figure du loup-garou telle qu'elle existe aujourd'hui sur nos écrans. Le métamorphe n'y agit pas sous le coup d'une malédiction ou d'une contamination. C'est volontairement que

738 Barbara Sadoul, « Du vampire au loup-garou », *op. cit.*, p. 213.

739 Remarquons tout de même que Stan Winston, responsable des effets spéciaux de *Terminator*, *Aliens le retour* ou encore *Jurassic Park*, a contribué à cette série.

Jonathan Chase se change en animal pour pourfendre le crime.

La figure du loup-garou est cependant beaucoup plus codifiée. Dans la majeure partie des cas, le lycanthrope est un humain conventionnel jusqu'à ce qu'il soit mordu par un loup ou même un autre loup-garou. Ce faisant, il devient la plupart du temps un être hybride et incontrôlable, et dont la dualité devient une des problématiques centrales puisque pris de peur ou de remord, il veillera scrupuleusement à s'isoler afin de ne blesser personne. Pourtant, nous l'avons remarqué, lorsqu'il n'est pas qu'une créature surnaturelle de passage dans une série, il n'est pas rare que le lycan parvienne à user de ces métamorphoses comme d'une arme contre le mal et à finir par s'insérer dans un nouveau tissu social, cette double personnalité lui permettant de s'affranchir des contraintes morales qui peuvent entraver les humains⁷⁴⁰. Ainsi, Oz dans *Buffy* ne fera jamais mention de remords quelconque d'avoir supprimé sous sa forme lupine Veruca ou encore le mort-vivant Jack.

Le loup-garou véhicule des idées qui, si elles se rapprochent fortement parfois de celles du vampire, n'en sont pas moins radicalement différentes. Comme lui, dans les séries contemporaines, le métamorphe est toujours au centre de relations amoureuses rendues compliquées par sa condition. Il est plutôt rare que le loup soit un personnage féminin. Lorsqu'il l'est, c'est bien souvent, comme ce fut le cas pour Nora de *Being Human US*, un personnage créé à la suite des épisodes. Il faut bien entendu y voir, à l'instar du vampire, la cristallisation des anciennes croyances et des sous-entendus sexuels et violents que cette créature représente : « Il n'est désormais plus rare de croiser des lycanthropes féminines. Le traitement qui leur est réservé est pourtant sensiblement différent de celui que connaissent leurs compagnons masculins, tant sur le fond que sur la forme⁷⁴¹ ».

Si au départ, les louves sont représentées comme des personnages négatifs, véritables prédateurs, manipulateurs et séducteurs, l'évolution générale du monstre dans la culture populaire les atteint également. Si Veruca appartenait à cette première version, Nora, elle, s'en éloigne davantage. Elle acceptera beaucoup plus favorablement d'avoir été changée en louve par Josh, elle l'accompagnera et ne sera jamais perçue comme véritablement dangereuse pour les autres. La série *Angel* insère également à la faveur de quelques épisodes une louve-garou en la personne de Nina Ash. De la même manière que ses homologues masculins, celle-ci est victime de cette malédiction et elle ne sera véritablement pas perçue comme dangereuse puisque le vampire avec une âme lui proposera de l'aider en lui offrant un lieu sécurisé où gérer ses transformations. Se trouvant des points communs dans l'idée de posséder un monstre tapi au fond d'eux qu'il faut à tout prix entraver, ils finiront par développer une relation suivie.

740 Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, op. cit.

741 Amandine Prié, Joël Bassaget, op. cit., p. 58.

Dans beaucoup d'exemples, nous l'avons évoqué, avant qu'il ne devienne loup, le personnage masculin est un être effacé, timide et peu sûr de lui. Ce qui rend Oz légèrement différent est qu'il est guitariste et joue dans un groupe de rock. *Buffy* mettant toujours en avant cet instrument, le jeune garçon est ainsi catalogué comme un personnage inséré au sein du tissu social du lycée américain de Sunnydale. Pourtant Josh et Scott, eux, restent des marginaux et si la métamorphose en loup sera également pour le second une manière de s'affirmer dans ce moment difficile qu'est l'adolescence, pour Josh, cela ne fait que renforcer un mal être qu'il ressentait déjà au plus profond de lui-même.

Dans *The Vampire Diaries* (2009-?), nous constatons un nouveau paradigme puisque l'adolescent Tyler Lockwood (dont la personnalité ressemble davantage à celle de Jackson de *Teen Wolf*) est la star du lycée. C'est un grand sportif, sûr de lui, violent et qui use de son pouvoir de séduction. Avant même de se découvrir lycanthrope, il possède déjà la position de mâle dominant. Finalement, il subira les souffrances de l'adolescence lorsque la malédiction qui a frappé sa famille se fait de plus en plus ressentir. Dans *Vampire Diaries*, la lycanthropie n'est pas due au hasard ni à une agression extérieure. C'est toute la famille Lockwood qui en est atteinte, le gène lycanthropique restant endormi jusqu'à ce qu'un meurtre (accidentel ou non) vienne révéler l'animal tapi au fond d'eux. Lors de sa première transformation, la douleur que ressent Tyler le rend d'ailleurs vulnérable aux yeux de la vampire Caroline qui assiste à la scène, impuissante. Outre les loups de *Teen Wolf*, les autres métamorphoses se font réellement sur le mode de l'expulsion de ce qui rattache encore à la civilisation.

Ce sont ainsi les vêtements qui sont littéralement déchirés et arrachés du corps de l'animal qui n'en a plus besoin. Et lors des réveils brumeux des lendemains de pleine lune, c'est nus que nous retrouvons ces personnages, leur premier réflexe étant de cacher cette nudité et de chercher à se revêtir. Veruca provoque Oz le matin de la nuit où, sous leur forme lupine, ils se sont accouplés en s'affichant nue face à lui. La jeune fille tient le discours que sa véritable personnalité est d'être louve, c'est lorsqu'elle est sous sa forme humaine qu'elle cache ce qu'elle est. Ainsi, elle embrasse totalement sa condition et adopte un comportement de prédateur à la fois sexuel et meurtrier. Elle est la part animale d'Oz, la tentatrice qui cherche à le convaincre qu'il ne faut pas lutter contre la bestialité qui se trouve en chacun de nous. Fatalement, ce sera sous sa forme animale qu'elle périra sous les crocs du jeune homme, rappelant ainsi que traditionnellement l'agressivité et la bestialité sont réservées aux loups masculins, la sexualité et les tentations qui l'accompagnent étant l'apanage des femelles⁷⁴². Les métamorphes de *True Blood* quant à eux, s'ils se débarrassent de leurs

⁷⁴² Dans *True Blood*, la louve Debbie Pelt est ainsi l'opposée du loup qu'elle aime, Alcide. Profondément manipulatrice, jalouse et mauvaise, elle n'aura de cesse de le tromper, de lui mentir et de chercher à nuire aux personnes qu'il aime.

vêtements avant leur transformation, le font toujours dans un souci d'efficacité, celle-ci étant indolore et extrêmement rapide. Dans *Hemlock Grove*, la métamorphose de Peter Rumancek en est très différente et est particulièrement intéressante. À la tombée d'une nuit de pleine lune, les os craquent et le sang coule. C'est littéralement que le loup tente de sortir du corps du jeune homme : ses yeux tombent et sont remplacés par ceux d'un animal, ce ne sont pas ses ongles, ni ses doigts qui s'allongent, mais des pattes de loups qui en émergent, déchirant sa peau de toutes parts, ses dents tombent et finalement, son visage est massacré par le loup qui réduit son corps en un simple tas de peau fumante lorsque celui-ci émerge de sa bouche. Le loup semble alors ici considéré comme une entité séparée du corps de l'humain qui l'abrite. Ils cohabitent dans le même esprit mais n'en possèdent pas les mêmes enveloppes, il n'est finalement plus réellement un être hybride, il est devenu totalement animal :

On peut songer bien sûr à la topique freudienne du « ça » bousculant impérieusement le « sur-moi », et disloquant l'être atteint en un émiettement schizophrène de personnalités inconciliables, mais encore une fois la littéralité de la métaphore « *deviens ce que tu es* » excipe davantage des théories de l'inconscient collectif, voire du chamanisme, que de la « cure » personnelle, fut-elle violente et radicale. Le « hurlement » du loup, remplaçant et oblitérant la parole articulée, sonne comme un hommage à l'animalité triomphante, en même temps qu'un avertissement ultime aux autres protagonistes : dans la dynamogénèse de la métamorphose, la régression aux cris et aux rugissements signale que l'humanité s'est, momentanément, absente⁷⁴³...

Les paradigmes des loups-garous et autres métamorphes effectuent constamment un mouvement de va et vient entre la condition classique de cette figure, à savoir que le loup prend complètement le pas sur l'humain, et une nouvelle, plus contemporaine et qui semble se présenter sur chaque thème surnaturel étudié jusqu'alors, l'humanisation du monstre lui-même : les métamorphes de *True Blood* ne sont dangereux que s'ils le sont déjà sous leur forme humaine, tout comme ceux de *Teen Wolf*.

Au fil de son extension, cette dernière étoffe d'ailleurs son bestiaire en donnant de plus en plus souvent à voir les corps humains soumis aux métamorphoses. Ainsi on n'y rencontre pas que des loups-garous, mais également de nouveaux êtres issus du tissu fictionnel propre à la série tel que le kanima, sorte de lézard à forme humaine. Il est intéressant de remarquer que si Jackson ne se change pas en loup-garou après avoir été mordu c'est car il a une psyché fragile et brisée. En effet, on apprendra au cours de la deuxième saison que ses parents ont été tués dans un accident de la route, provoquant alors chez le jeune homme un traumatisme refoulé et un sentiment d'abandon. Dans cette série, la morsure de loup-garou offre à sa victime la possibilité de voir ses gènes muter afin d'extérioriser leur psyché intime, à la manière d'un miroir de l'âme. Pourtant cet état n'est pas

743 Isabelle Casta, « Hurler avec les loups : l'animalité métamorphique en dark fantasy », sous la direction de Florence Gaiotti, *Présences animales dans le monde de l'enfance*, Cahier Robinson n°34, 2013, pp. 161-162.

définitif, et s'il semble qu'on ne puisse pas guérir de l'infection, il est tout à fait possible qu'en dépassant les traumatismes, en modifiant les perceptions mentales et psychologiques, la mutation du corps en soit elle aussi altérée. Ainsi, Jackson se change en kanima car ce monstre obéit à un maître auquel il est intimement lié. Lorsque le jeune homme dépassera le traumatisme induit par la mort prématurée de ses parents et qu'il sera « libéré » par Lydia, il parviendra enfin à devenir ce qu'il cherchait au départ : un loup-garou beta. Il semble ainsi que dans *Teen Wolf*, toute métamorphose du corps soit réellement le pendant d'un état psychologique, la forme lupine en étant le mètre-étalon. Tout humain normalement constitué connaîtrait cette dualité interne due à l'adolescence, ces changements inhérents du corps et du mental.

Chacun la ressent différemment mais une légère modification dans la psyché intime tel que peut l'être un traumatisme refoulé peut dès lors avoir des conséquences lourdes qui ne se manifesteront que plus tard. Malia Hale, personnage créé pour la troisième saison, présente ainsi des caractéristiques particulières. Elle est la fille d'un loup-garou, et est dès lors porteuse de ce gène. Adoptée par une autre famille, elle finira à l'âge de neuf ans par tuer sa mère et sa sœur car elle est incapable de contrôler ses métamorphoses. Honteuse et coupable, elle refoulera ce crime en s'enfuyant dans la forêt et en vivant tel un animal pendant huit ans. Le lieu de l'accident étant fréquenté par des coyotes, ce sera sous cette forme que la jeune fille « choisira » de vivre⁷⁴⁴. Grâce à l'intervention de Scott, devenu un loup alpha, elle reprendra forme humaine et apprendra peu à peu à vivre à nouveau comme tel. Mais le bestiaire que les scénaristes de *Teen Wolf* développent ne se contente pas de créer des êtres fictifs issus de l'univers fictionnel de la série. Dans cette même saison, on découvre ainsi l'existence des kitsune japonais. La nouvelle élève Kira Yukimura se révèle ainsi sans le savoir être issue d'une longue lignée de ces renards à forme humaine. La série prend dès lors le parti de mêler, comme d'autres avant elle, le folklore occidental et oriental dans un même mouvement, créant ainsi des liens entre les cultures.

La surnaturalisation de la dualité interne de l'Homme représentée par la figure du lycanthrope dans notre société serait ainsi liée aux contes asiatiques. Kira possède l'âme d'un renard, ce qui lui confère tous les pouvoirs surnaturels que l'on peut connaître de ces êtres dans le folklore (maîtrise de l'électricité, agilité, etc.). Et si les histoires de renardes sont souvent mêlées de romance avec les êtres humains, *Teen Wolf* ne déroge pas à la règle en mettant en scène une histoire d'amour entre le loup Scott et la renarde Kira.

744 Bien évidemment, comme très souvent, ce souvenir du passé n'est pas tout à fait exact et des secrets y sont affiliés.

7. Métamorphoses et dualité

La transformation physique s'accompagne ainsi toujours d'une mutation psychologique. L'être en changement ne modifie pas uniquement les différentes parties de son corps mais voit sa psyché être sensiblement modifiée. Ainsi, le thème du métamorphe peut être affilié à celui, également maintes fois décliné, du double. Nous l'avons démontré, cette dualité interne de l'Homme est traitée métaphoriquement par les séries télévisées en nous présentant l'évolution de personnages sujets aux métamorphoses. Afin d'en mieux montrer la portée, il est plus aisé scénaristiquement parlant de renforcer le gouffre séparant la conscience du personnage de son double inconscient en opposant radicalement ces deux personnalités. Oz (*Buffy*) et Josh (*Being Human*) sont plutôt introvertis et droits. Ce sont deux personnages qui pour rien au monde ne feraient du mal à un autre être humain.

On ne peut pour autant pas parler de schizophrénie dans les termes utilisés par la psychiatrie tant cette pathologie sous-entend une réalité complexe. La métamorphose permet alors de se libérer du joug de la société où un tel comportement serait jugé inacceptable, inadéquat et inapproprié. Les tabous n'ont alors plus lieu d'être et les mauvais comportements se retrouvent plus facilement excusés. Pourtant si Oz, lorsqu'il s'accouple avec Veruca sous sa forme lupine, ne peut s'empêcher de ressentir des remords à avoir trompé Willow, c'est bien car une fois sa métamorphose annulée, sa conscience et sa capacité de jugement reprennent le dessus. C'est ce rejet des pulsions qui l'amèneront à quitter la ville et à s'éloigner de ses proches. Il se découvre alors une part sombre qu'il convient de maîtriser, à la manière d'un travail thérapeutique. Dans plusieurs œuvres sérielles, pour tenter de canaliser ces comportements, les métamorphes se réunissent en meute et vont s'adonner à des comportements qu'ils peuvent alors assumer. Sam dans *True Blood* partira courir, sous la forme d'un cheval, accompagné des autres changeurs de peau qu'il aura réussi à rencontrer. Et dans la saison finale de *Being Human US*, la meute que rencontrent Josh et Nora se réunit à chaque pleine lune pour laisser libre court à leur animalité loin de la ville. C'est ainsi que tous ces êtres parviennent à gérer l'énergie et l'agressivité refoulée. S'éloigner de la ville, c'est également s'éloigner de ses contraintes sociales entravantes.

Un épisode de la troisième saison de *Buffy the Vampire Slayer* traite ainsi radicalement de la question de la dualité humaine en confrontant au sein du même chapitre les trois figures les plus emblématiques associées à ce thème. Dans « Les belles et les bêtes » (« Beauty and the beasts », saison 3, épisode 4), trois couples sont ainsi amenés à être confrontés à la bestialité masculine. Buffy découvre au début de cet épisode qu'Angel est revenu de la dimension infernale où elle avait été contrainte de le plonger la saison précédente. Ce personnage est le premier cas de dualité interne de la série puisqu'il incarne à la fois le bien et le mal, la culpabilité due aux entraves humaines et

sociétale, tout comme l'absence de conscience et la cruauté. Le découvrant sauvage et agressif, elle ne peut que penser qu'il est responsable d'un meurtre qui a été perpétré pendant cette nuit. Parallèlement, Xander s'étant endormi pendant qu'il gardait Oz la nuit précédente la pleine lune, une partie du groupe émet l'hypothèse que le lycanthrope pourrait en être l'auteur. En réalité, c'est un troisième couple, créé pour l'épisode, qui en est à l'origine. Pete est ainsi un ersatz du docteur Jekyll et de Mister Hyde.

Profondément jaloux et protecteur envers sa petite amie Debbie, il a créé une substance le métamorphosant en un être irraisonné dont la seule motivation est de « protéger » sa petite amie en supprimant purement et simplement toute menace. Même si le thème de l'agressivité masculine y est traité un peu maladroitement du fait de l'insistance marquée sur les personnages masculins et leur comportement face aux femmes, la manière dont se comportent Buffy et Willow est tout à fait intéressante. Elles réagissent ainsi à la bête intérieure d'Angel et d'Oz en cherchant à comprendre, en les entravant tandis que le couple Debbie/Pete est le reflet d'une relation déshumanisée et surtout déséquilibrée. Le jeune homme a l'ascendant sur sa partenaire, il ne se remet pas en cause et prend volontairement la substance qu'il a inventée dans le but de l'éloigner des autres hommes, tandis qu'Oz et Angel ne sont pas maîtres de leurs changements de comportement. Pete finira par supprimer Debbie, à la fin de l'épisode, dans un accès de rage et Buffy, incapable d'avoir le dessus sur lui, sera sauvée par Angel dont l'humanité semble avoir été touchée par le danger dans lequel s'est retrouvée la jeune fille. Ainsi par contraste, les relations Buffy/Angel et Willow/Oz sont mises en avant comme étant équilibrées, les femmes acceptant la part animale de leur partenaire et parvenant à les aider à les gérer par l'écoute et la compréhension, ces derniers en étant les victimes malencontreuses. Pour Lorna Jowett, qui analyse l'épisode dans *Sex and the Slayer*⁷⁴⁵, le fait que les monstres de la série soient essentiellement des hommes n'est pas anodin. Il y a ainsi ici une attention particulière apportée au rapport entre l'agressivité et la masculinité.

Le choix des passages que Buffy lit de *L'Appel de la forêt*⁷⁴⁶ révèlent ainsi l'importance des instincts sauvages chez l'homme. Plus tard dans l'épisode, Giles précisera à la jeune fille qu'il existe deux types de monstres qui représentent finalement la dichotomie opposant Angel et Oz à Pete : les uns peuvent et veulent être sauvés tandis que les autres se sont laissés submergés et envahir par leurs instincts, annihilant dès lors chez eux toute raison et tout sentiment. Finalement, ces modèles

745 Lorna Jowett, *Sex and the Slayer*, Indianapolis, Wesleyan, 2005, pp. 98-100.

746 « Night came on and a full moon rose high over the trees... lighting the land till it lay bathed in ghostly day - and the strain of the primitive remained alive and active. Faithfulness and devotion, things born of fire and roof were his ... Yet he retained his wildness and wiliness. And from the depths of the forest, a call still sounded. » / « La nuit tomba et la lune ronde s'éleva au-dessus des arbres, nimbant le paysage d'une lumière laiteuse et fantomatique. Et l'instinct originel demeurait vivant et impérieux. La loyauté et la fidélité, il connaissait le mariage de la terre et du ciel. Il retenait sa violence et sa fougue. Et des profondeurs de la forêt il entendait l'appel résonner. » (traduction tirée de bande sonore de la version française de la série)

de couples qui nous sont donnés à voir dans cet épisode renvoient à la question de la domination masculine. Ces trois exemples montrent, peut-être involontairement, que les femmes semblent être attirées par la bestialité masculine. Ce sont la passion et la sexualité qui finalement régissent leurs comportements et pour aucune de ces jeunes filles, la mise en danger perpétuelle que représente la relation ne semble être un problème insurmontable. La différence qui sépare peut-être Buffy et Willow de Debbie est que celle-ci n'affronte pas son petit-ami, elle est l'archétype de la femme battue, tandis que les deux premières ont un comportement radicalement différent. Fatalement, c'est le manque d'amour qui est mis à l'index. Les hommes ont certes un comportement de domination et de bestialité, mais c'est le manque d'amour entre les êtres qui provoque le déséquilibre et le danger et comme le soutient Isabelle Casta :

Ici, l'énergie métamorphique a un double rôle : révéler ce qui était enfoui et tu, et séparer l'être contaminé de l'humanité « monphasée », qui ne peut qu'assister avec terreur et dégoût (ou fascination) à l'émergence de cet Autre méconnaissable qui se cachait (et se recachera !) sous le visage du Même. Le sujet se vit alors dans le questionnement aigu de sa propre matière. Indicible, indéterminé, le loup-garou ne peut qu'en appeler aux autres loups-garous de la littérature ou du cinéma, par des liens archi-textuels qui forcent la fiction à perpétuer l'inquiétude anthropologique des frontières. À chaque « mutation » animalisante, l'indécidabilité du statut humain est questionnée ; car au-delà de la possible animalisation de l'homme, c'est surtout l'inhumanité de/dans l'humain qui est violemment réverbérée⁷⁴⁷.

Dans une autre mesure, l'épisode « Les Deux visages » (« Dopplegängland⁷⁴⁸ », saison 3, épisode 16) use à nouveau de la figure du vampire pour révéler la dualité parfois refoulée de l'être humain. Cherchant à récupérer ses pouvoirs, Anya se sert de la crise d'identité de Willow pour la manipuler. Le sortilège qu'elles cherchent à mettre sur pied échoue et le double vampirique de la jeune fille fait soudainement irruption dans leur univers. Cette dernière est en tous points différentes de la Willow timide et réservée que le public a appris à connaître : elle s'habille de cuir et n'hésite pas à user de ses charmes pour obtenir ce qu'elle veut, c'est une femme forte à laquelle les hommes ne parviennent pas à tenir tête. Elle est totalement désinhibée et dévoile alors un comportement trouble sur lequel s'interroge la Willow humaine : ses penchants homosexuels. Lorsqu'elle en fait la remarque à ses amis, Buffy lui répond que la personnalité d'un vampire n'a rien à voir avec celle qu'il était auparavant (remarque qui contredit certaines de ses affirmations passées d'ailleurs), ce à quoi Angel répond que ce n'est pas tout à fait exact. Ainsi, les scénaristes ont préparé un an plus tôt, dans le but que cela soit plus facilement accepté par les différents dirigeants et le public, la relation homosexuelle que Willow entretiendra avec Tara la saison suivante. La figure du double vampirique

747 Isabelle-Rachel Casta, *op. cit.*, 2013, pp. 158-159.

748 Le titre de l'épisode en version originale est bien mieux représentatif du discours que cherche à tenir le scénario. Référence est faite au *doppiegänger* allemand, littéralement « sosie », qui représente un double fantomatique du sujet, sa version prise en négatif.

totallement libéré des contraintes sociales et du regard accusateur de l'autre permettant d'amener en filigrane les évolutions des personnages. Le recours au surnaturel permet, en outre, d'insister davantage sur les contradictions de la psyché humaine, d'en montrer les limites et les vices cachés tout en redoublant les possibilités narratives. Dans un médium sériel, cela est d'autant plus redoublé que l'évolution des personnages est lente et semée d'embuches. La magie, les malédictions et autres éléments surnaturels permettent ainsi de nous confronter beaucoup plus directement à la complexité des rapports humains et à l'insaisissabilité de nos comportements.

Chapitre 5 : La marche des morts

Le thème du mort-vivant a, en l'espace d'une décennie, réinvesti considérablement les différents médiums populaires. S'il n'en a jamais été exclu depuis les quatre-vingts dernières années⁷⁴⁹, on note tout de même un saisissant regain d'intérêt pour cette figure, et particulièrement à la télévision où il subit coup sur coup différentes mutations.

Avec *White Zombie*, les morts se relèvent sous l'emprise d'un sorcier, puis, à partir de *La Nuit des morts-vivants*, le zombie se met à dévorer les vivants, sous une forme dont les caractéristiques semblaient gravées dans le marbre. Mais même chez les morts-vivants, toute chose finit par évoluer. Avec le recul, la révolution des années 2000 a fait l'effet d'un grand bond thématique en avant et, en l'espace d'une décennie, le zombie s'est métamorphosé de manière prodigieuse ; aucune figure de l'imaginaire n'a évolué aussi vite en un laps de temps aussi court, révolutionnant ses propres motifs⁷⁵⁰.

Si le terme « zombie » désigne traditionnellement le mort-vivant haïtien revenu à la vie grâce aux sortilèges vaudous, on l'applique désormais à tout un ensemble d'êtres qui n'ont pourtant plus grand chose à voir avec les créatures de *White Zombie* de 1932 ou du *Vaudou* de Tourneur en 1943.

[...] le motif du zombie est le fruit d'une *sédimentation*, d'une histoire qui l'a vu prendre sens puis se transformer au fil des contextes et des cultures qui se le sont appropriés. Sa capacité à *survivre*, voire à ressurgir, du cinéma des années 1970 aux jeux vidéo postapocalyptiques des années 2000, sa capacité à *muer* pour coller aux questions et aux obsessions d'une époque, de la mythologie haïtienne à la culture de masse nord-américaine démontre sa formidable plasticité et son *rôle* dans ces cultures fort différentes⁷⁵¹.

La popularité de cette figure doit sans doute beaucoup à la littérature qui, avec le *Frankenstein* de Mary Shelley, lui impose déjà une dualité importante. Le mort-vivant cristallise ainsi une large part de la notion du fantastique puisqu'il peut être, selon les besoins de la diégèse, un monstre issu du surnaturel pur ou un produit de la science⁷⁵². Le sorcier vaudou mute alors en

749 Pour une histoire complète de l'évolution du mort-vivant, des légendes et rites vaudous à ses dernières manifestations voir l'ouvrage très complet de Julien Bétan et Raphaël Colson, *Zombies !*, Lyon, Les moutons électriques éditeur, 2013 (2ème édition).

750 Julien Bétan et Raphaël Colson, *op. cit.*, p. 348.

751 Maxime Coulombe, *Petite philosophie du zombie*, Paris, Puf, 2012, p. 14.

752 Pour des raisons évidentes nous ne traiterons que des exemples de séries dans lesquelles la cause du retour des morts est connue ou supposée être d'ordre surnaturel. Ainsi, la série de FX *Z Nation* est d'emblée exclue puisqu'il y est bien question dès le départ d'un virus qui contamine les êtres vivants.

véritable savant fou dont les expériences vont permettre de rendre la vie à un corps dont toutes les fonctions se sont arrêtées. Pourtant, c'est bien sur le territoire américain que la figure du zombie prend son essor et se développe, au point qu'il ne serait pas erroné de dire que sa popularité dans la culture populaire occidentale est directement liée à l'histoire des États-Unis :

Durant une trentaine d'années⁷⁵³, les morts-vivants se sont lentement multipliés (livres, pièces, films, *pulps* et *comic books*), essentiellement sur le territoire américain. Un lent processus d'incubation, durant lequel le zombie s'est adapté aux représentations locales, et aux inquiétudes occidentales, demeurant toutefois un élément marginal du fantastique, puis de la science-fiction. [...] Statistiquement, le zombie reste un phénomène américain, mais si le poids et l'influence des États-Unis dans l'histoire du XXe ont porté le concept dans le reste du monde, cette diffusion a entraîné en retour une série de mutations⁷⁵⁴.

Ainsi, dans l'histoire des séries télévisées on note tour à tour un mouvement de va-et-vient entre ces différentes considérations et certaines séries aux bestiaires considérables vont même aller jusqu'à en décliner différentes apparitions. On retrouve ainsi dans *Buffy the Vampire Slayer*, tout un panel des possibilités offertes à une fiction de l'imaginaire pour exploiter ce thème⁷⁵⁵. On y retrouve ainsi une variation sur la créature de Frankenstein (« Le Puzzle », « Some Assembly Required », saison 2, épisode 2) où un jeune homme est parvenu à ramener son frère à la vie et cherche désormais à lui offrir une petite amie créée de toute pièce, le zombie haïtien, quant à lui, parvient jusqu'à Sunnydale à travers le masque nigérien d'Ovu Mobani (« Le masque de Cordolfo », « Dead Man's Party », saison 3, épisode 2) que la mère de la Tueuse a ramené d'une collection africaine et qui parviendra à ramener à la vie une armée de morts à la démarche lente et peu assurée. Plus tard dans la même saison (« Le zéro pointé », « The Zeppo », saison 3 épisode 13), ce sont quatre adolescents qui sont ramenés par magie à la vie : ils portent sur leur corps les stigmates de la mort qui a eu le temps de ronger leurs chairs en attendant la configuration astrale adéquate, et pourtant ils parlent, marchent et se comportent comme s'ils n'étaient jamais passés de l'autre côté.

Le mythe de Frankenstein sera à nouveau déployé dans l'arc principal de la quatrième saison dans lequel Adam, créature à la fois humaine, démoniaque et cybernétique est créé de toute pièce par les recherches scientifiques du professeur Walsh dans le but de mettre sur pied une nouvelle ère dans laquelle humains et démons ne seraient plus qu'une seule et même entité. Et même si nous l'avons évoqué lors de l'étude du thème du fantôme, la brève résurrection de la mère de Buffy et Dawn est réalisée de manière à ce que l'on pense évidemment à une « zombification » : Joyce Summers sort (on ne sait comment) de sa tombe et se traîne lentement jusqu'à son ancienne

753 Des années 1930 à 1960.

754 Julien Bétan et Raphaël Colson, *op. cit.*, p. 10-11.

755 Nous laisserons quelque peu de côté ici le fait que le vampire est lui aussi un mort-vivant puisqu'il a déjà fait l'objet d'une étude particulière.

demeure. Elle semble ainsi agir sous le coup d'un instinct primaire, où les vieux souvenirs lui indiquent machinalement la direction qu'elle doit prendre. Les autres personnages ont prévenu Dawn : ce qui revient n'est pas sa mère, ça n'en a que l'apparence. Le personnage de Buffy lui-même peut-être considéré comme morte-vivante après avoir été ressuscitée au début de la sixième saison. En effet, la jeune fille n'a plus l'impression de faire partie du même monde que ceux qui l'entourent, elle a connu les affres de la mort, ou plutôt le bonheur d'être au paradis, et son corps a été régénéré grâce au sortilège de Willow. Ainsi à plusieurs reprises, l'ancien démon de la vengeance Anya fera référence à Buffy en utilisant le terme de « zombie », et ce même personnage expliquera dans d'autres épisodes que les zombies obéissent à leur maître, qui seul peut leur ordonner de dévorer des cerveaux, comme dans la tradition cinématographique.

On dénote ainsi que le rite vaudou a laissé place à tout un ensemble de causes permettant l'émergence des morts dans les villes américaines des séries fantastiques. Les manipulations scientifiques ou la sorcellerie n'en sont que quelques exemples. Le mort-vivant des œuvres sérielles poursuit ainsi le chemin qu'il a déjà entamé au cinéma avec les films de Romero : « les zombies ne sont plus systématiquement des individus manipulés par amour ou pour leur capacité à travailler sans relâche, mais sont de plus en plus souvent des foules, des armées entières manipulées pour servir diverses causes, parfois sur fond de décor apocalyptique⁷⁵⁶ ». Si *Buffy* ne développe que peu l'idée d'une armée de morts envahissant la ville de Sunnydale, c'est sans doute car ce thème se suffit à lui seul et ne peut s'insérer dans son tissu fictionnel pour être réglé dans le temps imparti d'un épisode à arc narratif fermé. La série se contente ainsi de développer la thématique du mort revenu à la vie par la volonté d'une tierce personne pour qui cette absence est difficile.

C'est Chris Epps qui ramène son frère Daryl à la vie, c'est encore le grand-père de Jack qui très vite l'a ressuscité, Dawn ne supportant pas la disparition de sa mère enfreint les lois de la nature et enfin, effrayée par l'idée que Buffy puisse être prisonnière d'une dimension infernale, Willow parviendra à invoquer l'esprit d'Osiris lui permettant d'arracher la jeune fille à la mort. En revanche, lorsque le masque de Cordolfo invoque une armée de morts-vivants et les invite à la soirée organisée pour le retour de Buffy après sa fugue, c'est dans un but obscur dont il ne sera jamais réellement fait mention. L'esprit d'Ovu Mobani contenu dans ce masque étant considéré comme un « zombie-démon » dont les pouvoirs ont permis de ressusciter tous les cadavres de la ville. Ainsi, il s'agit du seul épisode dans lequel le thème de la contamination potentiellement infinie de la masse des morts-vivants est abordé. La source du mal est identifiable : elle est d'origine surnaturelle et provient du masque lui-même qui fonctionne dès lors comme catalyseur des rites vaudous. Sa destruction est inévitable pour la survie de la série, et l'armée entière des morts disparaît comme par

756 Amandine Prié, Joël Bassaget, *op. cit.*, p. 70.

enchantement et presque trop facilement.

Un nombre impressionnant de séries développent à présent la figure du mort revenu à la vie. Certaines sur un tout autre mode que celui du mort-vivant prédateur et dangereux. Certaines séries de Bryan Fuller font ainsi la part belle à des réflexions sur l'après-vie en nous donnant à voir dans *Pushing Daisies*, le personnage de Ned capable de ramener, simplement par contact physique, quiconque à la vie. Plus tôt, c'est avec *Dead Like Me* qu'il développe l'idée selon laquelle avant d'accéder au paradis, certaines personnes doivent travailler pour la Mort. Il leur est alors offert une nouvelle enveloppe charnelle temporaire leur servant de couverture pour effectuer leur emploi de faucheur d'âmes. Ces quelques variations dévoilent une certaine veine légère et comique dans la capacité qu'ont les œuvres de fiction à imaginer que la mort n'est peut-être pas éternelle. Et ce sont finalement celles qui fondent leur univers diégétique principalement sur l'idée que rien de bon ne peut découler du viol de cette loi naturelle qui rejoignent et développent le plus l'image du zombie initiée par Georges Romero :

Romero relègue l'idée de contrôle et de manipulation aux oubliettes, et avec elle son corollaire : la maîtrise. Les zombies forment désormais une masse indéfinie, mouvante, indivisible et incontrôlable qui, fait nouveau là encore, ne cesse de s'accroître. Le zombie devient contagieux et anthropophage, mû par un seul désir : se nourrir de chair humaine. La société humaine est en péril, ravagée par un fléau dont on ignore les origines⁷⁵⁷.

Pendant des années, lorsque la télévision abordait ce thème, c'était toujours dans le but de donner à voir une image métaphorique de la dictature ou du fascisme, le savant fou ou le maître des zombies étant à la tête d'une armée aveugle, obéissante et docile. Et même encore au milieu des années 1990, *X-Files*, dans l'épisode « Fresh Bones » (saison 2, épisode 15), emmène Mulder et Scully enquêter sur des rites vaudous dans un camp de réfugiés haïtiens. Dix ans plus tard, c'est encore sur le mode du rituel nécromancien opéré par amour que *Supernatural* s'empare de ce personnage (« Vengeance d'outre-tombe », « Children shouldn't play with dead things », saison 2, épisode 4). Tout porte ainsi à croire que dans les séries télévisées, l'idée du mort-vivant en tant que masse exponentielle menant à l'éradication du genre humain ne peut être déployée qu'à travers la longueur, au sein d'histoires mettant en scène les tentatives de survivance des humains ayant échappé à la contamination.

C'est véritablement dans la deuxième décennie du XXI^e siècle que cette vision du zombie, supportée par le cinéma, les comics mais surtout les jeux-vidéos du type *survival horror*, parvient à s'imposer comme modèle d'un nouveau type de monstres. À partir de cet instant, en se déployant sur toutes les plates-formes médiatiques, il devient, au même titre que le vampire, le loup-garou ou

757 Idem.

le fantôme, une des représentations les plus importantes de l'altérité fantastique.

Personnage d'une grande violence lorsqu'il agit en groupe, le zombie est avant tout anthropophage, ce qui peut poser nombre de problèmes lorsque des scénaristes tentent de l'adapter à la télévision. Ainsi il reste assez discret lors des années 1990 et le devient bien moins à partir du XXI^e siècle. Nombre d'oeuvres y ont recours, mais cela se résume très souvent, comme nous l'avons dit, à présenter des monstres isolés au sein d'un épisode ou à dévoyer le risque qu'ils représentent en en donnant à voir le pendant comique. Des séries animées telles que *Les Simpson* ou encore *South Park* le convoquent ainsi régulièrement. Si le mort-vivant reste pendant longtemps assez rare à la télévision c'est qu'il nécessite de coûteux maquillages (sans parler des effets spéciaux) afin de rendre crédible la vie ayant quitté un corps humain. De plus, il faut rappeler que la FCC régit toujours la télévision nationale aux États-Unis, et là où il est plutôt aisé de minimiser la violence lorsqu'il s'agit de monstres traditionnels, le mort-vivant, lui, fait réellement partie de la veine *gore* du fantastique. Le public a pris l'habitude, grâce notamment au cinéma et aux jeux-vidéos, que cette figure s'accompagne des visions les plus sordides, des instincts primaires les plus bas et d'une dose d'hémoglobine excessive.

Lorsque le public suit une fiction mettant en scène des morts-vivants prédateurs, il souhaite inconsciemment ou non qu'on lui apporte le frisson de l'horreur, le dégoût dû aux actes que les morts peuvent perpétrer impunément et l'angoisse d'une menace toujours sous-jacente. Et pour ce faire, la fiction se doit de montrer frontalement les actes les plus barbares allant totalement à l'encontre des règles de nos sociétés hygiénistes dans lesquelles on cherche à tout prix à éviter de penser à la vieillesse et à la mort. L'horreur et l'abject se mêlent alors pour procurer du plaisir au spectateur lorsqu'il regarde avec effroi les monstres déchirer goulument les entrailles de leurs victimes : « L'abjection renvoie donc à une dialectique d'affects, dégoût et jouissance s'y nouent : jouissance du zombie et dégoût chez le spectateur ; dégoût de la jouissance du zombie pour le spectateur et jouissance par le dégoût chez le mort-vivant⁷⁵⁸ ». Dès lors, on comprend davantage que les chaînes nationales n'ont jamais pu, sous peine d'être sanctionnées, développer des séries de fiction en ce sens⁷⁵⁹. Il faut donc attendre qu'en 2010, la chaîne câblée AMC adapte le comics de Robert Kirkman et Tony Moore, *The Walking Dead*, à la télévision. Le pitch de la série n'a en soi rien d'original puisqu'il reprend l'histoire classique des fictions de morts-vivants initiées avec *La*

758 Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 94.

759 C'est encore finalement le cas aujourd'hui. Même s'il est assez évident que la figure du mort-vivant n'a pas fini d'être déclinée, détournée et réutilisée à volonté, il lui est impossible de se déployer dans les fictions diffusées à heure de grande écoute de la même manière que dans les œuvres horrifiques. Tout comme les vampires et autres loups-garous, le mort-vivant devra effectuer son propre chemin vers l'humanisation pour qu'il devienne acceptable pour tout public. C'est d'ailleurs déjà le cas avec *iZombie* de Rob Thomas et Diane Ruggiero-Wright qui promeut une figure positive du zombie.

Nuit des morts-vivants de George Romero. Il s'agit dès lors d'une révolution interne qui va profondément changer, renforcer et ancrer le personnage du zombie au sein de la culture télévisuelle, au point où l'on pourrait sous certains aspects lui appliquer le terme de « mythe ».

Le succès de la série peut s'expliquer de différentes manières, la plus pertinente étant l'intérêt accordé au développement d'une histoire d'horreur sur le long terme se concentrant davantage sur les relations humaines des survivants que sur un quelconque besoin d'élucidation du phénomène surnaturel. Comme chez Romero, l'invasion des zombies a une charge politique très forte et symbolique : une société nouvelle se lève pour dévorer l'ancienne. Mais c'est surtout l'organisation des survivants qui y est développée :

[...] il y a chez Romero une analyse plus fine, plus moléculaire. Celle-ci vise à dégager des figures sociales singulières, à en cerner avec précision les propriétés, à repérer leurs différences et interrelations. De quelle manière les zombies, ceux qui les pourchassent, ceux qui leur résistent, font société ? Comment l'identité est perdue et retrouvée ? À travers quelles formes le lien social se défait ou se tisse⁷⁶⁰ ?

Dès lors, l'oeuvre prend la forme d'une odyssée dans laquelle peu à peu vont disparaître les personnages connus, avant d'être remplacés par d'autres, dans un mouvement cyclique et sans fin, à la recherche d'une solution et d'une terre promise et sainte qui ne vient jamais. Progressant de Charybde en Scylla, les protagonistes de *The Walking Dead* finissent par ne plus chercher les raisons du mal et deviennent eux-mêmes leurs propres prédateurs. La question de l'explication du phénomène est pourtant abordée à la fin de la première saison pour être ensuite abandonnée. Ce ne sera que dans la seconde partie de la quatrième qu'un scientifique prétendra détenir la solution⁷⁶¹. Seul l'avenir de la série permettra de dire s'il est de bon ton d'offrir cette explication à la diégèse. En effet, un autre de ses points forts est cette absence d'information qui place le spectateur au même niveau que les personnages. Il est bien plus effrayant d'ignorer d'où provient la menace et s'il est possible de l'éradiquer, d'autant plus qu'une réponse risquerait d'être fort maladroite et qu'elle classerait définitivement l'oeuvre dans un genre. Maxime Coulombe prétend que la figure du zombie crée une nouvelle catégorie de fantastique qu'il nomme « la *contingence surnaturelle*⁷⁶² ». Ainsi, si l'on ne sait pas les origines de la force permettant aux morts de se relever, c'est que celle-ci n'a d'autre but que la destruction du monde par l'anéantissement de la société humaine, repliée sur

760 Pascal Couté, « Masses, meutes, individus », in J.-B. Thoret (dir.), *Politique des zombies*, Paris, Ellipses, 2007, cité par Amandine Prié et Joël Bassaget, *op. cit.*, p. 79.

761 Il ne s'agira en réalité que d'une fausse solution de repli : éliminer à l'aide d'attaques bactériologiques tous les rôdeurs en marche afin de pouvoir refonder une société humaine. Finalement, le problème ne serait que repoussé puisque tous les vivants étant « infectés », les morts reviendront toujours à la vie. Quelques épisodes plus tard, nous apprendrons que cette solution n'était qu'un leurre revendiqué par le docteur Eugene Porter dans le but d'être protégé.

762 Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 26.

elle-même et qui s'entre-dévorera. Certes, il est toujours possible de se débarrasser du mort-vivant (la plupart du temps en détruisant son cerveau, siège des connexions lui permettant de se mouvoir) mais l'invasion est une fatalité. Il semble qu'il ne soit jamais possible de renverser le processus tant la capacité de reproduction des zombies paraît sans faille.

1. Reproduction et contamination

La contamination exponentiellement infinie des morts-vivants pose alors, comme par l'effet d'un miroir déformant, la problématique de la reproduction humaine. S'il est extrêmement simple pour les zombies de se reproduire, engendrant quasi à l'infini les monstres par un simple contact sanguin, cela remet évidemment en cause la possibilité qu'ont les êtres humains survivants à assurer une descendance et ainsi à perpétuer la race humaine. Les interrogations de Rick et Lori (*The Walking Dead*) au sujet de leur jeune fils Carl et sur sa capacité à mener une vie future équilibrée est redoublée lorsque la jeune femme se retrouve enceinte lors de la deuxième saison. La survie étant leur unique préoccupation et *modus operandi*, il est évident que devient problématique la question de la gestation. La possibilité de l'avortement est alors évoquée à la fois dans un souci pratique (comment porter un enfant lorsqu'il est constamment nécessaire de se déplacer et d'éviter la mort ?), mais également éthique.

En effet, Lori se fait le porte-parole de la raison : a-t-elle le droit de mettre au monde un être humain lorsqu'il n'y a plus aucun espoir en ce monde et que l'enfant ne connaîtra que l'horreur, la fuite et le danger ? Carl, lui, a connu le monde d'avant, et possède des bases fragiles sur lesquelles se reposer. La reproduction est dès lors perçue comme un frein à la survie de l'espèce puisqu'il est difficilement envisageable de parvenir à être discret et à pouvoir se défendre convenablement avec un nouveau-né dont les pleurs restent incontrôlables⁷⁶³. Le point culminant de cette réflexion réside dès lors dans la séquence de l'accouchement. Dans « Un tueur à l'intérieur » (« Killer Within », saison 3, épisode 4), poursuivis par des rôdeurs à l'intérieur de la prison, Carl, Lori et Maggie se retrouvent isolés pendant que les contractions de la jeune femme se font de plus en plus sentir. Malheureusement, l'accouchement ne se déroule pas correctement, et Lori perd énormément de sang. Contrainte et forcée, Maggie se retrouve à devoir pratiquer une césarienne tout en sachant que la mère n'y survivra malheureusement pas. La séquence est filmée comme un véritable bain de sang et fait écho aux carnages perpétrés par les morts-vivants lorsqu'ils se jettent sur un être vivant. En effet, les personnages savent désormais qu'il n'est plus nécessaire d'être mordu par un de ces

⁷⁶³ Ce sujet est évoqué dans la série et mis en scène lorsque la petite Lizzie manque d'étouffer Judith pour camoufler ses pleurs. De plus, lorsque Lori s'inquiète de ne plus sentir son enfant bouger, elle envisage que celui-ci puisse muter et la dévorer de l'intérieur : la reproduction est alors directement perçue comme un événement qui n'est plus considéré comme positif, mais bien comme source d'angoisse et de dangers.

monstres pour être contaminé. Tous le sont, et chacun reviendra à la vie lorsque la mort les atteindra⁷⁶⁴. La capacité de reproduction des morts est donc devenue beaucoup plus sensible puisque tous les survivants sont concernés. Le zombie personnifie ainsi la mort venue sur Terre afin de se créer une armée. Cette « re-naissance » quoi qu'il arrive s'effectue toujours dans la souffrance de celui qui la subit, à la seule différence que la « zombification » relève d'une métamorphose intime. Les douleurs de l'enfantement que ressent Lori sont ainsi comparables à celles que ressentent les vivants avant de se métamorphoser.

Pourtant en donnant la vie, c'est bien elle-même qui quittera la race humaine pour rejoindre celle des monstres. Dès lors, toujours consciente, elle fait promettre à son fils Carl de lui tirer une balle dans la tête une fois qu'elle se sera éteinte afin de lui éviter de revenir et de les dévorer. Le jeune garçon évidemment s'exécute et c'est toute la question de la naissance qui est remise en cause. Alors que les morts n'ont aucun mal à engendrer, à se reproduire, certes dans la douleur, la race humaine a fatalement perdu son combat pour sa survie puisqu'elle n'est plus capable d'assurer sa survivance sur le long terme. Les enfants dans *The Walking Dead*, qu'il s'agisse de Carl ou de Judith, sont finalement responsables de la mort de Lori. Elle leur offre la vie pour qu'ils la lui prennent immédiatement. De cette manière, il est difficilement envisageable que les humains soient à même de prendre le dessus sur une armée de monstres dont le nombre ne cesse de grandir. C'est bien de cela qu'il est question ici. Dans nos sociétés modernes nous nous interrogeons beaucoup sur l'explosion démographique et sur le manque de ressources naturelles nécessaire à la survie de tous, cela créant chez certains un frein à la reproduction⁷⁶⁵.

Des œuvres sérielles telles que *The Walking Dead* ou plus récemment *The Strain* montrent ainsi que la reproduction excessive d'une « société » donnée nuit fatalement à une autre ; surtout si celle-ci se nourrit de la dernière. *The Strain* mêle habilement différents thèmes du fantastique afin de tenter d'en montrer les points communs. Ainsi, nous nous retrouvons face à une contamination dont on ne connaît pas réellement l'origine. Pour certains, comme l'épidémiologiste Ephraim Goodweather, il s'agit d'un virus nouveau et particulièrement violent. Pour d'autres, il s'agit évidemment d'une source surnaturelle. La série mêle ainsi la science-fiction au fantastique tout en jouant sur les codes propres à deux de ses figures. Les monstres qui nous sont présentés possèdent à la fois les caractéristiques des vampires (sensibilité au soleil et à l'argent, régime alimentaire uniquement composé de sang, présence d'un « maître » des vampires) et des zombies (reproduction par contact sanguin bénin, stigmates de décomposition du corps, point faible situé au niveau de la tête, présence d'un « maître » des zombies) et mettent ainsi en avant l'idée selon laquelle ils

764 À l'heure où cette réflexion est opérée la série n'a pas encore expliqué ce phénomène.

765 David J. Skal, *The Monster Show : A Cultural History of Horror*, Londres, Plexus, 1993.

pourraient ne faire qu'un. Comme c'est le cas pour les morts-vivants, la reproduction du vampire fonctionne sur une contamination de l'autre qui ne donne pas naissance à une troisième personne, fusion de deux êtres, mais par la substitution de l'un par la mort. Difficile de ne pas y voir à nouveau un rapport direct aux maladies telles que le Sida, la contamination par le sang conduisant les vivants à mourir. Ainsi, autant pour *The Strain* que *The Walking Dead*, le pouvoir exponentiel et contagieux des monstres est perçu comme un frein à la reproduction humaine et donc à sa survivance. Et plus les épisodes des séries s'enchaînent, plus il est évident que la race humaine perd peu à peu son combat contre une population qui ne possède pas de préoccupations morales et ne cherche qu'à consommer et à se multiplier sans cesse. Une race de sous-hommes est apparue et les humains se retrouvent incapables d'endiguer le fléau car ils ne parviennent pas à s'organiser, à s'entendre malgré l'adversité. C'est bien là une critique forte de la société occidentale que la série cherche à développer : seul, le zombie n'est pas réellement dangereux, mais c'est lorsqu'ils unissent leur force en se rassemblant en horde qu'ils parviennent à avoir le dessus sur les vivants, inaptes à s'envisager autrement que dans leur individualité.

2. Le processus d'entropie et de déshumanisation

Outre la maîtrise du processus sériel par les scénaristes, c'est également la figure du mort-vivant, centrale évidemment, qui a fait le succès d'une série comme *The Walking Dead*. C'est ainsi la première fois qu'une série américaine progresse aussi loin dans l'horreur, ne cherchant à rien éluder. Dès le premier épisode, les bases sont posées : Rick Grimes, protagoniste principal et représentant de l'ordre et de la justice, abat froidement d'une balle dans la tête une petite fille dont on comprend très vite la nature⁷⁶⁶. Plus tard dans le même épisode, la vision pathétique de la *bicycle girl*, morte-vivante dont il ne reste que le tronc, marquera les mémoires. Les maquillages et les effets spéciaux permettent à *The Walking Dead* d'aller là où aucune autre série ne s'est permis d'aller : à travers la sérialité offerte à la figure du zombie, c'est le pourrissement du monde, sa décrépitude et l'entropie qui sont dévoilés.

⁷⁶⁶ La série effectue ensuite un retour en arrière afin de nous donner plus de précision quant au personnage de Rick. Comme dans beaucoup d'oeuvres mettant en scène une apocalypse fondée sur l'invasion des morts (*Resident Evil*, *28 jours plus tard*, *L'Armée des morts*), le policier a raté le changement du monde. Plongé dans le coma suite à une intervention, il se réveille dans un hôpital désert (image forte de l'incapacité des instances médicales à avoir géré le problème) où il n'a aucune information sur ce qui s'est passé pendant son absence. Ce topos du réveil (que l'on retrouve également dans l'épisode « New Year 's Day » de *Fear Itself*) sert généralement de base au fantastique : il est davantage troublant de plonger directement un personnage au sein de l'horreur que de la laisser s'insinuer peu à peu. Ce sont les images de la ville abandonnée et leur effectivité soudaine qui mettent en place le questionnement et l'horreur, puisqu'il est impensable que les humains aient pu disparaître sans que ne soient détruites leurs constructions. C'est lorsque l'on voit le visage réjoui de Rick discutant avec son co-équipier s'opposer à celui, beaucoup plus froid, fermé et marqué par les épreuves au fil des saisons que l'effet de normalité de l'ancien monde prend tout son sens. La fin du monde tel qu'on l'a connu se lit sur les visages des morts revenus à la vie mais également sur celui des vivants courant vers la mort.

Si notre culture est celle de la maîtrise des corps, le mort-vivant constitue, à même sa chair, un retour du refoulé : il représente un corps abject, troué, impur. Il démontre, à l'écran, la lente dégradation des corps et des choses, dégradation que notre culture tente de cacher hors du champ du visible. Le zombie est la revanche de l'informe. Si la mort est l'ultime tabou de notre société occidentale, le zombie insiste pour la montrer et pour souligner métaphoriquement la revanche de la mort sur le vivant. Il est, au sens plein du terme, un retour du refoulé et une figure grotesque⁷⁶⁷.

Le zombie n'est pas si différent de l'homme qu'il était jadis. Même si son comportement semble radicalement opposé puisque mû par une insatiable faim, il n'est que l'Homme retourné à l'état de nature, débarrassé de toute conscience et culpabilité, de toute entrave de la société. Il est déjà passé par l'étape ultime de toute vie sur Terre : la mort. Mais il en est revenu. Et puisque les corps sont morts, il est plus que logique que leur décomposition se poursuive naturellement. Ainsi, il est particulièrement intéressant de constater que plus les saisons défilent, moins il est rare de rencontrer des créatures dont il ne reste presque plus rien de leur humanité passée. On reconnaît dès lors les rôdeurs⁷⁶⁸ « frais » de ceux qui ont eux-mêmes survécu depuis longtemps à une éradication humaine. La plupart d'entre eux ne possèdent plus de lèvres, anthropophages par nature il est probable qu'ils se les soient dévorés, et lorsque le temps passe les joues se creusent, le corps devient d'une maigreur morbide, et la peau prend une teinte grise et finit par s'arracher d'elle-même. Le zombie n'apparaît plus alors comme une nouvelle société venant remplacer l'ancienne, mais réellement tel un fléau dont le but est d'éradiquer toute trace humaine sur le monde⁷⁶⁹ puisqu'eux-mêmes finiront quoi qu'il arrive par ne plus être en capacité d'utiliser le peu de force qu'il leur reste.

Dans un mouvement inverse à ce qui se produit pour les vampires et autres lycanthropes, la figure du mort-vivant résiste à l'humanisation des monstres. C'est bien ce point qu'il convient de mentionner puisqu'il est au cœur d'une des problématiques de la série. Après la zombification, reste-t-il quelque chose de notre humanité passée ? Si l'on doit trouver un semblant de réponse, les scénaristes laissent planer le doute quant à la possibilité que celle-ci réside dans des fragments de

767 Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 19.

768 Puisque le terme zombie n'y est jamais utilisé.

769 Pour preuve ces plans, largement connus des films traitant ce thème, de la ville abandonnée. Rick (dans le premier épisode mais également de manière régulière à travers la série) cherche à retrouver ses semblables et c'est dans la ville qu'il le fait. L'absence de vie humaine dans des lieux autrefois grouillants le pousse (et nous pousse, puisque nous découvrons cet univers depuis son regard) à nous poser mille questions que l'angoisse génère. Toute la série est construite autour d'une recherche perpétuelle d'un terrain où la civilisation humaine peut se reconstruire, or le propre de la fin du monde amenée par l'invasion des morts est bien de débarrasser le monde de l'humanité. Aussi, les Hommes ne peuvent plus l'habiter, ce qui est visible à travers ces séquences, très présentes dans le générique, de lieux humains vides. Un plan d'ensemble particulièrement intéressant en légère plongée dans l'épisode pilote nous dévoile d'ailleurs les voies d'autoroutes : celle menant à l'extérieur d'Atlanta est saturée de voitures à l'arrêt, tandis que l'autre, se rendant au cœur de la ville, est totalement déserte. Les constructions humaines attaquées par les zombies restent plus ou moins intactes, il ne s'agit pas d'une destruction, mais réellement d'une désurbanisation. Les monstres n'ont que faire de ce qui reste, et pourtant c'est bien celui qui inquiète : ils sont parvenus à pousser l'Homme à quitter son territoire.

mémoire, des instincts primaires que quelques épisodes laissent transparaître. Ainsi, la petite fille du premier épisode fait l'effort de se baisser pour ramasser sa peluche, la femme de Morgan rôde toujours près de sa demeure et tente même d'y pénétrer en secouant la poignée et une saison plus tard, des rôdeurs sont tranquillement installés sur les bancs d'une église comme si des réminiscences du passé les poussaient à adopter ces comportements. Dans son essai philosophique sur les zombies, Maxime Coulombe évoque ainsi la différence qui existe dans nos rapports au monde. L'être humain est un être du dehors, qui ressent le monde grâce à ses sens et à ses pensées.

Or, le mort-vivant dans de nombreuses séries, est un être du dedans. Il s'appuie ainsi sur les théories de Jakob von Uexküll qui a remarqué que les espèces animales ne se représentaient pas toutes le monde de la même manière. Et lorsque l'on constate le comportement primaire des zombies de *The Walking Dead* cela devient encore plus évident. Leurs sens semblent très restreints, mais tout de même actifs, puisqu'il apparaît très facile pour les protagonistes de les piéger. Pour traverser une horde de morts, il leur suffit de se recouvrir d'entrailles, se déroband alors à leur regard et odorat. Et Michonne les accompagne dans leur lent exode simplement en trainant avec elle deux rôdeurs rendus inoffensifs. Leur unique but est de se jeter avec férocité sur tout être vivant, de consommer alors qu'ils n'ont absolument pas besoin de nourriture pour survivre. Et dans l'attente d'une proie, ils adoptent parfois un comportement rappelant leur vie passée :

Le dialogue étant impossible, ne nous restent que ses gestes, ses « capacités d'affects » pour appréhender – minimalement – sa phénoménologie. Au nombre de ses affects, cette capacité à se diriger en direction des humains vivants, puis à porter à sa bouche une partie de leur corps pour la dévorer. La simplicité du geste participe à la terreur qu'il sait susciter ; une mécanique épurée mais brutale le meut et on connaît d'avance ce qui, en tombant entre ses griffes, nous attend.

Il en est du zombie comme de la tique, deux rythmes les animent : celui de l'*action*, lorsqu'une proie passe à proximité de la tique, lorsque le zombie, en présence d'humains, cherche à les manger ; celui de l'*attente*, lorsqu'il n'y a pas de chair fraîche à portée, que la tique jeûne et que le zombie paraît plongé dans un ennui existentiel. Ce zombie de l'attente, celui de l'inquiétante étrangeté, semble sans affect : sa mécanique simple fonctionne à vide et on le verra même répéter bêtement, comme les reliques d'affects d'un autre temps, les gestes de son ancienne vie. Tel balayeur continuera à frotter le plancher de ce restaurant ; telle danseuse refera maladroitement et grotesquement, comme un pantin détraqué, un pan de sa routine. Si la conscience semble avoir été emportée, quelque chose comme une mémoire des gestes paraît survivre dans le cerveau ravagé du zombie⁷⁷⁰.

Dans *The Walking Dead* ce sont bien ces comportements qui apparaissent en filigrane. Certains morts déambulent sans cesse et sans but quand d'autres donnent l'étrange impression de savoir où ils vont. Malgré tout, c'est eux qui provoquent l'effroi du spectateur (et des personnages). Le zombie leur ressemble, nous ressemble. Il évolue maladroitement comme nous pourrions le faire, mais ses affects sont limités⁷⁷¹. Si le seul moyen de s'en débarrasser réside dans la destruction

770 Maxime Coulombe, *op. cit.*, pp. 55-56.

771 Frazier Moore, « *Walking Dead* walks tall as bizarre human drama », *op. cit.*

du cerveau, c'est qu'il s'y passe quelque chose qui permet de singer la vie. À la manière d'une maladie dégénérative touchant le cerveau humain, le zombie inquiète car il est l'Homme dégradé, revenu à ses plus bas instincts, voire à ses fonctions primaires : se nourrir et se reproduire. Et même s'ils se regroupent très souvent en hordes, ces créatures sont invariablement égocentrées, se fichant éperdument de ce qui peut arriver à leurs semblables. C'est en cela que Coulombe voit dans la figure moderne du zombie, une analogie de ces comportements humains nous repliant sur nous-mêmes (silence dans les transports en commun, dans les files d'attente, etc.). Le mort-vivant y serait une vision de l'Homme poussée à son paroxysme d'égocentrisme, et celle-ci fonctionnerait via la dégradation de ce qui nous permet de nous qualifier d'intelligents.

Les morts-vivants, n'étant plus finalement que des corps sans âme, deviennent tous identiques et interchangeable. Rares sont ceux qui sortent du lot, ils se fondent tous dans une masse de corps en décomposition dont même les vêtements, symboles de leur vie passée, ne portent plus aucune singularité : maculés de boue, déchirés, ils prennent eux aussi des teintes grises et uniformes. Selon Pascal Couté, s'appuyant sur les recherches d'Élias Canetti, dans son article « Masses, meutes, individus⁷⁷² », les morts-vivants représentent dans ce type d'oeuvres une masse fondée sur plusieurs propriétés. Tout d'abord, leur nombre est en constante évolution et potentiellement infini, leur assurant ainsi un avantage certain en grossissant sans cesse leurs rangs à partir des pauvres humains qui croisent malencontreusement leur route. Ils sont également uniformes et excluent donc toute différence entre leurs membres. De même, il n'existe aucun écart entre les individus et ils sont donc ainsi tous égaux et potentiellement plus dangereux. Enfin, leur but semble simple et radical : se nourrir sans cesse de chair humaine afin de l'annihiler. Et ce qui perturbe d'autant plus dans cette figure est la ténacité avec laquelle le zombie s'applique à chercher à se nourrir des humains :

Cette image du zombie prédateur, la série télévisée *The Walking Dead* la sublime à sa façon, lors d'une scène inoubliable : la rencontre entre Carl (le fils de Rick) et un zombie embourbé dans un marais. Ce face-à-face angoissant et morbide suscite autant un malaise qu'il constitue un instant unique, la proie potentielle (l'enfant) contemplant avec curiosité son prédateur immobilisé, qui s'évertue à tendre vainement les bras pour l'attraper – profitant de la situation, Carl ira jusqu'à le narguer en lui jetant des pierres. Mais ce qui frappe *in fine* l'imagination, c'est l'obstination sans limites de ce zombie, qui lui permettra de se libérer de la boue collante du marais. Fort de cette effroyable pugnacité, le mort-vivant devient le prédateur ultime⁷⁷³.

3. Des humains face aux morts

Pourtant, bien que l'être humain puisse parfois adopter des comportements semblables à

772 Pascal Couté, « Masses, meutes, individus », *op. cit.*

773 Julien Bétan et Raphaël Colson, *op. cit.*, p. 328.

ceux des monstres, il reste bien souvent loin d'attaquer avec sauvagerie et frénésie les êtres vivants qui passeraient dans son champ de vision. Il reste toujours possible de discuter et de parlementer avec les vivants quand cela est tout simplement impossible avec le mort. Pourtant, la figure du survivant cristallise tout de même l'idée que nous sommes capables des plus horribles actes, et des plus grandes sauvageries, qu'il existe bien un état de nature de l'Homme dans lequel il assouvira ses plus bas instincts : « Lorsque le chaos se déchaîne, les anciennes valeurs n'ont plus cours car elles ne peuvent en rien assurer la survie de l'espèce humaine⁷⁷⁴ ». Et finalement le constat est très souvent identique : là où les zombies forment une masse unie, les humains sont divisés et n'ont aucune cohésion.

Dès lors, la question de savoir s'il reste quelque chose de l'humanité passée dans ces êtres est lancée et se déploiera régulièrement à travers les épisodes. Lorsque les protagonistes parviennent au début de la deuxième saison dans une ferme et qu'ils découvrent que le vieil homme qui y vit conserve dans une grange une dizaine de rôdeurs, une discussion philosophico-politique s'ensuit ayant pour cadre les causes de la mutation. Pour lui, ces créatures sont sa famille, ses voisins et amis : il n'a pas encore été perverti par la violence et la fureur qui se dégagent d'eux. Les survivants que nous suivons depuis le début de la série, eux, y ont été maintes fois confrontés. Ils ont perdu nombre d'êtres chers. Andrea, l'une d'entre eux, a d'ailleurs cru que sa sœur ne ferait pas les frais de cette perte d'humanité avant d'être obligée, malgré elle, de mettre fin à ses jours. Au sein des groupes apparaissent alors des scissions, Shane ne concevant pas l'idée que d'autres puissent avoir raison lorsqu'ils prétendent qu'il s'agit d'une maladie qui finira bien par être éradiquée. Cette question est plusieurs fois abordée dans la série et renvoie à des problématiques contemporaines : à partir de quel moment l'être humain peut-il être apte à juger qu'il est bon et légitime de se débarrasser d'un de ses semblables dégradé ? « Éliminer ces créatures monstrueuses en détruisant leur cerveau est donc parfaitement légitime, car cela revient à viser un organe moteur, et non le siège d'une conscience ou d'une pensée. De fait, pas de sentimentalisme⁷⁷⁵ » nous disent Julien Bétan et Raphaël Colson. Certes les morts-vivants de *The Walking Dead* sont des prédateurs sanguinaires et extrêmement dangereux, mais ils n'en restent pas moins des proches, des enfants, des gens ayant eu avant l'apocalypse une vie et des sentiments :

[...] les protagonistes des films, souvent, ne s'entendront pas sur cette question. Certains abattront un être cher devenu zombie afin de lui épargner l'horreur de cette vie indigne, d'autres, au contraire, se verront pris de pitié et préféreront lui laisser cette *quasi-vie*.

Si le zombie est une figure imaginaire, l'attitude des protagonistes envers lui, comme souvent, est riche d'enseignement sur notre propre culture. Ici, la réaction des protagonistes envers le zombie se tient au plus près des réactions que nous avons face aux individus placés dans un état végétatif

774 Julien Bétan et Raphaël Colson, *op. cit.*, p. 112.

775 Julien Bétan et Raphaël Colson, *op. cit.*, p. 114.

irréversible [...].

En nous rendant dans les salles de cinéma, nous irions voir des humains tuer ceux dont la vie est désormais indigne d'être vécue. Dévouement ultime, en quelque sorte, car nos pulsions agressives et meurtrières auraient trouvé leur exutoire sur une créature passive mais dangereuse, dont la mort et la torture ne constituent pas – plus – des crimes. Sur l'écran se raconte, à chaque fois, l'histoire d'un humain qui, par rage et par frustration, par peur et par dégoût, tue un être exclu de la cité des hommes⁷⁷⁶.

Et finalement, c'est bien cette sauvagerie humaine, et l'incapacité de l'Homme à accepter les idées d'autrui qui causeront la fin de cette tranquillité retrouvée : en abattant à grand renfort de coups de feu tous les zombies présents dans la grange, Shane démontre qu'il n'est pas qu'un survivant, il vient pour éradiquer le fléau même si pour cela il doit violer les règles instaurées par Hershell sur ses terres. L'être humain, même dans une période de crise surnaturelle telle que nous la présente *The Walking Dead*, reste dangereux pour lui-même. Les rôdeurs viennent, certes, prendre la place des Hommes dans leurs villes, les poussant à trouver refuge dans la nature, dans des bunkers, et à se défendre avec toutes les armes qu'ils peuvent trouver, mais l'être humain, poussé dans ses derniers retranchements, ne se comporte pas différemment. Bien au contraire, puisque si l'on accepte qu'il ne reste plus rien d'humain chez les monstres, plus une once d'humanité et donc de conscience, les autres eux ont pleinement conscience des actes qu'ils commettent. Afin de se protéger, Shane est prêt à éliminer quiconque se dresse en travers de sa route. Ce personnage n'est qu'un exemple de ces hommes étant redevenus des loups pour l'Homme. Le gouverneur en est un autre. Finalement, la série nous présente des luttes de pouvoir, des guerres bien plus souvent intestines au sein d'une communauté humaine qui tente, plus mal que bien, de se reconstruire et de survivre à la fin du monde.

4. Un nouvel ordre du monde

Dans *The Walking Dead*, tout est extrêmement topographié comme on pourrait le constater dans un jeu-vidéo mettant en scène la lutte contre une armée de morts-vivants. Chaque groupe de survivant a établi sa retraite dans un lieu où il est possible de conserver un semblant d'ordre et de règles rappelant l'ancienne civilisation. Et bien souvent, c'est la main humaine qui vient briser cette harmonie. Par la jalousie, la convoitise, l'envie, la colère, la peur de l'autre et la vengeance, l'être humain se met lui-même en danger. Les coups de feu tirés par les survivants sur les rôdeurs de la grange attireront plusieurs épisodes plus tard une horde gigantesque contre laquelle il ne sera pas possible de résister. Et ce ne sont pas les morts qui seront responsables de la chute de Woodbury ou de la prison⁷⁷⁷ mais bien cette lutte de pouvoir entre les hommes. Les véritables monstres dans la

⁷⁷⁶ Maxime Coulombe, *op. cit.*, pp. 71-72.

⁷⁷⁷ Notons que dans les fictions de zombies, les lieux sont nécessairement clos et fortifiés, à la manière d'un lieu placé

série sont dès lors les êtres humains, bien plus dangereux que les rôdeurs qui ne font que répondre à l'appel de l'instinct primaire. Maxime Coulombe décrit parfaitement bien ce nouvel état du monde :

Dans le cinéma de zombies, les survivants, sous le jour de l'épidémie, craignent, frémissent et se défendent de tout, des vivants et des morts. Le tissu social se déchire, l'argent même perd toute valeur. L'agriculture s'est arrêtée, les centrales électriques sont abandonnées, seules quelques radios émettent encore. Mais peut-on faire confiance aux messages qui s'y transmettent ? Et s'il s'agissait d'un piège, visant à dépouiller les naïfs de leur nourriture, de leurs armes et de leurs médicaments ? L'approvisionnement en essence s'est depuis longtemps tari, les stations-services sont pour la plupart vides. On verra des colonnes de voitures immobiles, seules traces de ces sujets ayant tenté de quitter les villes.

Tout inconnu est un ennemi potentiel, tout ami un mort-vivant en puissance. Il ne reste que les membres de sa famille auxquels tenir. Même un mari pourra bien, en cas de danger, abandonner sa femme. Seuls les liens du sang demeurent, comme fondés au-delà de toute raison, comme unique attachement, comme refuge. Ces liens du sang seront le véritable lieu de l'engagement, du risque. De toute façon, les intentions des autres sont toujours louches. Les gestes désintéressés apparaîtront indécentes. Le don, dans un climat de pénurie, semble un sacrifice, une forme de masochisme. Le geste d'un dérangé. Et mieux vaut conserver au plus près de soi tout ce qui pourrait avoir de la valeur : les protagonistes apparaissent comme d'étranges sans-abris.

Posséder un moyen de se défendre, dans un tel contexte, est une nécessité. Une arme à feu représente le degré zéro de la sécurité, l'arme blanche n'est qu'un pis-aller. Éviter les lieux de forte concentration humaine, sinon pour s'approvisionner, est un commandement, souvent ressassé. Face à un tel danger, mieux vaut tirer d'abord et poser des questions ensuite⁷⁷⁸.

C'est finalement ce que représente l'exécution de Lizzie dans le quatorzième épisode de la quatrième saison (« Le verger », « The Grove »). Le comportement de la petite fille était des plus suspects depuis le début de la saison, elle se révèle alors dans l'incapacité de comprendre que les rôdeurs ont perdu toute trace d'humanité et qu'ils sont dangereux. Elle en nourrira dans le plus grand secret à l'intérieur de la prison, tiendra des discours fantasques sur l'incapacité qu'ont les adultes à les comprendre et dévoilera des épisodes plus tard une totale perte de son humanité. En effet, afin de prouver à Carol et Tyreese qu'ils se trompent lorsqu'ils prétendent qu'il faut éliminer tout mort-vivant et s'en tenir éloigné, elle tuera froidement sa petite sœur Mika en prenant soin d'éviter d'endommager son cerveau. Ainsi, elle espère leur prouver que la petite fille restera celle qu'elle était auparavant. Réalisant qu'à cause de l'horreur des événements Lizzie a perdu toute conscience de ses actes et qu'il est bien trop dangereux pour elle de côtoyer des êtres humains, Carol prendra la décision de l'éliminer⁷⁷⁹. Au contact d'une horreur abjecte et sans pitié, les lois, les règles et la

en quarantaine. Cependant, ce ne sont jamais des lieux sécurisants, ni sécurisés. Ils reproduisent simplement, à la manière d'une mise en abyme, une micro-société au sein de l'univers post-apocalyptique. Ainsi, il ne sera jamais possible d'empêcher les morts de s'y insérer, ou de contenir les instincts sauvages des rescapés s'y trouvant, bien que des efforts soient fournis pour recréer un semblant de société.

778 Maxime Coulombe, *op. cit.*, pp. 123-125.

779 Remarquons tout de même que si on peut à certains moments considérer la série comme relevant du *gore*, en ce sens qu'elle n'éluide rien et montre l'horreur dans son implacable vérité, faisant écho à la définition qu'en donne Philippe Royer (« la fin du règne absolu du hors-champs et de l'ellipse », *Le cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris, Cerf, 1997, p. 161), certaines scènes, jugées sans doute comme étant atrocement dérangeantes nous sont évitées. Ce sera le cas de l'exécution de Lizzie ou encore de celle de Lori, abattue par son propre fils avant qu'elle ne se relève.

morale humaine ne tiennent plus. S'il n'y a plus de société suffisamment forte pour en maintenir l'ordre et si son existence est menacée, l'être humain se tourne alors vers son instinct de conservation, il retourne peu à peu vers la part animale qui réside en lui :

Le glissement vers la sauvagerie, l'adaptation télévisée de *The Walking Dead* l'évoque avec brio, en se servant de l'ellipse marquant le passage entre la saison 2 et 3 : passé l'hiver durant lequel Rick et son groupe ont (de toute évidence) terriblement souffert⁷⁸⁰, il n'est désormais plus question de s'interroger sur le choix de leurs actes ; si, dans la saison 2, l'exécution du membre d'un gang soulevait un vif débat, dans la saison 3, l'instinct de survie est devenu si primaire qu'il pousse le héros à tuer sans hésitation un individu rencontré une heure plus tôt, en lui plantant sa machette dans le crâne⁷⁸¹.

Julien Bétan et Raphaël Colson remarquent que ce phénomène de retour à la nature de l'Homme qui devient un danger pour lui-même n'est pas foncièrement nouveau et qu'il anime toute fiction se fondant sur le développement d'un monde « post-apocalyptique ». Néanmoins, ils insistent sur le fait que les œuvres mettant en scène des morts-vivants s'en distinguent sur un point particulier :

Depuis la sortie en salle de *28 Jours plus tard*, le monde de l'« après » est devenu le terrain d'affrontement entre trois groupes. Pour juger de l'impact de cette reconfiguration, il suffit de comparer l'écart qui sépare les séries télévisées *Revolution* (2012) et *The Walking Dead* : dans le premier cas, nous découvrons un monde post-apocalyptique traditionnel où s'affrontent avec une certaine brutalité des factions rivales (les héros s'opposant au dictateur local) ; dans le deuxième cas, l'ajout du zombie dans l'équation contribue à exacerber les tensions conflictuelles animant le combat survivaliste, au point de leur conférer un caractère violemment dramatique : la nature impitoyable de la lutte entre rescapés et zombies se répercute sur celle déchirant les vivants⁷⁸².

Ce processus est particulièrement cristallisé dans la série puisqu'elle nous présente la lente dérive humaine au fil des épisodes et des années qui passent. La société humaine après plusieurs saisons ne tient plus, les règles ont changé et certains survivants tentent toujours de se raccrocher à ce qui nous différencie des animaux. Les rôdeurs apparaissaient comme la grande menace de la diégèse, ils ne sont finalement que la métaphore de ce que peut l'Homme en temps de crise. Ils en sont même le révélateur. Les personnages ont plus à craindre des autres survivants que des hordes de zombies qui restent malgré tout prévisibles. En effet, rien ne laissait présager que le Terminus où se rend chaque groupe de survivant à la toute fin de la quatrième saison est en réalité un piège tendu par une communauté humaine que l'instinct de survie a poussé à commettre le pire des crimes dans nos sociétés civilisées : l'anthropophagie. Pire, si les morts ne peuvent plus être considérés comme

780 Nous les retrouvons, silencieux et efficaces, prendre d'assaut une habitation et fouiller consciencieusement chacun de ses recoins afin de trouver de la nourriture. Lorsque Carl trouve enfin quelque chose de comestible, il s'agit de nourriture pour chien. Le jeune garçon, affamé, se trouve alors sur le point de l'avaloir, son père intervient pour l'en empêcher : ils ne sont pas encore revenus à l'état sauvage.

781 Julien Bétan et Raphaël Colson, *op. cit.*, p. 340.

782 Julien Bétan et Raphaël Colson, *op. cit.*, p. 327.

des êtres humains alors ils ne peuvent, dans le même mouvement, être considérés comme cannibales. Ils se nourrissent de la chair de ceux dont ils ne font plus partie et ont dès lors mis sur pied une nouvelle race dont ils sont les représentants. Et s'ils sont si dangereux, c'est également car ils ne représentent pas une menace les uns pour les autres. Dans *The Walking Dead*, les morts ne se nourrissent que des vivants, ils ne chassent qu'eux tandis que ces derniers continuent de se détruire les uns, les autres. L'anthropophagie reste en partie acceptable lorsqu'elle est produite par une altération surnaturelle de l'être humain, mais dès lors qu'elle réside dans un choix effectué en toute conscience par un groupe d'individus, le discours en est déplacé. Les « morts qui marchent » du titre de la série ne sont plus, dès lors, les rôdeurs mais bien les survivants, déjà morts finalement et prêts à massacrer et à « dévorer » quiconque se dressera face à eux⁷⁸³.

5. La tentative d'humanisation

La résurrection de Joyce Summers dans *Buffy the Vampire Slayer* fonctionne dès lors d'une manière quelque peu semblable puisque si son corps est capable de parcourir le chemin la séparant du cimetière jusqu'à chez elle, c'est qu'il lui reste enfoui quelque part une parcelle d'humanité, et celle-ci semble représentée par la mémoire. Malgré tout, comme c'est le cas également pour les vampires dans cette série, les souvenirs de la vie passée ne semblent pas être, pour les personnages, des données suffisantes pour représenter l'être. Ces morts-vivants vus à travers le spectre des séries télévisées posent bien la question de savoir ce qui nous rend humains, ce qui nous sépare des prédateurs purs et simples :

Le zombie est, d'abord, ce sujet ressemblant à s'y méprendre à un homme. Dérivé de lui, né de lui, il conserve l'essentiel de son physique, et même des bribes de mémoire. S'il figure une singulière altérité, un monstre, ce n'est parce qu'il est d'abord et avant tout un presque-homme. Il n'est de « zombie » que sur fond « d'inquiétante étrangeté », telle que l'entendait Freud : le zombie ressemble à un humain auquel on aurait arraché la conscience. Voilà pourquoi il sait se faire la métaphore d'un sujet contemporain dont la conscience, mise à mal par le rythme du monde, est fragilisée⁷⁸⁴.

Un épisode de la série d'anthologie *Fear Itself* (2008), « New Year's Day » (épisode 6), a subtilement réfléchi sur la condition du mort-vivant en donnant à voir à travers son retournement final une donnée souvent mise de côté par les œuvres les mettant en scène. Cet épisode fermé nous présente Helen se réveillant le jour de l'an et constatant qu'après une soirée très arrosée des sirènes hurlent partout dans les rues. Déambulant dans celles-ci, elle se rend compte qu'une partie de la

783 La seconde partie de la cinquième saison est à ce titre particulièrement évocatrice de cela puisque dans le dixième épisode, nous pouvons observer les survivants déambulant lentement sur une route, épuisés et affamés. Ils adoptent alors le même manque de vigueur que les rôdeurs et leur démarche apathique fera écho au discours de Rick un peu plus tard où il désignera lui-même son groupe comme étant « The Walking Dead » (les morts ambulants).

784 Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 19.

population s'est transformée en zombies. Tout en essayant de se remémorer sa soirée de la veille, elle croise des habitants qui s'enfuient tous à sa vue, retrouve son colocataire Eddie qui a été changé en zombie, et est agressée par deux de ses amis. L'épisode propose pendant la quasi totalité de son déroulé une fiction classique sur le thème de l'invasion par des morts-vivants. Or, dans les dernières minutes, la narration se retourne totalement en créant un élément de surprise : depuis son réveil le matin du jour de l'an, Helen est morte. Elle finit par se souvenir qu'elle s'est suicidée en rentrant de la soirée du réveillon et rassemble les différentes pièces du puzzle : les gens s'enfuyaient à sa vue car sa démarche n'était pas assurée et qu'elle portait sur elle les stigmates de la mort, Eddie n'a cessé de la suivre sans l'attaquer tout comme les autres zombies, et surtout elle comprend pourquoi ses deux amis lui ont tiré dessus.

Elle avait pourtant tenté de leur parler mais une relecture de ces séquences à l'aune de cette révélation nous montre Helen incapable d'articuler des vocables cohérents. Tout ce qui sort de sa gorge ne sont que gémissements et grognements. Ainsi cet épisode interroge la place de la conscience du mort-vivant en se plaçant directement du point de vue du monstre. Helen ne sait pas qu'elle a réussi son suicide puisqu'elle a tout oublié des événements de la veille, et elle s'explique son mal-être physique par la surconsommation d'alcool. Elle se retrouve donc piégée dans un corps mort sans être capable d'avoir le recul nécessaire sur sa condition. Sa conscience, elle, est restée intacte. Le mort-vivant est dès lors présenté comme une victime de son état et non plus comme un prédateur. Helen ne comprend pas pourquoi tous fuient à sa vue, et surtout ce que lui reprochent ses amis avant de lui tirer dessus. Elle ne s'entend elle-même pas grogner, pensant réellement parvenir à s'exprimer convenablement. Et finalement, c'est lorsqu'elle comprend et accepte sa condition en se souvenant s'être suicidée qu'elle embrasse totalement sa nature et qu'avec Eddie, ils se retourneront ensemble contre la race humaine.

La figure du zombie n'est ici plus présentée comme un être, à l'instar de *The Walking Dead*, dont tout cas de conscience a été annihilé, dont seules les fonctions mobiles ont été réactivées. Les rôdeurs ne sont que des bouches reliées à des tubes digestifs dont le rôle semble bien futile⁷⁸⁵. Ce sont des consommateurs qui ne réfléchissent pas. Pour preuve, tous ces épisodes où ils viennent stupidement s'empaler sur des pieux de bois et où ils s'évertuent sans cesse à attraper les humains passant à leur portée bien qu'ils n'aient plus de jambes ou qu'ils soient dans un état de décrépitude encore plus avancé. Et si on les prive de toute possibilité de se nourrir, ce qu'a compris Michonne

785 Maxime Coulombe lie cette importance accordée à la bouche des zombies au grotesque mis en évidence par Mikhaïl Bakhtine et qui finalement synthétise le monstre : « [la bouche est] reliée au « bas » corporel topographique : la bouche est la porte ouverte qui conduit au bas, aux enfers corporels. L'image de l'absorption et de la déglutition, image ambivalente très ancienne de la mort et de la destruction, est liée à la bouche grande ouverte ». (*L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982, p. 323, cité par Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 96).

lorsqu'elle arrache la mâchoire de deux morts, annihilant ainsi toute volonté anthropophagique, ils deviennent dociles et ne sont plus un danger pour quiconque.

La cinquième saison de *Supernatural* (2010) consacre à nouveau à la figure du zombie un épisode entier : « Les Morts-vivants » (« Dead Men don't wear plaids », saison 5, épisode 15) est ainsi l'occasion de développer un épisode fermé, sur ce thème, bien plus riche que le précédent. Au lieu de présenter la traditionnelle « invasion épidémiologique⁷⁸⁶ », les morts ici reviennent auprès de leur famille comme s'ils n'avaient jamais quitté notre monde. Ils portent les marques de la mort mais ont conservé tout de leur personnalité et de leurs souvenirs. Ils se réinsèrent ainsi naturellement dans leur ancienne vie sous couvert d'un secret qui concerne la ville entière⁷⁸⁷. Les frères Winchester se font ainsi naturellement arrêter lorsqu'ils sont sur le point d'abattre un de ces morts revenu à la vie et pourtant considéré comme un individu lambda de la société humaine. Le mort a une conscience, ce qui fait finalement de lui un être humain.

Pourtant, dès la deuxième partie de l'épisode, l'effet fantastique se fait ressentir : s'il n'est dangereux pour personne, alors le surnaturel ne serait plus totalement menaçant. Dès lors, la diégèse rejoint le thème de l'infection en donnant à voir chacune de ces créatures souffrir d'une forte fièvre. Ils finissent par perdre conscience et se laissent gagner par une faim insatiable. Ils dévorent les vivants et doivent être éliminés. L'épisode rejoint alors au sein de son déroulement la veine horrifique du mythe du zombie, celle où les anciens Hommes saccagent sans scrupule les vivants. Particulièrement apte à déployer les différentes créatures et être surnaturels, *Being Human US* s'est également essayée à côtoyer et à développer sa propre vision du mort revenu à la vie. Dans un mouvement quasi similaire à l'épisode de *Supernatural*, c'est un des personnages principaux, la fantôme Sally, qui est directement concerné par ce changement de statut. Lors de la troisième saison, la jeune fille est ressuscitée par la sorcière Donna et ce qui semble tout d'abord être un miracle, une bénédiction pour Sally qui avait été assassinée par un fiancé violent, va finalement se révéler à double tranchant. Alors qu'elle peut enfin sortir de son statut de personnage figé dans le

⁷⁸⁶ Il faut convenir que même s'il est plutôt rare d'offrir une explication scientifique au phénomène des morts-vivants, beaucoup d'oeuvres (qu'elles soient littéraires ou cinématographiques) tendent vers l'idée d'une infection pandémique. Le mythe fait alors écho aux peurs contemporaines. Les menaces d'attaques bactériologiques terroristes et la surmédiatisation anxigène de différentes maladies successives (vache folle, grippe aviaire, etc.) font que la possibilité d'un virus permettant à l'Homme de muter en un monstre anthropophage ne relève plus, pour certains en tous cas, totalement de la science-fiction. On a progressivement quitté l'idée que les « morts revenaient sur Terre car il n'y avait plus de place en Enfer », syntagme d'un châtement divin et par conséquent religieux, pour adhérer plus facilement à la possibilité qu'ils apparaissent nés de la folie de l'homme et de sa propension à tenter de manipuler la Nature. Dès lors, ils deviennent beaucoup plus réels et menaçants car avec les progrès de la médecine et de la science, il est tout à fait envisageable que telle chose devienne possible. C'est sans doute d'ailleurs une des raisons qui fait le succès des histoires de zombies : à force d'entendre par les médias que l'humanité est sur la sellette, on en vient à se réjouir de pouvoir imaginer avec un plaisir coupable comment cela pourrait se passer.

⁷⁸⁷ Par certaines similitudes, l'histoire de cet épisode est semblable à celle qui est développée dans la série française *Les Revenants* (et peut-être l'américaine *Resurrection*) où un certain nombre de familles voit un de leur proche revenir à la vie tel qu'il était au moment du décès.

temps en changeant de garde-robe et de coiffure, elle est rattrapée par sa véritable nature : elle est morte et son corps, malgré les rituels magiques dont le but a été de lui rendre son aspect originel, ne peut résister bien longtemps à la dure réalité. En se brossant les dents, Sally se transperce la joue, son teint vire peu à peu au gris et elle « pourrit » littéralement. Cela ne constituerait pas une menace particulière si évidemment, très vite, la faim ne la gagnait pas. Sally, et les amis qu'elle a ramenés avec elle d'entre les morts, sont tous pris d'une envie irrésistible de consommer tout ce qui est composé de chair. Et si au départ, ils se contentent d'animaux (souris et autres chats), il est évident que la spirale de l'horreur les poussera à se jeter sur les humains qui les entourent, rejoignant alors la longue liste des morts-vivants prédateurs.

Pourtant, ils ne perdent pas pour autant leur conscience, et c'est celle-ci qui persuadera Sally qu'il est préférable pour elle de quitter à nouveau le monde des vivants. Dans

Valley (2011), c'est sur le mode d'une triade que les monstres sont envisagés. Vampires, loups-garous et zombies apparaissent tous trois dans la vallée de San Francisco pendant que les autorités scientifiques tentent d'en comprendre l'origine. Ici, toutes les créatures sont présentées comme des délinquants déviants qu'il faut appréhender. La série suit le quotidien d'un groupe de policiers de la brigade UTF (*Undead Task Force*) chargés de les tuer ou tout du moins de les contenir dans la vallée. Bien qu'il soit ici question d'une forme pandémique, l'ensemble reste peu sérieux et offre une vision relativement comique de la menace. Le monde n'est pas réellement en danger, l'apocalypse n'a pas vraiment eu lieu.

Les exemples de *Fear Itself*, *Supernatural* ou encore *Being Human US* révèlent qu'il est possible d'envisager le mort-vivant d'un autre point de vue. Certes, celui-ci n'est pas entièrement nouveau puisque *Buffy*, dans les exemples que nous avons convoqués plus tôt, et d'autres séries avant elle ont montré que le zombie conscient de sa nature et gardant ses propriétés humaines a déjà maintes fois été décliné. Cependant, c'est bien souvent dans une veine comique, ou tout du moins peu sérieuse. Ici, on est loin de la volonté des scénaristes à vouloir susciter le rire chez le spectateur puisque le but de *Fear Itself* est de donner à voir des variations sur différents thèmes propres au fantastique. La véritable horreur réside alors dans l'idée que peut-être il reste au fond de ces corps sans vie et pourtant mobiles une parcelle d'humanité, voire même plus. Et que ceux-ci ont parfaitement conscience de leurs actes. Pire, peut-être sont-ils piégés à l'intérieur de ces corps, incapables de s'exprimer et de susciter autre chose que le dégoût et l'effroi chez les vivants qui croisent leur route. Le propre de la figure du mort-vivant prédateur semble se cristalliser autour de l'aura d'incompréhension qui l'entoure. On ne sait pas d'où il vient, ni pourquoi, ni ce qu'il est et s'il est possible de trouver une solution au problème⁷⁸⁸. Cette absence d'information est précisément ce

788 La série *In the Flesh*, de la BBC, s'est donnée le pari de développer une histoire présentant l'après-invasion. Des

qui provoque l'effroi surnaturel. Si on en sait le moins possible alors la fiction devient plausible. La figure du mort-vivant devient dès lors une des plus puissantes résurgences des peurs humaines : l'angoisse de l'inconnu. L'ampleur de l'événement, la vision de la fin du monde connu et de l'anéantissement de l'humanité deviennent presque un désir caché du spectateur d'observer, tranquillement à l'abri derrière son écran ce qu'il adviendrait dans pareil cas. On touche ici la définition du sublime kantien, nous ne pouvons qu'imaginer sans réellement approcher les conséquences de telles choses, et en cela notre imaginaire est dépassé. Si les vampires, fantômes et loups-garous séduisent toujours, c'est pour les raisons que nous avons évoquées plus tôt.

Le mort-vivant, lui, participe toujours de l'effroi, de l'horreur insoutenable que personne n'est à l'abri, et que tous nous pouvons, si telle apocalypse se présentait, nous changer en monstre avide de chair humaine et vide d'humanité. Devenir un zombie n'est dès lors pas perçu comme un potentiel cadeau permettant de décupler les forces, augmenter l'agilité, conserver la jeunesse éternelle ou devenir un grand séducteur. Bien au contraire, il n'y a rien d'attirant à se transformer en un tel monstre. La figure du zombie fascine car elle est ambivalente. Elle effraie par sa laideur et ce qu'elle suppose d'anthropophagie, mais en même temps attire car on cherche à comprendre, à savoir jusqu'où peut aller l'horreur⁷⁸⁹. De même, « en tant qu'objet de la culture, et par le biais de la métaphore, il nous donne à voir nos angoisses et nos peurs. Voilà bien pourquoi il nous terrifie et nous amuse à la fois⁷⁹⁰ ».

6. Contamination du mort-vivant sériel

Traditionnellement la figure du mort-vivant est associée au récit d'horreur. Et si on en trouve à la fois dans les œuvres science-fictionnelle ou fantastique, il est beaucoup plus rare d'en déceler dans les ramifications parallèles de ces dernières. Les frontières entre les genres et sous-genres sont à présent, nous l'avons déjà remarqué, extrêmement poreuses et des figures, mythes et thèmes associés au fantastique peuvent dès lors se retrouver projetés dans des histoires fictionnelles desquelles ils étaient exclus car inadaptés :

chercheurs sont ainsi parvenus à développer une solution médicamenteuse permettant aux « non-morts » de retrouver leur conscience humaine. Gardant les stigmates de la mort, ils sont à présents obligés de se maquiller, de porter des lentilles et de s'injecter une substance régulièrement dans la nuque afin de pouvoir s'insérer tant bien que mal à nouveau dans une société qui les rejette et ne les considère plus comme des êtres humains. La série devient dès lors une fable métaphorique autour du rejet de l'autre. Homophobie (fortement marquée par le personnage principal), ségrégation et xénophobie sont ainsi subtilement pointées. Le refus d'un groupe de « non-morts » de dissimuler les traces du passé répond ainsi aux attaques qui leur sont faites régulièrement. Bien que le propos de cette série soit tout à fait intéressant, nous ne le développerons pas davantage ici car cette série, britannique, n'entre pas dans notre corpus.

789 Paul Wells, *The Horror Genre*, Londres, Wallflower Press, 2000.

790 Maxime Coulombe, *op. cit.*, p. 18.

Les zombies sont partout. Leur formidable pouvoir de contagion semble se prolonger jusqu'à leur permettre d'envahir non seulement le cinéma d'horreur, mais plus largement, le cinéma et, de proche en proche, la culture. Des comédies sentimentales comme *Shaun of the Dead* (Edgar Wright, 2004) ont comme trame de fond des attaques de zombies. Des romans comme *The Road* (Cormac McCarthy, 2006), avec son cannibalisme, son univers postapocalyptique, son retour à l'état de nature, évoquent le genre de façon plus ou moins directe. On ne compte plus les jeux vidéo (pensons à la série des *Resident Evil*, ou les *Left 4 Dead*) où l'essentiel de l'action tient, pour le joueur, à survivre à des attaques de morts-vivants, à leur faire exploser le cerveau à l'aide d'une amusante panoplie d'armes. Des séries télé et des bandes dessinées, parfois d'une belle complexité psychologique, sont maintenant tournées ou conçues sur fond d'attaque de zombies⁷⁹¹ [...].

L'idée de voir se lever une armée de morts-vivants n'est pas pensable dans l'univers des contes de fée. Et pourtant, dans la deuxième saison de *Once Upon a Time* (« Le charme du sommeil », « Into Deep », saison 2, épisode 8) la sorcière Cora, dans le but de récupérer une boussole magique lui permettant de quitter l'univers des contes pour se rendre à Storybrooke, ville située dans notre réalité, fera se lever une armée de morts-vivants. La série, diffusée sur ABC, est dès lors sous le contrôle de la FCC. De plus, s'adressant à un public large mais majoritairement jeune, elle ne peut tomber dans le genre horrifique.

C'est ainsi l'idée classique du zombie esclave qui est convoquée par la diégèse : Cora utilise un cœur pour alimenter son sortilège et s'associe d'emblée aux rituels vaudous, puisque, de là, elle devient leur maître. Ces morts-vivants ne sont pas des prédateurs anthropophages, ils ne sont qu'une main d'oeuvre, des soldats bêtes et disciplinés. De fait, ils ne portent pas sur leur corps les stigmates de la mort. S'ils ont tout de même un teint livide, ils ne sont en aucun cas touchés par le pourrissement. Leur démarche est mal assurée et ils obéissent aveuglément à la nécromancienne. Ainsi, il est possible de vider une figure surnaturelle et horrifique d'une partie de son aura afin de la faire co-exister dans un univers qui, d'ordinaire, l'en exclut totalement. En revanche, c'est car le recours aux morts-vivants a été dans cette œuvre bref et isolé qu'il reste crédible et acceptable. S'il est facile d'épurer la figure du vampire ou du loup-garou pour qu'elles passent plus facilement sur les chaînes nationales⁷⁹², il semble que cela soit bien plus difficile en ce qui concerne les morts-vivants. Il est tout de même possible que les œuvres sérielles des networks parviennent à s'en saisir occasionnellement en le vidant d'une partie de sa charge politique et métaphorique.

L'armée de zombies de Cora n'a finalement de crédible que le nom puisqu'elle ne représente rien à part un outil scénaristique, une manière de montrer que l'univers aseptisé de *Once Upon a Time* peut lui aussi avoir recours à des figures de l'altérité fantastique, même si celles-ci sont

791 Maxime Coulombe, *op. cit.*, pp. 10-11.

792 Il suffit pour s'en convaincre de voir conjointement l'écart qu'il existe entre *True Blood* d'un côté, et *Vampire Diaries* et *Teen Wolf* de l'autre. Les publics-cibles ne sont évidemment pas les mêmes. Mais cela révèle la manière dont les figures du fantastique sont capables de s'adapter, de s'épurer ou à l'inverse d'aller plus loin dans l'horreur selon les cas.

traditionnellement réservées aux récits d'horreur⁷⁹³.

Moins rare, c'est dans l'univers médiéval de *Game of Thrones* que l'armée des morts est parvenue à s'insérer avec intelligence. Le pilote de la série débute par la découverte par quelques hommes de la Garde de Nuit d'un carnage opéré sur des sauvageons au nord du Mur. Très rapidement, ceux-ci sont pris en chasse par de mystérieuses créatures aux yeux bleus et une petite fille, qu'à la faveur d'un plan nous avons vu morte, semble revenue à la vie. La série se rattache ainsi dès ses premières minutes aux récits surnaturalistes. Pourtant, de ces êtres, il ne sera plus question pendant de nombreux épisodes. C'est à peine si l'on évoque les Marcheurs Blancs qui obtiennent ainsi une aura de mystère les rendant encore plus effrayants. C'est réellement lorsqu'un Garde de Nuit est retrouvé mort et qu'il se relève en pleine nuit pour attaquer ses anciens compagnons que le spectateur comprend qu'il se trouve face à des morts-vivants. Dans le final de la deuxième saison, nous comprenons, en même temps que les Gardes, que la menace était réelle et qu'une armée de morts marche sur le Mur. Si dans les récits d'horreur, les zombies conservent une neutralité les rendant réalistes et crédibles afin qu'ils puissent s'insérer presque naturellement dans la copie plus ou moins conforme à notre monde, dans *Game of Thrones* ils acquièrent un statut particulier. Ce sont bien des êtres revenus d'entre les morts comme l'atteste l'état de décrépitude avancée dont sont marqués certains de leurs membres ainsi que leurs chevaux.

Pourtant, même s'ils ne semblent pas capables de s'exprimer autrement que par des cris stridents, ils forment une société organisée. Dans la quatrième saison, nous découvrons que les nouveaux-nés qu'ils enlèvent sont amenés jusqu'à un temple où ils sont transformés en Marcheurs Blancs. Le fait de ne pas connaître les réelles intentions de ce peuple les rend ainsi encore plus menaçants. Ils sont la menace insidieuse dont personne ne se soucie mais qui fatalement finira par s'abattre sur le monde de Westeros. Il semble ainsi y avoir des rangs sociaux au sein de cette armée de morts puisque certains d'entre eux mènent les batailles lorsqu'un groupe indistinct mais sensiblement différent paraît les diriger. Ils amènent avec eux le froid et la pandémie. Quiconque semble perdre la vie au delà du Mur rejoint immédiatement leurs rangs, contraignant ainsi les sauvageons à venir se réfugier au Sud du Mur, dans un mouvement d'inversion des valeurs, celui-ci ayant été érigé pour protéger le Sud de ce qui se trouvait au Nord. Les Marcheurs Blancs ne sont pas une société nouvelle venue dévorer l'ancienne pour prendre sa place. Ils ne sont pas menés par

793 On remarque très régulièrement des mouvements de va-et-vient dans les œuvres sérielles fantastiques à travers ses différentes branches. L'univers des contes est parfois présent dans *Buffy* et la série n'hésite pas à frôler le genre horrifique (sans jamais tomber dans le gore néanmoins). *True Blood*, dont la charge sexuelle et violente est plus que présente, puise un type de personnage directement dans l'univers des contes. Les fées y sont centrales puisqu'elles ont un lien direct avec l'histoire des vampires mais sont utilisées un peu à contre emploi de l'image traditionnelle qu'elles revêtent dans les contes. Ce ne sont pas de petits êtres ailés tenant une baguette magique mais de jeunes filles et garçons séduisants dont le sang est une véritable drogue pour les vampires.

une faim insatiable puisqu'ils ne semblent pas le moins du monde anthropophages. Ils sont là pour exterminer leurs ennemis, et pour reprendre les territoires qui leur ont été pris des siècles plus tôt. Le symbole que le mort-vivant revêt dans *Game of Thrones* est ainsi sensiblement différent. Ils se rattachent davantage à l'armée des ténèbres telle qu'elle a pu être représentée dans le troisième volet des *Evil Dead* par exemple. Bien que certains Marcheurs aient un physique particulier ne leur conférant pas des traits cadavériques, d'autres au contraire ne sont plus que squelette. Les morts attaquant Bran, Hodor et les Reed à la fin de la quatrième saison sont des soldats dont il ne reste même plus la peau sur les os. Ils se relèvent pour tuer ceux qui tenteraient de se réfugier dans le baral où se trouve la Corneille à Trois Yeux. Ils n'attaquent pas au hasard, ils ont un but bien précis : éliminer quiconque n'est pas de leur race. Ils rejoignent ainsi au même titre que les différents personnages humains de la série, la longue liste de prétendants au jeu des trônes. Par ailleurs, ils inaugurent d'une certaine façon un nouveau pas dans l'évolution de la figure du zombie télévisuel. Ils rassemblent à la fois les caractéristiques des morts-vivants romériens, la masse pandémique, tout en conservant leur conscience et leur intelligence :

[...] cette masse se métamorphose sous l'effet d'une mutation comportementale menant à un nouveau stade de l'évolution. En dotant le zombie d'une conscience, nous en venons à concevoir cette figure comme le représentant d'une « espèce » nouvelle, au point de lui forger une identité collective s'esquissant comme le trouble reflet de ce que nous représentons nous-mêmes en tant qu'espèce. Certains voient dans les zombies l'avenir de l'humanité [...]. D'autres en viennent à évoquer l'idée d'une post-humanité, une perspective qui titille bien des esprits, du romancier au philosophe. Mais force est de constater que si la cohabitation entre vivants et morts semble possible [...], la relation entre les deux espèces se traduit d'abord, et avant tout, par une compétition féroce se faisant l'écho de cet état de guerre généralisée qui définit notre temps présent⁷⁹⁴.

La figure du mort-vivant contamine ainsi les fictions surnaturalistes et présente presque dans tous les cas des menaces sous-jacentes et apocalyptiques. Les téléspectateurs restent fascinés par ces histoires de contagion, de décompositions et de fin du monde. Se plonger dans une fiction sérielle dans laquelle interviennent les morts revenus à la vie, c'est observer ce qu'il advient de notre monde quand les Hommes ont été trop gourmands, lorsqu'ils ont bafoué la nature et ses règles, qu'ils n'en ont pas respecté l'équilibre. C'est une manière, comme le soutient Maxime Coulombe, de se purger du mal que nous avons tendance à produire, c'est prendre plaisir à observer une vision pessimiste de l'avenir représentée par la fin de l'humanité :

Si la violence du zombie est bien « diffuse » et « trouble », elle est cependant portée par un récit de fin du monde offrant une singulière, mais bien réelle *épuration*. En fait, si la *catharsis*, pour suivre quelques approches psychanalytiques récentes, permet de se confronter à un *fantasme* sans avoir à en vivre les conséquences – et serait, en cela, au plus près du concept de sublime –, si elle apaise le sujet en le confortant sur la normalité de ses désirs, il faut voir les films de zombies comme bel et bien

794 Julien Bétan et Raphaël Colson, *op. cit.*, pp. 352-353.

cathartiques.

Voilà pourquoi sublime, *catharsis* et pulsion de mort ne sont pas – ne sont plus – pour nous des concepts étrangers les uns aux autres, mais fonctionnent de concert dans nos divertissements contemporains. Sous le jour d'une fiction *cathartique*, la fin de l'humanité nous fascine et nous apparaît *sublime*, car elle nous offre une revanche symbolique sur l'ordre du monde, alimentant une singulière *pulsion de mort*.

Nous nous amusons de ces films, car ils dépeignent une civilisation détruite par des ennemis grotesques, vains. Face à l'ambiguïté du monde, face à l'incertitude de notre avenir, face au vague sentiment de culpabilité lorsque nous songeons au sort de la planète, le cinéma de zombie nous amuse et nous rassure. Plus de sentiment de culpabilité, plus de crainte : pendant deux heures, le spectateur regarde ces représentations le sourire en coin ; voir l'anéantissement du monde produit un petit vertige, et un sentiment d'apaisement⁷⁹⁵.

Nous pourrions dire qu'avec le récit sériel, ce pouvoir est décuplé. Ce n'est plus pendant quelques heures que nous allons pouvoir observer, à la manière d'ethnologues, la possibilité d'une fin du monde, de nous purger de nos passions, de voir évoluer et mourir des personnages que nous avons appris à aimer. Pendant des années, nous allons les voir souffrir et perdre des êtres chers. Nous regardons le monde que nous avons connu (ou même un univers totalement imaginaire) se dégrader car les morts sont venus en reprendre possession. Ils sont la menace sous-jacente la plus dangereuse car ils sont une masse diffuse et potentiellement infinie. Que cela soit dans *The Walking Dead* ou *Game of Thrones*, les morts amènent avec eux la fin du monde humain et nous ne pouvons, fascinés, nous détacher de ces œuvres car elles cristallisent nos peurs les plus profondes, celles du temps qui passe (au fil des épisodes et des saisons), de la mort et de l'inconnu : « Le fantasme d'une fin du monde imminente constitue en effet une véritable obsession, qui se nourrit tout autant de la peur de la destruction que de l'aspiration à cette même destruction⁷⁹⁶ ».

795 Maxime Coulombe, *op. cit.*, pp. 133-134.

796 Julien Bétan et Raphaël Colson, *op. cit.*, p. 307.

Chapitre 6 : Sorciers, puissances supérieures, religions et magie

De *Sabrina, l'apprentie sorcière* à *Salem* en passant par *American Horror Story Coven*, la figure du sorcier et de la sorcière jalonne les œuvres sérielles fantastiques contemporaines au point d'en devenir parfois un élément incontournable. Des remarques s'imposent déjà lorsqu'on souhaite s'interroger sur ces personnages tant il en existe de formes et de variantes. Comme le veut la tradition classique, ce sont bien souvent des personnages féminins qui jouent le rôle des adeptes de la magie et à travers les différents exemples que nous convoquerons, il ne sera pas difficile de démontrer qu'il existe autant de paradigmes de la sorcière et du sorcier que de séries en ayant recours, chaque œuvre se jouant des représentations dès lors qu'il y est fait référence :

Mais quelle que soit la forme du discours dans lequel elle s'inscrit, ou les traits sous lesquels elle se cache (réels ou fictifs), la sorcière est inéluctablement associée à la magie noire, blanche ou rouge, selon que ce qu'elle engendre soit maléfique, bénéfique ou liée aux rapports amoureux. Répertoriés dans des grimoires et autres livres (réels ou fictifs eux aussi), ces rites sont autant de recettes (la cuisine n'est jamais loin de ces considérations) ou de gestes à pratiquer dans une chronologie déterminante en vue d'un effet⁷⁹⁷.

Dans des fictions surnaturalistes où le réel n'est plus fondé sur les lois et l'ordre naturel des choses, il est plus que naturel que des êtres, humains pour la plupart, soient ainsi capables de prouesses magiques leur conférant dès lors un pouvoir qui dépasse de loin celui des autres personnages ou créatures fantastiques. Le contrôle de la magie via les rites transmis de génération en génération⁷⁹⁸ y est de cette façon perçu comme une manière de contrôler le réel et de le façonner à son image. Les liens entre la magie et l'image mobile ont déjà été étudiés à de nombreuses reprises⁷⁹⁹ à travers le rappel des lanternes magiques, des jeux optiques et des trucages des films de Méliès. Les premières manifestations de sorcellerie à la télévision reprennent alors les trucs du

797 Muriel Andrin, « Recettes de l'enchantement : rites magiques et personnages féminins dans les comédies de la sorcellerie américaine », *Sorciers et sorcières à l'écran*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 204.

798 La place des grimoires et livres de magie est toujours importante dans les fictions mettant en scène les sorciers. On ne compte plus les livres présentés dans *Buffy*, certains faisant des apparitions récurrentes jusqu'à ce qu'ils soient tous littéralement absorbés par une Willow vengeresse. Le Livre des Ombres offre aux sœurs Halliwell (*Charmed*) tout le savoir accumulé par leurs ancêtres et qui leur sera utile dans leur chasse aux démons, et Bonnie (*Vampire Diaries*) se réfère elle-même aux écrits d'autres sorcières. La magie est ainsi un pouvoir séculaire, qui s'accumule et qui a besoin de la force de la transmission pour perdurer.

799 Voir par exemple : Maxime Scheinfeigel, *Cinéma et magie*, Paris, Armand Colin, 2008.

célèbre cinéaste (collages, montage cut, etc.) pour se voir complexifiées par l'amélioration des techniques d'effets spéciaux. Pourtant, nul besoin d'avoir recours à la production par ordinateur lorsqu'on souhaite mettre en scène des personnages manipulant le réel. Certaines œuvres prennent alors le parti de faire de la sorcellerie une pratique extra-ordinaire où l'effectivité se manifeste par une débauche d'effets de sons et lumières quand d'autres, beaucoup plus sobres, montrent des sorciers parvenant à faire se plier le réel par leur simple volonté sans qu'une quelconque manipulation de l'image ne soit opérée. Il s'agit en réalité d'un choix esthétique dicté par la ligne diégétique de l'oeuvre et qui, comme pour toutes les autres manifestations des figures fantastiques, dépend des seuls magiciens que sont les créateurs de séries télévisées :

Une des constantes de ces pratiques concerne leur nature hautement spectaculaire. Il s'agit de rendre tout ce qui cristallise l'instant d'action de la sorcellerie : potions fumantes, atmosphères mystérieuses, effets frappants, gestuelle grandiloquente ou déchaînement des éléments. Ces éléments s'inscrivent dans une longue lignée de trucages visuels dont les effets doivent surprendre, séduire, signifier. Il n'est donc pas surprenant que la réappropriation filmique de ces pratiques, au fil des décennies, soit en soi un miroir éclairant et précieux, permettant non seulement de se pencher sur l'évolution historique des rites mais aussi de la figure même de la sorcière. En effet, les actes de magie associés à ces dernières (de la magicienne antique à la sorcière du Moyen-Âge ou encore ses avatars contemporains) sont à la fois leur principe de *révélation* mais aussi autant de prises de pouvoir actif, *performatifs*, du 'faire', sur le monde⁸⁰⁰.

Sorciers et sorcières s'en font alors l'écho et se prennent très souvent pour des divinités surpuissantes que rien ne peut arrêter, pas même parfois la mort. Cependant cette pratique reste bien souvent présentée comme dangereuse et même les sorciers aux meilleures intentions sont souvent responsables des pires fléaux et calamités. Nous tenterons ici d'étudier les différents aspects que revêtent les adeptes de la magie dans un sens très large et de démontrer qu'ils sont un réel ressort scénaristique dans les séries fantastiques. En revanche, leur recours est si récurrent qu'il serait vain de tenter de traiter l'ensemble de leurs manifestations. Aussi, nous analyserons en détail les exemples les plus pertinents, là où le recours à la magie revêt une importance particulière dans la diégèse et donne à voir une vision particulière du monde surnaturaliste.

Dans les années 1960, *Ma Sorcière bien-aimée* use du personnage de la sorcière à des fins comiques à travers une sitcom réfléchissant sur les rapports hommes-femmes au sein de l'*American Way of Life*, Darrin (Jean-Pierre dans la version française) interdisant expressément à sa femme d'utiliser ses pouvoirs pour qu'elle se conduise en parfaite petite ménagère. Les pouvoirs de Samantha et de sa famille sont ainsi prétexte à toute sorte de situations comiques, plus ou moins dangereuses, mais dont les effets sont toujours annulés en fin d'épisode, laissant le monde réel intact. Une trentaine d'années plus tard, *Sabrina l'apprentie sorcière* décline également cette figure à

800 Muriel Andrin, *op. cit.*, p. 205.

fort potentiel comique. On y suit les tribulation de la jeune Sabrina Spellman découvrant qu'elle est issue d'une longue lignée de sorciers. Sur fond de lycée américain, elle tente tant bien que mal de cacher son secret à ses amis tandis que très régulièrement des êtres issus du monde des sorciers font irruption dans son quotidien à travers le placard à balais de la maison de ses deux tantes, Hilda et Zelda. Le peu de maîtrise des codes inhérents à ce monde secondaire et des principes de la magie ainsi que de ses conséquences sont alors vecteur de tout un ensemble de situations loufoques qui peuvent parfois revêtir des allures métaphoriques sur les étapes de l'adolescence.

Plus récemment, la série de Disney Channel *Les Sorciers de Waverly Place* use du regain d'intérêt pour la magie en présentant les années d'apprentissage de trois jeunes adolescents. Surfant sur la vague initiée par la saga *Harry Potter*, la sorcellerie y est également perçue comme vecteur de situations comiques. Quoi qu'il en soit, tout ceci n'est jamais très menaçant ni dangereux et tout rentre dans l'ordre à l'issue de chaque épisode. Pourtant, c'est réellement lorsque le contrôle de la magie est pris au sérieux, à la manière d'une manipulation du réel ayant fatalement des conséquences sur l'intégrité de l'univers fictionnel, que la sorcellerie acquiert une place prépondérante et surtout devient vecteur du frisson du fantastique. Le spectateur devient ainsi capable de mesurer que dans ces fictions tout est possible et qu'en sachant comment s'y prendre, les personnages sont capables de faire beaucoup de mal. Les deux premières œuvres à fonder leur univers sur l'existence de lois surnaturelles permettant de contrôler le réel sont celles qui assument un fantastique exhibé. Dans les univers de *Buffy contre les vampires* et *Charmed*, monstres, démons et sorciers se côtoient et l'existence de forces supérieures à l'Homme ne fait aucun doute pour le spectateur. Ainsi c'est plus que régulièrement que la magie vient s'insérer dans le tissu fictionnel à des fins curatives, malveillantes ou tout simplement dans un but de raccourcis narratifs faciles.

1. L'exemple de Willow (*Buffy*) : la magie comme métaphore

Fortement inspirées par les rites magiques initiés dans le serial de 1916 *The Mysteries of Myra*, les premières mentions de l'existence de la sorcellerie dans *Buffy* sont ainsi l'occasion de montrer qu'il s'agit de forces très puissantes, mais qui possèdent toujours une face cachée. Ainsi dans « Sortilèges » (« Witch », saison 1, épisode 3), c'est bien sur le mode de la magie noire qu'est présentée la sorcellerie. Catherine Madison a ainsi échangé son corps avec celui de sa fille Amy dans le but de revivre sa jeunesse. C'est ici l'occasion de poser les bases des choix esthétiques de l'imagerie magique de la série : l'invocation aux dieux égyptiens ou issus de la culture hellénique, mais surtout la pupille sombre remplissant l'oeil du magicien noir qui deviendra quelques saisons plus tard l'image-même du pouvoir qui anime le mal. Jusqu'à ce qu'elle soit pratiquée à haut niveau

par Willow, la sorcellerie se révèle être dans la série un pouvoir profondément instable qui prend autant qu'il donne et pour lequel on ne s'improvise pas sorcier. L'Observateur de Buffy en est un autre adepte à ses heures perdues, tout comme son ancien ami Ethan Rayne, adorateur du Chaos, ou sa petite amie Jenny Calendar, se définissant elle-même comme techno-païenne⁸⁰¹. Pendant de nombreux épisodes, toutes les utilisations de la magie ont des conséquences inattendues car la plupart des personnages jouent avec des forces qui les dépassent.

Amy, devenue sorcière après la disparition subite de sa mère, possède, certes, de puissants pouvoirs mais ils se révéleront inefficaces lorsqu'il s'agira d'aider Xander à jeter un sortilège d'amour sur Cordélia, rendant immédiatement folles de lui toutes les femmes de la ville, vampires compris. Tout concorde vers l'idée que la magie ne peut fonctionner si les intentions qui animent le sorcier novice ne sont pas mues par la bonté. Et comme le fait comprendre la série à travers le comportement trouble de la jeunesse de Giles, le pouvoir de contrôler le réel provoque invariablement une mégalomanie chez celui qui pratique la magie. Dès le dernier épisode de la deuxième saison (« Acatla, deuxième partie », « Becoming, part two », saison 2, épisode 22), le souffle qui anime Willow lorsqu'elle jette son premier puissant sortilège est déjà un prémisses de la perte de contrôle qui va peu à peu l'envahir. Le public suivra dès lors saison après saison l'évolution grandissante de son pouvoir. Confrontée à des situations critiques à travers la chasse aux démons que la jeune fille mène aux côtés de Buffy, elle se retrouve ainsi à de nombreuses reprises avec la possibilité d'exercer ses dons via des sortilèges très puissants.

Ainsi, elle acquiert en l'espace de trois années un pouvoir qui dépasse de loin celui de tous les personnages, puisqu'elle finit par être la seule à parvenir à ralentir et faire souffrir Glory, la déesse de l'enfer, lors de la cinquième saison. Pendant plusieurs années, les sortilèges qu'elle lancera se solderont par des échecs. Pourtant, la sorcellerie conserve son aura et devient un élément incontournable de la fable. Lorsqu'elle fut trompée par son compagnon Olaf, Anya se tourna vers la magie pour se venger et fut ainsi contactée par le démon D'Hoffrin qui lui offrit la possibilité de devenir Anyanka, patronne des femmes bafouées. Plus de mille ans plus tard, c'est lorsque Willow cherchera à se remettre de sa rupture avec Oz qu'elle jettera malencontreusement un sortilège lui permettant de voir se réaliser toutes les sentences qu'elle prononcera à haute voix et qu'elle sera approchée par le même démon. C'est toujours la puissance du verbe qui est convoquée lorsque la série a recours à la magie et nous découvrons dans cet épisode (« Le mariage de Buffy », « Something Blue », saison 4, épisode 9) que les mots, lorsqu'ils sont prononcés par un adepte de la sorcellerie, peuvent être aussi dangereux que n'importe quelle arme. Inconsciente du fait que le sort

801 Dans *Buffy*, il existe différentes manières d'invoquer la magie. Jenny Calendar, elle, se sert de l'informatique. Ce sera après sa mort que Willow prendra en quelque sorte sa suite.

qu'elle a jeté a en réalité fonctionné d'une manière inattendue, la colère qui l'anime offre à ses propos une effectivité originale, relevant du même coup de la pensée magique, celle-là même qui se réalise simplement par le fait d'être pensée. Les anti-phrases et les métaphores que Willow utilise ne tiennent alors plus, et le chaos s'installe dans son groupe d'amis. Vexée que Giles ne comprenne pas sa douleur, elle le rendra aveugle simplement en lui affirmant qu'il ne voit pas sa détresse ; constatant que Buffy passe son temps à gérer Spike plutôt que de la soutenir, elle fera remarquer avec ironie qu'ils feraient mieux de se marier, faisant immédiatement tomber amoureux les deux ennemis et elle transformera Xander en aimant à démon après lui avoir fait remarquer qu'il les a toujours attirés.

Dans cet épisode, le recours à la magie est un prétexte à créer des situations plus ou moins comiques mais également de montrer l'évolution du personnage de Willow qui ne peut déjà plus se passer de la magie dans son quotidien. Pour elle, le monde doit être à son image, et si la magie peut l'aider à l'y conformer alors c'est un outil indispensable⁸⁰². Comme cela sera sous-entendu jusqu'au dernier épisode, le pouvoir de Willow se rapproche réellement du divin⁸⁰³ : « Agir magiquement se rapproche par conséquent de l'acte de création originel divin, pouvoir que le sorcier tend à reproduire, voire à singer. La magie se trouve dans la vie même (l'art, la nature, l'humain ...) et la recréer en secret (agir par identification et analogie) peut revêtir des apparences sacrilèges⁸⁰⁴ ». Les exemples dans lesquels la jeune fille se servira des incantations pour régler ses problèmes sont nombreux, et c'est après sa rencontre avec une autre magicienne, Tara, que la magie deviendra pour elle une véritable drogue, l'amenant en fin de sixième saison à prétendre être l'incarnation même de la magie.

À travers la quatrième saison, tous les personnages de la série dévient quelque peu de la trajectoire qui avait été tracée pour eux au début de la série. La sorcière Willow est sans doute de ceux qui auront le plus évolué. Dans *Buffy*, la manipulation de la magie est également une métaphore assumée des désirs sexuels et des addictions. Afin de se perfectionner dans l'art des sorciers, Willow intègre un groupe de Wiccans⁸⁰⁵ de l'université de Sunnydale. Elle se rendra bien vite compte que ceux-ci ne sont que des profanes qui n'ont aucune conscience que la magie est bien

802 Notons comme Rhonda Wilcox que Willow, si elle est un personnage conciliant, est parfois surnommée par ses amis « Will » (la volonté en anglais). Ce n'est pas anodin puisque c'est cette même volonté qui lui fera franchir les étapes dans la magie et qui finalement posera problème quand elle deviendra capable de faire tout ce qu'elle désire.

803 Après avoir jeté le sort permettant à toutes les Potentielles de devenir des Tueuses, Kennedy dira à Willow qu'elle est une déesse.

804 Corinne Vuillaume, *Sorciers et sorcières à l'écran*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 14.

805 Bien que la série lie Willow au mouvement de la Wicca, la représentation qui nous en est donnée est très différente de la « magie » que pratiquent ses véritables adeptes : « Willow utilise la « magie », mais elle ne fait partie d'aucun culte ou d'aucune religion. Elle peut se prétendre « Wiccan », mais elle n'est jamais reliée sérieusement à ce groupe... », Tanya Krzywinska, « Hubble-Bubble, Herbs and Grimoires : Magic, Manicheism, and Witchcraft in *Buffy* », in Rhonda V. Wilcox and David Lavery, *Fighting the Forces : What's At Stake in Buffy the Vampire Slayer ?*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2002, p. 188 (je traduis).

réelle et qu'elle est manipulable. Dans « Un silence de mort » (« Hush », saison 4, épisode 10), poursuivie par les Gentlemen qui ont volé la voix de tous les habitants de la ville, Tara se réfugie chez Willow, qu'elle a déjà perçue comme une personne différente des autres membres du groupe. Acculées, les jeunes filles parviendront à repousser les monstres en joignant leurs forces : c'est en se prenant la main qu'un premier contact physique est établi entre elles et qu'elles se reconnaissent à travers la magie. Par la suite, cette dernière sera vecteur d'une métaphore préparant le public de la fin des années 1990 au fait que Willow et Tara deviendront amantes.

Dans « Une revenante, partie 2 » (« Who Are You », saison 4, épisode 16), dans le but de comprendre ce qui ne va pas avec le comportement de Buffy, les deux jeunes femmes tenteront une expérience magique dont la portée symbolique et sexuelle ne fait aucun doute. Les respirations se font saccadées, la sueur coule sur leur visage et les regards ne se quittent plus. Quand enfin elles finissent par s'étendre sur le sol, la caméra s'éloigne et nous montre les deux sorcières entourées d'un cercle de magie, symbole féminin par excellence. Ce n'est pas leur féminité qui est revendiquée ici, mais bien le fait qu'à travers la pratique de la magie, leur relation et leur union sont renforcées et deviennent réelles : « L'association des sorcières avec le lesbianisme est tout à fait reconnue⁸⁰⁶ ». Le bonheur qu'elles affichent sur leur visage le lendemain renvoie dès lors à l'idée d'une parfaite symbiose entre les êtres suite à la consommation de leur relation, et à l'accession au plaisir orgasmique via la magie. Pour autant, la métaphore sexuelle ne s'avère pas suffisante et le créateur de la série, Joss Whedon, veut qu'il ne puisse pas y avoir de doute possible quant à la nouvelle relation de Willow et son changement d'orientation sexuelle.

Il faudra attendre le retour temporaire d'Oz pour que les jeunes filles assument ouvertement leur relation aux yeux des personnages et du public⁸⁰⁷. Est revendiquée ainsi la magie comme une pratique essentiellement féminine puisque c'est dans cette activité que Willow s'est affirmée moralement et sexuellement⁸⁰⁸. La série rejoint alors d'une certaine manière la conception classique de la femme dont la sensibilité est associée à un don lui permettant d'être proche du surnaturel. Alors que dans les premières saisons, Willow n'assumait pas son physique et son corps, elle devient ainsi une femme qui assume totalement ses envies et ses désirs à travers la revendication de sa féminité via la magie et le lesbianisme. Pourtant, là où Willow se démarque des autres sorcières de séries télévisées se résume sans doute au fait qu'elle a fait elle-même le choix d'apprendre à

806 Marion Gibson, *Witchcraft Myths in American Culture*, New York, Routledge, 2007, p. 175 (je traduis).

807 En revanche, il faudra attendre une saison et l'épisode où la mère de Buffy décède pour voir les deux jeunes filles échanger un baiser face à la caméra. Les producteurs craignaient que cela ne choque trop les spectateurs...

808 Pensons également à cette séquence dans l'épisode « La Quête » (« Intervention », saison 5, épisode 18) dans laquelle Willow et Tara regardent un documentaire sur la chasse aux sorcières. Les remarques outrées et passablement choquées de Willow affirment qu'elle est davantage impliquée dans l'émancipation de la femme et la revendication de la magie comme pratique banalisée.

contrôler les forces occultes. Ce faisant, elle s'est retrouvée seule et isolée, sans personne pour la guider, là où Sabrina a ses tantes, et les sœurs Halliwell leur grand-mère. Ainsi, Tara fera par la suite office de guide dans son apprentissage, mais Willow dépassera bien rapidement les pouvoirs que cette première aura réussi à maîtriser⁸⁰⁹. Et c'est justement ce manque de cadrage et de repères dans l'acquisition d'un pouvoir surhumain qui poussera la jeune fille à la faute.

Elle commencera ainsi à régler chacun de ses problèmes en ayant recours à la magie. Lorsque sa petite amie lui demande alors d'arrêter d'user de la sorcellerie dans son quotidien, le spectateur se rend compte que quelque chose est détraqué : Willow est incapable de faire quoi que ce soit, même se préparer pour aller en cours, sans avoir à passer par la manipulation du réel. Elle franchit une limite lorsqu'elle viole l'esprit de sa petite amie en manipulant sa mémoire dans le but de lui faire oublier leurs problèmes. Séparée de Tara, Willow s'enfoncera davantage dans l'addiction lorsqu'elle libérera Amy du sortilège qui l'avait métamorphosée en rat. L'analogie avec l'usage des drogues est plus qu'évidente : Willow ne peut s'arrêter d'user de la magie et manipule la réalité comme bon lui semble. Ce sera finalement lorsqu'elle mettra la vie de Dawn en danger, après avoir reçu une dose magique par Rack, sorte de dealer magique, qu'elle suppliera Buffy de l'aider à décrocher. Le final de l'épisode « Dépendance » (« Wrecked », saison 6, épisode 10) nous montre ainsi la jeune fille, subissant un état de manque dans son lit.

Mais ce sera la mort de Tara, tuée par une balle perdue tandis que les deux jeunes filles venaient de se réconcilier, qui propulsera Willow dans des abîmes de noirceur. Sa rage est si grande qu'elle plonge d'une manière destructrice dans la magie noire, au point de se laisser consumer presque totalement. Si au départ, elle ne souhaitait que se venger du Trio, la douleur d'avoir perdu pour toujours la femme qu'elle aimait lui fait oublier les efforts qu'elle avait faits pour la reconquérir. Et ce sera finalement la force de l'amour que Xander lui porte qui la libérera. Entre la sixième et septième saison, elle apprendra ainsi auprès de Giles et d'une communauté de sorcières (que nous ne verrons jamais) à gérer ses pouvoirs et son addiction. Et bien que quelques embûches se soient présentées à elle pendant la saison finale de la série, lors de la dernière bataille elle déploiera un pouvoir de magie blanche ultime lui permettant de réécrire l'Histoire : elle offre le pouvoir de la Tueuse à toutes les filles potentielles du monde. Ce faisant, elle semble accéder à un plaisir indescriptible. La magie n'est dès lors plus perçue comme une drogue dont on ne peut maîtriser les formes. Lorsqu'on apprend à la maîtriser, qu'on est guidés à travers ses pratiques, elle peut se révéler purement bénéfique.

809 Notons que Tara, tout comme Amy, ont été initiées à la magie par leur mère.

1.1. Le pouvoir féminin

D'une manière sensiblement différente, *Charmed* (1998-2006) propose de suivre les aventures de trois sœurs (quatre en réalité) issues d'une longue lignée de sorcières remontant au XVII^e siècle. Le pouvoir féminin y est essentiel puisque la magie s'y transmet comme les femmes se confient leurs secrets de génération en génération. Ainsi les sœurs Halliwell deviennent les représentantes majeures du pouvoir des Trois développé des siècles auparavant par leur ancêtre Melinda Warren. Elles deviennent les trois facettes d'un puissant pouvoir féminin qui trouve sa force dans l'unité et le soutien. Celui-ci est symbolisé par la récupération du triquetra⁸¹⁰ présent sur le Livre des Ombres, leur grimoire magique que chaque sorcière complète lorsqu'elle en est le détenteur.

Ce symbole provient du paganisme celtique et a ensuite été récupéré dans d'autres cultures pour sa capacité à représenter l'union parfaite entre trois éléments. On le retrouve ainsi dans la symbolique chrétienne où il figure la Trinité. Par ailleurs, il est également utilisé par les groupes Wiccan pour représenter la déesse triple qu'on retrouve dans le néopaganisme où il symbolise l'interconnexion entre l'esprit, le corps et l'âme. Dans la série, le cercle intérieur qui orne le triquetra renvoie ainsi à la féminité des représentantes du pouvoir des Trois, mais également à leur union, qui sera fatalement nécessaire dans leur lutte contre le Mal. Prue, Piper et Phoebe sont ainsi les trois faces des pouvoirs développés par Melinda. Elles se retrouvent ainsi respectivement capables de déplacer des objets par la pensée, de « contrôler » le temps et de voir l'avenir. Un des intérêts de la série a été de montrer que ces pouvoirs, qu'elles n'ont aucunement mérités, ni désirés, sont tour à tour présentés comme un fardeau pour certains personnages qui souhaitent vivre une vie de femme « normale », mais qui parallèlement seront ce qui les rapprochera. Le féminisme, vu à travers le prisme de la magie, semble devoir se faire sur le mode de l'union entre les femmes⁸¹¹, seul rempart contre le mal que font les hommes :

En représentant des jeunes femmes en tant que sorcières, des œuvres aussi diverses que *Bewitched*, *Bell, Book and Candle*, *Sabrina the Teenage Witch*, *Practical Magic* et *Carrie* démontrent que la communauté féminine, les liens du sang et la transmission générationnelle offrent aux femmes l'accès à un pouvoir surnaturel à travers duquel il leur devient possible d'échapper à leur condition sociale⁸¹².

Ceci est particulièrement présent dans la troisième saison d'*American Horror Story*, sous-titrée à juste titre *Coven*. On y retrouve une communauté uniquement féminine et organisée en

810 Il s'agit de trois *vesicae piscis* accompagnés d'un cercle intérieur.

811 Karin Beeler, *Seers, Witches and Psychics on Screen*, Jefferson, McFarland, 2008.

812 Hannah E. Johnston, « Vanquishing the Victim : Discourses of dis/empowerment in 1990s teenage Witchcraft » in *The New Generation Witches – Teenage Witchcraft in Contemporary Culture*, Hannah E. Johnston & Peg Aloi (dir.), Surrey, Ashgate Publishing Limited, 2007, p. 103, citée par Muriel Andrin, *op. cit.*, p. 221 (je traduis).

société secrète régie par la Suprême, matriarche ayant les plus grands pouvoirs. La série reprend alors l'idée d'un regroupement des femmes nécessaire pour échapper à la folie et l'incompréhension des hommes et du monde « normal ». Elle renoue ainsi avec l'idée d'un pouvoir qui se transmet, se travaille et qu'il faut cacher à la face du monde, de la même manière qu'on pouvait le lire dans la littérature romane : « Cette transmission se bâtit souvent autour d'un *coven* (regroupement de sorcières), rappelant les regroupements féminins d'autrefois et l'entraide entre les femmes d'une même famille autour de la maternité⁸¹³ ».

La série jouant le jeu de décliner saison après saison les différents lieux sujets à la manifestation du surnaturel⁸¹⁴, il était normal que le clan de sorcières (réunies au sein de ce qui s'apparente à un couvent) y prenne place. Celui-ci se trouve au sein d'une gigantesque bâtisse d'un blanc immaculé⁸¹⁵ dans laquelle s'inscrivent quatre adolescentes qui seront confrontées tout au long de cette dizaine d'épisodes au passage métaphorique de l'enfance à l'âge adulte. Le pouvoir de Zoe l'empêche dès le départ d'avoir une vie sexuelle puisque dès lors qu'un garçon s'introduit en elle, il suffoque et meurt en agonisant. Les différents pouvoirs et actes de ses consœurs renvoient également à l'idée qui veut que la magie soit un puissant symbole du passage de l'enfance, à l'adolescence puis à l'âge adulte cristallisé par le désir sexuel que chacune des filles ressentira pour les quelques personnages masculins. Face à elles, la créole Marie Laveau est adepte d'une magie vaudou et règne en maîtresse sur une autre partie de la ville. Les femmes y sont fortes et finalement castratrices, ce sont les hommes qui chercheront à les supprimer puisque leur féminité est ainsi considérée comme dangereuse, voire monstrueuse⁸¹⁶.

S'il existe de nombreuses représentations masculines des sorciers, force est de constater que les principaux représentants des adeptes de la magie sont essentiellement des femmes. Outre Willow

813 Corinne Vuillaume, *op. cit.*, p. 26.

814 Nous avons déjà évoqué les mouvements de va-et-vient effectués entre les différentes saisons, dans l'Histoire du cinéma et la littérature fantastiques. Pourtant, bien qu'apparemment hermétiques les unes par rapport aux autres, les scénaristes ont donné à voir, au cours d'un épisode de la quatrième saison (« Orphans », saison 4, épisode 10), dans une sorte de clin d'oeil au spectateur, que certains personnages appartiennent aux différents univers narratifs. Ainsi, l'handicapée mentale Pepper se retrouve enfermée dans un hôpital psychiatrique, accusée à tort du meurtre d'un nouveau-né. Là, elle sera prise en charge par une sœur dévouée, interprétée par Lily Rabe reprenant son rôle de Soeur Mary Eunice de la deuxième saison, qui lui propose de travailler avec elle à la boulangerie de l'établissement. Les liens entre les deux saisons deviennent évidents et on ne peut que s'interroger sur cette volonté de créer un lien alors que certains personnages (Soeur Jude/Eva Mars, Kit Walker/Jimmy Darling) ne peuvent se retrouver à la fois dans ces deux univers.

815 Le « couvent » est régi par des couleurs dont les teintes sont principalement claires tandis que les sorcières sont, elles, vêtues bien souvent de noir. Peut-être faut-il y voir un rappel de la dichotomie entre magie noire et blanche dont les frontières semblent, dans *American Horror Story*, bien minces.

816 Le personnage de la prêtresse rouge Melisandre dans *Game of Thrones* est lui aussi présenté comme une femme fatale et dangereuse. Elle est elle-même hyper-sexuée puisqu'elle représente expressément le désir, la passion et la maternité. Pour autant, tout ce qui émane de ces notions est synonyme de mort : c'est après avoir couché avec Stannis qu'elle met au monde l'ombre qui assassinera Renly, et c'est en se faisant désirer de Gendry qu'elle parviendra à jeter une malédiction sur Robb Stark, le roi Jeffrey et Balon Greyjoy. Elle est ainsi considérée par certains autres personnages tel que Davos Merveaux comme monstrueuse.

et les sœurs Halliwell, on peut compter également les personnages de Bonnie dans *Vampire Diaries*⁸¹⁷, Donna (puis Sally) dans *Being Human US* ou encore Regina, Cora (*Once Upon a Time*), Marnie et Holly (*True Blood*) ou dans un tout autre genre Vanessa (*Penny Dreadful*) et Lydia (*Teen Wolf*). Dans l'introduction au volume *Sorciers et sorcières à l'écran*, Corinne Vuillaume revient sur les liens indéfectibles qui existent entre la pratique supposée de la magie et la féminité :

[...] les *transformations* physiologiques des femmes (menstrues, maternité...) ont été associées à l'existence de rites secrets, magiques et initiatiques (qui ne se transmettent que dans la sphère du cercle féminin, entre mères et filles). De fait (et aujourd'hui encore), la femme est rattachée au *mystère*, aux rythmes des saisons et à la nature (qu'il faut dompter). Cette différence biologique qui veut que la femme gère « *les choses qui ne peuvent se comprendre* » devint un véritable fardeau et cantonne le monde féminin dans la sphère de l'intime et du « tellurique », espace dont la femme sorcière veut s'émanciper pour s'approprier le champ aérien⁸¹⁸.

1.2. Persécution des adeptes de la magie

Quoi qu'il en soit, dans les paradigmes contemporains de la sorcière sérielle et télévisuelle on retrouve quasi systématiquement, comme dans les œuvres cinématographiques qui ont recours à sa figure, l'idée de la persécution, chaque série déclinant selon les besoins de la diégèse une histoire dans laquelle la sorcière se verra être chassée pour ce qu'elle est : « Les histoires de sorcières et sorciers sont forcément mises en rapport avec leurs persécuteurs. Il n'est pas possible en effet d'envisager la représentation de ces marginaux indépendamment de celle des institutions qui les réprimaient⁸¹⁹ ». François le Breteque cite ainsi Jacques le Goff lorsqu'il affirme que cela est le fruit d'une « religion populaire devenue folle, condamnée à la folie, [qui] s'exprime à travers la sorcellerie et la répression de la sorcellerie, puisque la sorcellerie n'existe qu'à travers la répression⁸²⁰ ». Marion Gibson va même plus loin en offrant à la figure de la sorcière à la télévision un lien direct avec la représentation de ces répressions : « En raison de son origine souvent américaine [...], la représentation des sorcières qu'il m'a été donné de voir doit beaucoup aux recherches américaines sur les procès pour sorcellerie de Salem, au Massachusetts, en 1692⁸²¹ ». La toute récente *Salem* fonde ainsi sa narration sur les fameuses chasses aux sorcières aux États-Unis, et même *Buffy* abordera au cours d'un épisode (« Intolérance », « Gingerbread », saison 3, épisode 11)

817 Il est intéressant de constater que les adeptes de la magie les plus puissants dans cette série sont tous afro-américains. De plus, *Vampire Diaries* fait du personnage de la sorcière un élément clé de sa fable puisque c'est pour protéger sa famille des loups-garous qu'Ether les a transformés en surhommes, faisant ainsi naître les vampires originaux. La sorcellerie se retrouve alors à l'origine du surnaturel de la diégèse.

818 Corinne Vuillaume, *Sorciers et sorcières à l'écran*, *op. cit.* p. 12.

819 François de la Breteque, « La médiévalité des sorcières au cinéma », in *Sorciers et sorcières au cinéma*, *op. cit.*, p. 32.

820 Entretien de Jacques Le Goff et Claude Mettra, préface de Johan Huizinga *L'Automne du Moyen-Âge*, Paris, Payot, 1975, pp. VI-VII, cité par François de la Breteque, *op. cit.*, p. 32.

821 Marion Gibson, *op. cit.*, p. 6 (je traduis).

les procès intentés aux sorcières en revisitant le conte Hansel et Gretel. Ici, c'est la foule des parents de Sunnydale qui se retourne contre toute forme de magie. Willow, Amy et Buffy en seront les victimes directes, la deuxième échappant au bûcher en se métamorphosant en rat⁸²². Ce « progrom » est bien entendu orchestré par un démon, mais il parvient à retourner les parents contre leurs propres enfants. L'intérêt ici est redoublé puisque le spectateur sait que les trois jeunes filles sur le bûcher ont bien à voir avec l'occulte, et que deux d'entre elles sont effectivement des sorcières. Même si l'on met de côté le bienfondé des adultes à chercher à brûler les adeptes de la magie, il n'empêche que cette chasse aux sorcières est, dans la série, bien dirigée vers celles qui sont coupables d'avoir manipulé des puissances qui les dépassent. Sous l'emprise d'un démon, la foule ne punit pas des innocentes, elle ne les a pas érigées en bouc émissaire, au contraire puisqu'elles sont celles qui ont côtoyé le surnaturel et s'en sont emparées. Dans *Charmed*, c'est très régulièrement que les sœurs Halliwell (et les autres sorciers) sont la proie d'êtres dont le but est de les éradiquer. Si certains d'entre eux ne cherchent qu'à leur voler leurs pouvoirs ou à détruire le Pouvoir des Trois, plusieurs épisodes dévoilent simplement l'existence de groupes dont l'unique but est de chasser les sorcières.

1.3. D'une conception de la sorcellerie à l'autre

La particularité de *Salem*, outre une relecture des chasses aux sorcières du XVIIe siècle, est justement de renouer avec la sorcière traditionnelle médiévale tout en lui conférant certaines caractéristiques de la contemporaine telle qu'elle se développe dès le serial. On y voit se côtoyer de vieilles femmes au visage décrépi, sortes de Parques au milieu de la forêt et dont le langage obscur semble voir à travers le temps, et d'autres, séduisantes, qui ne semblent être que les instruments d'une volonté supérieure et malfaisante :

Le fantasme de la sorcière se réalise dès le départ sous une double forme. Ce peut être une vieille et laide femme (conforme à la « *vetula* » dont parlent les textes), à l'apparence repoussante et aux vêtements en haillons, image qui sort plus sûrement des contes de fées que de l'histoire et qui ira jusqu'à *Blanche neige* et au *Magicien d'Oz*, au moins. Mais ce peut être une jeune femme attirante. [...] [L'image] de la jeune sorcière qui attire les hommes est évidemment bien plus troublante. Au fil du temps, c'est elle qui prendra le dessus⁸²³.

822 Le pouvoir de zooanthropie offert à Amy et dont elle use à plusieurs reprises pour se débarrasser de ses ennemis la rapproche ainsi quelque peu de la magicienne Circé transformant les compagnons d'Ulysse en porc. Le recours au bestiaire classique propre aux sorcières est assez récurrent dans les séries des années 1990 : Sabrina est accompagnée de Salem, puissant sorcier qui a été condamné à être emprisonné sous la forme d'un chat noir, Willow et Tara adopteront un temps une petite chatte, Miss Kitty Fantastico et les sœurs Halliwell possèdent elles-même un chat dont la présence n'est pas sans lien avec leur pouvoir. Plus tard, les sorciers semblent s'émanciper de ces considérations.

823 François de la Breteque, *op. cit.*, p. 35.

Les vieilles sorcières de *Salem* savent les choses et guident les autres dans leur sabbat. Dans cette série, la sorcellerie est réellement perçue comme diabolique et semble être uniquement l'apanage des femmes. Mary Sibley se sert ainsi d'obscurs sortilèges pour réduire son mari au silence et à l'impotence. Dès lors, elle règne en maître sur Salem et tire les ficelles tout en parvenant à éloigner tout soupçon sur le cercle de sorcières qu'elle fréquente. Très régulièrement, des procès pour sorcellerie ont lieu lorsqu'une jeune fille, considérée sous l'influence du démon, trainée en laisse et affublée d'une cage en métal sur la tête, pointe du doigt (arbitrairement ou non) un des habitants de la ville.

La série rappelle ainsi l'hystérie collective qui s'était emparée des puritains au XVII^e siècle et la frénésie avec laquelle ils n'hésitaient pas à condamner quiconque pouvait avoir commerce avec le démon, qu'il soit d'ailleurs, dans la série, homme ou femme. À l'heure des chaînes câblées ou l'horreur se montre sous son aspect le plus cru, *Salem* ne cache rien de la violence qui régnait à cette époque, et se permet même d'en rajouter, acceptant en tant que série fantastique, la thèse de l'existence de ces sorcières. Des flots de sang se déversent des corps, la nécromancie permet de faire parler des masques de peau humaine, tout est fait pour dévoiler au spectateur que la sorcellerie n'a rien de merveilleux. Elle est toujours utilisée afin de manipuler le réel, mais cette fois dans le but affiché de faire le mal. Rares sont les débauches d'effets spéciaux, la magie s'y fait insidieuse, comme peut l'être le Mal, et la chasse aux sorcières se révèle ainsi organisée par les sorcières elles-mêmes, la femme cherchant dès lors à se venger de l'homme.

Chaque œuvre sérielle décline ainsi sa propre vision de la jeteuse de sorts. Les sorcières imaginées par Aaron Spelling dans *Charmed* sont ainsi différentes de celles présentes dans *Buffy*. Cette dernière fonde principalement son imagerie sur la Wicca, un mouvement qui s'est fortement développé chez les féministes américaines depuis les années 1970. La magie y est proche de la nature, possède des règles plutôt strictes et doit faire appel à des instances supérieures que sont les dieux et déesses des mythologies antiques⁸²⁴ pour fonctionner. Dans *Charmed*, c'est quelque peu différent. Les sœurs Halliwell possèdent un pouvoir inné qu'elles sont capables d'utiliser simplement par la volonté, le reste de leurs pouvoirs pouvant être convoqués simplement en utilisant divers types de potions ou en récitant à voix haute des supplications en vers⁸²⁵ : « C'est avant tout une sorcellerie du mot, le vocable, le cri, le son qui possèdent en soi une vertu magique [...]. Selon Platon lui-même, à part quelques drogues et poisons (*pharmaka*), l'essentiel de la magie est orale : imprécations (*épagögè*), incantations (*époïdè*), sortilèges (*magganeiai*)⁸²⁶ ». Pour autant,

824 On note entre autres Diane, Hécate, Janus ou Osiris. Il y est fréquemment fait référence à Diane, sans doute pour sa relation à la femme, au cycle menstruel et finalement, à la nature elle-même.

825 Dans *Sabrina, l'apprentie sorcière*, la jeune fille devait déjà formuler ses sortilèges en créant des rimes.

826 Guy Bechtel, *La sorcière et l'Occident – la destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997, p. 29, cité par Muriel Andrin, *op. cit.*, p. 222.

il est indéniable que cette volonté des séries de la fin des années 1990 à proposer des récits dans lesquels la figure de la sorcière est revisitée et rajeunie provient de l'expansion du mouvement Wicca aux États-Unis : « en 1990, l'étude NSRI⁸²⁷ avait estimé le nombre de wiccans aux États-Unis à 8000, tandis qu'en 2008, l'enquête menée par le Pew Forum of Religion & Public Life estimait à 1,2 million le nombre d'Américains pratiquant des religions New-Age – la majorité de ces mouvements relevant de la Wicca ou étant influencés par elle⁸²⁸ ».

Ainsi on observe que la série télévisée a très peu eu recours à l'image de la sorcière classique véhiculée par les contes de fée et les dessins animés dans la veine de ceux des studios Disney. On n'y voit ainsi pas de vieilles femmes aux chapeaux pointus volant sur des balais et c'est régulièrement que des séries comme *Buffy* et *Charmed* vont se moquer de cette représentation en la tournant en dérision, Willow ironisant sur les stéréotypes de la figure et les sœurs Halliwell les mettant en pratique dans leurs déguisements d'Halloween. Et si le personnage de la sorcière séduit en cette fin du XXe siècle, c'est car les séries télévisées opèrent un mouvement d'émancipation du personnage féminin, le rendant beaucoup plus indépendant et fort. Celui-ci devient ainsi beaucoup plus actif (*Buffy*, *Alias*) et la sorcière se prête évidemment bien à l'idée de la femme forte, sûre d'elle, possédant un pouvoir bien supérieur à celui des hommes. Autrefois persécutée lors du Moyen-Âge⁸²⁹, la sorcière dans nos séries fantastiques est symptomatique d'une pensée persistante. C'est pour cela que les œuvres les mettant en scène ont indubitablement besoin d'avoir recours au passé (à travers des flash-backs ou d'autres moyens mis en place par la diégèse pour nous le révéler) pour montrer les persécutions dont ces femmes ont fait l'objet :

Les sorcières, même intemporelles ou contemporaines, ont besoin d'un arrière-plan moyenâgeux, lors même qu'elles sont présentées comme en révolte contre leur temps ou en avance sur lui. Ce Moyen-Âge, on l'aura compris, c'est en fait une transposition de notre aujourd'hui et la sorcière est une création imaginaire qui cristallise les peurs, les fantasmes, les rêves que projettent sur les femmes en particulier les hommes de notre temps⁸³⁰.

Ce n'est pas à proprement parler la série télévisée qui a fait de la sorcière une héroïne, mais elle sert à la réactualisation du mythe et parvient à en rappeler le discours. Les sorcières n'ont ainsi plus à voir systématiquement avec les agissements du Diable puisqu'elles sont bien souvent bienveillantes et altruistes, n'hésitant pas à mettre leur vie en jeu dans le but d'aider les innocents, ceux-là même qui les ont persécutées et chassées des siècles auparavant. Dans son article « Recettes de l'enchantement : rites magiques et personnages féminins dans les comédies », Muriel Andrin fait

827 « National Survey of Religious Identification ».

828 Amandine Prié et Joël Bassaget, *op. cit.*, p. 156.

829 En réalité comme le soutient François de la Breteque, il s'agit plutôt d'une « représentation » de la sorcière puisque les véritables chasses ont eu lieu au XVIe et XVIIe siècle, après l'époque médiévale donc.

830 François de la Breteque, *op. cit.*, p. 45.

le constat d'un changement de considération du personnage féminin au cinéma en lien avec la sorcellerie :

[...] cette idée de l'action de la magie effective renvoie aux débats des théories féministes et postféministes sur les personnages féminins. Dans les années 70, les écrits de Laura Mulvey ont permis d'établir que ces derniers sont, dans le cinéma américain classique, plus souvent associés à la passivité qu'à son contraire. La représentation de sorcières cinématographiques, au travers du pouvoir performatif des rites magiques, pose donc la question de la dichotomie des principes actifs et passifs, mais aussi de la prise de pouvoir, effective ou symbolique, d'un personnage féminin sur la narration⁸³¹.

Bien évidemment, cette transformation dans les considérations de la sorcière va également de pair avec une métamorphose physique : la plupart des adeptes de la magie sont jeunes et leur féminité est particulièrement mise en avant. Encore une fois, deux idées radicalement différentes sont véhiculées par les séries pionnières. Dans *Charmed*, les sœurs Halliwell jouent la carte de la féminité d'un point de vue séducteur. Au fil des saisons, les tenues sont de plus en plus légères et les formes se dévoilent (tout comme les différents tatouages des actrices) tandis que Willow, si elle s'affirme davantage au fur et à mesure que sa maîtrise de la magie s'accroît, voit son style vestimentaire radicalement changer. De la jeune fille mal dans sa peau, aux cheveux longs et bien peignés et aux vêtements annihilant toute féminité, elle finit par adopter de longues robes rappelant étrangement celles que portaient les femmes du Moyen-Âge (rappelant dès lors la représentation des sorcières de ce temps⁸³²). Si elle devient plus attirante et sûre d'elle, Willow n'en devient pas pour autant une femme fatale comme peuvent l'être les sœurs Halliwell :

La majorité des sorcières surnaturelles continuent d'être représentées comme des jeunes femmes avenantes, souvent *hypersexuées* ou comme de vieilles femmes acariâtres. [...] Pour des raisons commerciales évidentes, cette image de la femme *hypersexuée* (brune ou blonde suivant les époques) est abondamment exploitée et devient une figure archétypale figée, jusque dans les récentes séries télévisées qui usent et abusent d'une image stéréotypée de la sorcière moderne et ultra sexy⁸³³.

Le pouvoir de Willow est essentiellement magique et intellectuel, et elle se démarque de ses semblables sérielles également car elle a elle-même fait le choix de la magie, elle n'en a pas hérité, elle l'a mérité. Après la mort de Tara, elle adoptera un style vestimentaire très adulte lui conférant une aura de femme dangereuse, ce qu'elle sera effectivement devenue. Plus de trente ans plus tôt, *Ma Sorcière Bien-aimée* tentait déjà de montrer à travers les personnages des sorciers que la femme pouvait choisir son destin et prendre sa vie à bras-le-corps indépendamment des hommes. Or, dans

831 Muriel Andrin, « Recettes de l'enchantement : rites magiques et personnages féminins dans les comédies », in *Sorciers et sorcières à l'écran, op. cit.*, p.206.

832 Il suffit pour s'en convaincre de regarder les tenues de l'épisode musical de la série.

833 Corinne Vuillaume, *op. cit.*, p. 15.

cette série, les seules sorcières émancipées restaient des personnages secondaires puisque Samantha, elle, se conduisait comme la société contemporaine l'attendait d'elle. Sa mère, Endora, femme puissante dans le monde des Sorciers et indépendante, ne comprend pas les choix de vie de sa fille, et Serena, sa cousine, consomme les hommes de passage⁸³⁴.

La pratique de la magie dans les séries télévisées fantastiques est ainsi extrêmement récurrente et il n'est pas rare de voir au détour de quelques épisodes certains personnages s'y adonner sans que l'on puisse pour autant les qualifier de sorciers et sorcières. La présence de pouvoirs à proprement parler magiques chez certains personnages implique alors de s'y interroger. Le fait que Sookie Stackhouse dans *True Blood* développe des pouvoirs inhérents à sa condition féérique peut ainsi être considéré d'une certaine manière comme une forme de manipulation magique. Or, il n'est pour elle jamais question d'invocation et son pouvoir se limite à produire une lumière dévastatrice pour les vampires ou autres créatures surnaturelles⁸³⁵. Ainsi dans *True Blood*, ce sont Lafayette et son petit-ami Jésus qui sont réellement considérés comme des sorciers, le premier relevant davantage du médium quand le second possède une magie provenant de ses origines mexicaines.

L'introduction du personnage de Jésus (mais également de Holly) est ainsi l'occasion à la série de traiter, lors de la quatrième saison, de l'existence réelle de la magie dans son bestiaire fantastique. Jésus et Lafayette se rendent ainsi dans un cercle de sorciers à Shreveport et font la connaissance de Marnie, adepte d'une magie qui se rapproche particulièrement de la Wicca. Dans sa volonté de parfaire les pouvoirs du cercle, Marnie se verra finalement possédée par l'esprit d'Antonia, sorcière ayant été victime des vampires par le passé. La sorcellerie y est donc perçue comme une résurgence du passé, la volonté indéfectible d'une femme maltraitée dont le seul désir est de se venger coûte que coûte des monstres. Dès lors, une volonté mue par la haine ne peut qu'être négative et doit être annihilée.

L'intérêt du traitement de la sorcellerie dans *True Blood* est de nous montrer que puisque le vampire est un non-mort, il est sujet à toute un ensemble de contraintes qui le rendent très sensible à la magie. Avec l'aide de Lafayette, Marnie développe ainsi ses pouvoirs et parvient à contrôler la vie et la mort. Dès lors, c'est à la nécromancie que la figure du sorcier est rattachée. Désireuse de se venger des vampires, Marnie parviendra à prendre le contrôle de tous les vampires de Bontemps pour tenter de leur infliger la « vraie mort » (*the true death*) en les poussant à sortir en plein soleil.

834 Marion Gibson, *op. cit.*

835 Remarquons que les fées dans la série peuvent être également masculines. De plus, lorsque Sookie se rend dans leur monde, un intéressant parallèle est créé entre ces êtres magiques et le mythe de la femme tentatrice, la marraine de Sookie tentant de la faire croquer dans une pomme d'or dans le but de lui faire oublier sa vie sur Terre afin qu'elle reste avec eux pour toujours. Le fruit de la connaissance se fait alors fruit de l'oubli et certaines fées se révèlent être d'horribles monstres jouant sur des illusions pour attirer les mortels dans leurs filets.

Le pouvoir de la nécromancie sur les vampires est total et extrêmement dangereux pour cette espèce : Marnie parviendra à effacer la mémoire d'Eric et à provoquer la putréfaction du corps de Pam. Si la magie est présentée sous un jour particulièrement négatif dans la série à travers ces sorciers, il n'empêche que comme le soutiendra Jésus à Lafayette, il s'agit toujours d'un choix opéré par celui qui la pratique, celle-ci pouvant se révéler extrêmement positive.

On retrouve également la même dichotomie dans *Once Upon a Time* dans laquelle s'opposent les pouvoirs magiques des fées et ceux des adeptes d'une magie noire que sont les mauvaises reines (Regina et sa mère Cora). Si Emma Swan, fille de Blanche-Neige et du Prince Charmant, est capable d'utiliser une magie blanche reposant sur l'amour, Regina, elle, a fait le choix de croire en la supériorité de la haine. Ainsi, à plusieurs reprises, elle fera des allers-retours entre le camp des mauvais et celui des bons. Dès lors, la magie noire, comme ce fut le cas dans *Buffy*, est présentée comme addictive, la jeune femme ne parvenant pas à s'en détacher et à ne pas utiliser ses pouvoirs.

2. De la magie à la religion

La culture américaine semble toujours réserver une place de choix aux questions religieuses dans les œuvres de fiction qu'elle produit, cela a déjà été prouvé dès les premières œuvres sérielles du XIXe siècle. Loin de n'être qu'une interprétation ou d'obscures métaphores, il apparaît que de nos jours, la fiction se confronte directement aux croyances pour les réinventer. Que cela soit avec les mythologies fictionnelles découlant du mythe de Cthulhu de Lovecraft ou bien celles, plus récentes, mises sur pieds par les scénaristes de séries télévisées, on semble prendre un malin plaisir à créer de toutes pièces un univers dans lequel de nouvelles religions sont bien présentes.

Se jouant des principes et des lois qui régissent notre monde, cette fiction de l'imaginaire qu'est la série fantastique a loisir de réécrire les mythes, de les nier, de les prolonger, de les réinterpréter ou encore de les inventer. Il apparaît alors que la question du divin touche de près à celle du magique, et bien souvent, nous l'avons esquissé, les manifestations de la sphère religieuse se font à travers la sorcellerie⁸³⁶. Ainsi nous en venons vite à nous demander si le genre fantastique ne serait pas le seul capable de traiter fondamentalement et de manière frontale la question religieuse. Le fantastique aborde cette notion d'un point de vue qui lui est propre : dans un genre issu de l'imaginaire, rien de surprenant à ce qu'on montre les miracles et les interventions divines. En effet, le recours à cette dernière au sein d'une série dite « réaliste » ferait basculer invariablement la fiction dans le fantastique. D'aucuns diront que ces phénomènes relèvent du surnaturel. Pour qu'il

836 Douglas Cowan, *Sacred Terror : Religion and Horror on the Silver Screen*, Waco, Baylor University Press, 2008.

y ait miracle, il faut bien que la nature ait des lois qui puissent être transgressées. La notion de miracle accepte donc l'existence d'une puissance surnaturelle. Les adeptes, croyants ou religieux, eux, n'y verraient qu'une intervention de Dieu, qu'il faudrait impérativement éloigner de l'idée de surnaturel pour la simple raison qu'elle conforte leur foi : Dieu est une réalité, ses miracles sont réels. Pour Christian Chelebourg, « le miracle n'est au fond qu'une merveille à laquelle on croit, un fait qui dérange réellement les lois ordinaires de la nature. Le miracle, c'est donc du surnaturel accepté comme tel, et comme tel *sémiotisé*⁸³⁷ ». Il a donc un sens qu'il est possible d'analyser comme « de l'impossible constaté vrai et impliquant à ce titre une révision de la notion de vérité⁸³⁸ ».

Dès lors, nous prenons le parti de considérer que le surnaturel se définit par l'ensemble des phénomènes, qu'ils soient réels ou non, dont les causes et les circonstances ne sont pas connues scientifiquement et raisonnablement et qui, par conséquent, ne peuvent être produits par la volonté humaine, s'inscrivant dans un tissu fictionnel et n'ayant dès lors pas vocation à être véridiques ni vraisemblables. Ainsi personne de sensé ne croira que les anges gardiens des *Anges du bonheur* sont réels et qu'il s'agit alors d'une véritable preuve de l'existence de Dieu.

2.1. « Ce qui est mort, ne saurait mourir » : des religions fictionnelles dans *Game of Thrones*

On sait que la fantasy entretient une relation particulière avec la religion. « La fantasy est une écriture ou réécriture de mythes⁸³⁹ » écrit Ludün Mats. Pour lui, le recours au motif religieux dans une œuvre de l'imaginaire est une manière de s'interroger sur ce qu'il est encore possible de croire à notre époque après toutes ces désillusions, tant religieuses que scientifiques. Pourtant, même lorsqu'elle s'évertue à créer de toute pièce un culte, on ne peut s'empêcher de trouver des correspondances, des liens, avec nos propres mythologies.

On retrouve dans *Game of Thrones* un ensemble de diverses religions qui permettent d'offrir une cohésion à l'univers fictif mis en place. Ainsi, il est possible de retrouver une logique interne à chaque culte que nous sommes, dès lors, capables de rapprocher de religions existantes dans notre propre réalité. L'actuel culte principal du royaume des Sept Couronnes est la religion des Sept. Vieille de quatre mille ans, elle a peu à peu remplacé, principalement dans le sud du continent, la religion des anciens dieux vénérés par les Premiers Hommes et les enfants de la forêt. Seule la moitié sud de Westeros semble se consacrer à ce culte dont on trouve le Grand Septuaire, l'Église principale, dans la capitale, Port-Réal. Cette religion se caractérise par un culte rendu à sept

837 Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 97.

838 Idem.

839 Ludün Mats, *La fantasy*, Paris, Ellipses, 2006, p. 86.

divinités qui ne sont en réalité que les sept aspects d'un dieu unique. Dès lors, on notera l'importance du chiffre sept dans une religion très structurée et organisée. Les sept visages de ce dieu unique correspondent à différents aspects de la vie quotidienne, ses adeptes en faisant appel selon les besoins.

Le premier est le Père, le plus souvent représenté sous les traits d'un homme barbu, symbole de l'autorité et de la justice. Il gouverne et se pose en juge des âmes. On l'invoque en cas de duel judiciaire afin de guider la main du juste. La Mère, une femme d'âge moyen au visage bienveillant, est le symbole de la maternité et la patronne des mères, des femmes enceintes et des enfants. Elle est également l'incarnation de la pitié, de la miséricorde et de la compassion. C'est à elle que fera appel Catelyn Stark lorsqu'elle priera pour que son fils Bran sorte du coma. À Westeros, les mariages sont célébrés sous l'égide du Père et de la Mère. Face à ces deux figures patriarcales, on trouve également l'Aïeule, une vieille femme à la peau ridée, qui représente la sagesse et la connaissance permettant de prendre les bonnes décisions. Le Ferrant, lui, possède des attributions très larges puisqu'on peut à la fois le prier lorsqu'un navire quitte un port, tout comme avant une bataille, afin que les épées et les boucliers fassent leur office ou encore dans la guérison des malades. Il protège les travailleurs, et en cela est le patron du peuple. Le Guerrier protège à la fois les combattants et ceux dénués de protection. On le prie également avant les batailles pour obtenir force et courage et pour offrir la victoire aux justes. La Jouvencelle, une belle jeune fille, protège l'honneur et l'amour des jeunes filles pures. Enfin, le dernier aspect de cette religion réside en l'Étranger, dont la représentation est très aléatoire. Celui-ci est très peu vénéré car il est le représentant de la mort. On dénombre alors trois divinités masculines et trois féminines puisqu'il est accepté que l'Étranger ne soit pas sexué.

Comme nous l'avons dit, ces Sept dieux ne sont que les sept faces d'une même divinité. Pour la plupart de ses fidèles, chacun est bien individualisé puisque le pluriel est utilisé. Cependant pour les membres du clergé, il s'agit d'un dieu tout-puissant capable de revêtir différentes formes et on parle alors de « Sept qui ne font qu'un ». Il ne s'agit donc pas d'un heptathéisme. Il semble qu'il faille davantage rapprocher cette religion de la Trinité chrétienne ou bien du modalisme dans lequel les sept seraient bien sept modalités apparentes d'un dieu unique. Il est à noter d'ailleurs qu'une importance particulière est apportée au chiffre sept par ses adeptes : les septuaires dans lesquels on prie ces dieux ont sept côtés, il y a sept enfers, le symbole de cette religion est une étoile à sept branches, chaque grande manifestation religieuse est officinée par sept ou soixante dix-sept septons ou septas, et on ira même jusqu'à vouloir servir soixante dix-sept plats lors du mariage du roi Jeffrey Baratheon avec Margaery Tyrell.

D'autres caractéristiques de la religion des Sept permet de faire l'analogie avec le

christianisme : la notion de péchés (inceste, régicide, parricide, bâtardise, homosexualité, ...) est considérée comme opposée aux vertus positives incarnées par les Sept et, comme nous l'avons dit, ne sont jugés que par le Père. La rémission de ces fautes se fait par la repentance, la pénitence et l'absolution dans la confession. Ici aussi tous les hommes sont considérés comme pêcheurs bien qu'il ne soit jamais fait mention d'un quelconque péché originel. Enfin, l'âme serait immortelle. À la mort physique, le défunt est conduit devant le Père pour être jugé par l'Étranger afin de tenter d'entrer dans la béatitude éternelle ou finir dans un des sept enfers (gouvernés par le Sire des Sept enfers).

Face à cette religion principale subsiste dans le Nord de Westeros, principalement autour de Winterfell et au-delà du Mur, un culte voué aux Anciens dieux. Il s'agit en fait de divinités anonymes remontant à l'âge des Premiers Hommes, elles ne sont donc pas différenciées et au contraire des Sept, n'ont pas de charge particulière. Il s'agit d'un culte proche de la nature puisque pour ses adeptes, les dieux sont partout : dans les rochers, les rivières, les arbres ou les animaux. Ainsi, ils sont régulièrement rabroués par les autres religions qui ne voient en eux que des adorateurs d'arbres. L'âme humaine ne fait qu'une avec la nature et aspire à la rejoindre après la mort. Les anciens dieux condamnent également le péché. La dévotion aux anciens dieux ne souffre apparemment d'aucune organisation particulière, cette croyance étant profondément intimiste. Ainsi, les cérémonies et oraisons sont silencieuses puisqu'elles participent d'une relation particulière entre l'homme et la nature, c'est-à-dire finalement, les dieux. Les manifestations de leur présence relèvent des phénomènes naturels tels que le bruissements des feuilles dans les arbres, les conditions météorologiques ou encore les rêves. On note cependant une importance accordées aux barrals et aux bois sacrés servant d'intermédiaires. Ces arbres au feuillage pourpre et à la sève rouge sang possèdent un visage taillé à même l'écorce par lequel les enfants de la forêt avaient la possibilité de voir. La tradition du nord prétend qu'il est impossible de mentir devant un barral, dès lors les mariages et autres serments (on pense notamment au serment de Jon Snow lorsqu'il intègre la Garde de nuit) sont faits à leurs pieds.

C'est vers la mythologie nordique qu'il conviendrait de se tourner pour comprendre cette importance donnée à l'arbre. Dans les Eddas scandinaves, l'arbre de la vie, Yggdrasill, est un frêne gigantesque qui sert de lien entre les mondes. C'est par lui que la terre, le ciel et les enfers parviendraient à co-exister. Plus encore, c'est peut-être une référence directe à l'arbre de la connaissance du jardin d'Éden qui est faite ici. Roger Bozzetto voit dans l'utilisation de l'arbre des « métaphores qui les rattachent à la Surnature par les piliers des temples, à l'humain honnête par la rectitude du tronc et à ce qui a encore relié les hommes au ciel et au temps, par la généalogie⁸⁴⁰ ».

840 Roger Bozzetto, *Les Univers des fantastiques, dérives et hybridations*, op. cit., p. 85.

La religion des anciens dieux se rapproche ainsi davantage de la Wicca par sa capacité à englober la nature dans un tout. Bien que celle-ci croit tout de même dans l'existence d'une Grande déesse et d'un Dieu cornu, les Wiccans prônent le culte de la nature et font preuve d'une tolérance envers les autres religions dont témoignent également les adeptes des anciens dieux. Pour ces derniers, enfin, le temps se conçoit comme un cycle, à l'instar de la nature, dans lequel tout est circulaire, comme en témoigne le dicton du Nord « Winter is coming » (l'hiver vient). S'inspirant ainsi du cycle des saisons, cette conception soutient l'idée que tout renaît un jour. De fait, la mort n'est plus une fin en soi mais bien un passage obligé.

Dans les îles de Fer est vénéré le Dieu Noyé. Ce dieu belliqueux vit au fond de la mer et en a fait naître les Fer-Nés et le poisson, leur principale ressource dans l'environnement hostile que sont ces îles. Cette religion est duelliste puisque face au Dieu Noyé se trouve son pendant négatif, le dieu des Tornades, avec lequel il est en guerre depuis des milliers d'années (les tornades s'abattant sur les bateaux en pleine mer étant de son fait). Son existence justifie pour les Fer-Nés une vie faite de pillages maritimes. Ainsi, le meurtre lors d'une guerre est considéré comme un acte pieux et on ne devient réellement un homme que lorsque l'on a donné la mort. De même, on encourage à payer le « prix du fer », il est donc vu comme un péché de s'octroyer les biens d'un tiers par l'argent. On préférera l'obtenir par la force. Cette doctrine religieuse témoigne de la rudesse des conditions de vie des Fer-Nés. Elle est fondée sur l'acceptation des épreuves et la loi du plus fort.

Les Fer-Nés prennent très à cœur leur religion et croient très forts à leur cosmogonie. Ainsi, les actes de foi sont très poussés. La résurrection tient une place plus qu'importante sous l'aspect de la noyade. Le Dieu Noyé lui-même est connu pour s'être noyé dans la mer et être revenu à la vie encore plus puissant. Dès lors, le rite de la noyade est perçu comme un passage par ses adeptes qui ne la craignent donc pas et ses prêtres doivent obligatoirement en faire l'expérience mettant ainsi en pratique leur adage « ce qui est mort ne saurait mourir mais se lève à nouveau, plus dur à la peine et plus vigoureux ». Traditionnellement, les nouveaux-nés sont ainsi plongés dans la mer lors du baptême. La noyade est également employée comme peine capitale dans les Îles de fer. Le lien avec le christianisme et la mythologie nordique des vikings est alors évidente.

Enfin, la dernière religion centrale au sein de l'univers fictionnel déployé dans *Game of Thrones* est celle du culte de R'hllor, le maître de la Lumière. C'est une divinité ancienne, particulièrement importante de l'autre côté du détroit. De fait, il n'a que très peu de poids sur les terres des Sept Couronnes. Il est caractérisé par le feu, symbole de la vie, la lumière, l'amour et le plaisir en opposition aux ténèbres, au froid, à la nuit et la mort qui sont l'apanage de son versant négatif, un dieu resté anonyme. Le culte de R'hllor est dès lors fondé sur une conception manichéiste du monde : deux principes fondamentalement opposés règnent, l'un bénéfique, l'autre

maléfique. Une guerre séculaire interminable entre ces deux pendants oblige les hommes à choisir leur camp entre R'hllor et le dieu dont on ne doit pas prononcer le nom. Lors de cette bataille, R'hllor a élu Azor Ashai et son épée enflammée Illumination comme son champion. Celui-ci doit ressusciter lorsque les ténèbres réapparaîtront sur le monde en vue de l'ultime combat. Ainsi, Stannis Barathéon est considéré comme la réincarnation d'Azor Ashai, et devient pour beaucoup une véritable figure messianique.

Dans la série, le maître de la lumière est représenté par la prêtresse rouge Mélisandre, capable de lire l'avenir dans les flammes, de résister au poison et de discerner la vérité du mensonge. Les différents rituels que nous pouvons la voir pratiquer à l'écran la placent dès lors dans la catégorie des adeptes de la magie puisqu'il semble qu'elle puisse commander aux forces surnaturelles d'agir en son nom et celui de son dieu⁸⁴¹. Les adeptes de R'hllor le désignent comme le véritable dieu unique. Cette religion est fondée également sur de nombreuses prophéties et s'appuie, à l'inverse des Anciens Dieux ou du Dieu Noyé, sur de nombreux textes anciens. Ses rituels les plus courants consistent à immoler les idoles des autres religions, considérées dès lors comme païennes, et dans de rares cas, à sacrifier par les flammes des êtres humains. Bien plus que le christianisme qui prône également une bataille entre deux entités bénéfiques et maléfiques, c'est bien du côté du zoroastrisme qu'il faut voir l'influence de R'hllor. Les zoroastriens voient dans le feu un symbole divin, et son représentant, Zoroastre, prêchait un dualisme reposant sur une bataille manichéenne, l'un des côtés représenté par un esprit saint, fils du dieu Ahura Mazda, et l'autre par un esprit mauvais, l'esprit incréé (et donc anonyme). Dans cette bataille, Zoroastre confesse que l'homme est libre de ses choix. Tout comme dans le culte de R'hllor, la vie éternelle est promise à ceux qui seront jugés favorablement, celle-ci pouvant découler sur une résurrection. Le manichéisme dont est empreint le culte de R'hllor permet d'illustrer la dualité interne de l'Homme et la relative facilité avec laquelle on penche vers le mal.

2.2. Une vision surnaturaliste de la religion

Outre ces références à des religions existantes dans nos sociétés, il est intéressant de commenter les attitudes des personnages vis à vis de celles-ci, qui sont autant de moyen mis en œuvre pour démonter ces systèmes. « Lorsque la fantasy digresse sur la religion, c'est pour en dresser, le plus souvent, une vive critique⁸⁴² », nous dit Ludün Mats. Dans la série, les Hommes ont besoin de croire en quelque chose qui leur est supérieur, que ce dieu soit unique ou non. Rares, pour ne pas dire inexistantes, sont alors les personnages athées. On constate ainsi rapidement que les

841 Valérie Estelle Frankel, *Women in Game of Thrones*, Jefferson, McFarland, 2014.

842 Ludün Mats, *op. cit.*, p. 89.

croyances dans *Game of Thrones* n'ont pas de réalité tangible. En effet, jamais, à l'exception peut-être du culte de R'hllor, les dieux ne se manifestent aux Hommes. Les personnages ont beau les prier, le résultat positif ou négatif en semble toujours aléatoire. Dès lors, chacun voit où il veut les miracles et les interventions divines et les dieux ne semblent être qu'un moyen de réguler la vie ou de trouver un refuge lorsque des épreuves difficiles surgissent à la manière de Catelyn Stark se tournant vers la Mère. Seul R'hllor se démarque des autres religions. À plusieurs reprises, nous avons été témoins à l'écran de phénomènes surnaturels apparus en son nom. L'accouchement d'une ombre mouvante par Mélisandre dans le but d'assassiner Renly Barathéon ou encore la résurrection de Béric Dondarion assassiné par Sandor Clegane sous les yeux d'Arya Stark en sont les preuves les plus représentatives. D'autres miracles viendront ponctuer les saisons futures et on peut dès lors se poser plusieurs questions : la fiction va-t-elle placer le culte de R'hllor comme la seule et unique religion véritable ou ces phénomènes ne sont-ils dus qu'à l'influence lointaine que la naissance des dragons de Daenerys Targaryen semble avoir sur la magie ?

Selon la réponse que l'on pourra apporter à ces interrogations, la lecture qui peut être faite de la place de la religion dans *Game Of Thrones* sera sensiblement différente. En effet, alors que les autres cultes semblent prôner une grande tolérance envers toutes ces croyances, les adeptes de R'hllor ne cessent de proclamer qu'il faut se convertir à sa puissance pour connaître la rédemption. Jamais dans la série, les batailles ne sont des guerres de religion. Ce n'est pas pour une question religieuse que les adeptes des Sept se sont confrontés aux Nordiens et à leurs anciens dieux. En revanche, on sent bien une menace sous-jacente dans l'influence grandissante que le maître de la Lumière appose sur ce monde. En brûlant les idoles des Sept sur une plage, ses adeptes affirment ainsi que les autres croyances seront écrasées et que seul subsistera le dieu Rouge. Pourtant, la série semble déjà se rendre sur ce terrain : dans la cinquième saison, la reine Cersei fait voler en éclats les antiques lois du roi Maegor interdisant aux adeptes d'avoir recours à la force. Ainsi, il est fort probable que les conflits intestins des terres de Westeros mutent en « guerres saintes » lors des prochaines saisons.

La fantasy est peut-être un des rares genres qui, malgré la distance qu'elle prend avec la religion, laisse transparaître la notion de sacré. Ludün Mats avance d'ailleurs l'idée « qu'après les désillusions de la science, et les deux guerres mondiales, le seul espoir d'un monde meilleur est peut-être l'établissement d'un sacré, d'une croyance, sans dieu ni religion⁸⁴³ ». On rejoint ainsi une autre idée synthétisée par les propos de Sylvio Forel à Arya Stark : « Il n'y a qu'un seul dieu, et son nom est la mort ». Toutes les religions de Westeros s'accordent sur ce point, et il est d'ailleurs intéressant de noter que l'Étranger n'est finalement qu'un des nombreux noms que porte la Mort

843 Ludün Mats, *op. cit.*, p. 93.

dans ce monde fictionnel. Dès lors il est légitime de dire que c'est bien elle qui règne sur les Hommes.

2.3. De l'athéisme au panthéisme dans *Buffy the Vampire Slayer*

Une série fantastique comme *Buffy the Vampire Slayer*, bien qu'accumulant les symboles et thèmes liés aux religions semble pourtant à première vue tenir un discours profondément athée. Pourtant, à y regarder de plus près, il devient plus qu'évident que celles-ci y sont particulièrement présentes, que cela soit en creux ou par le biais du recours à la magie. La notion de paradis et d'enfer existe dans *Buffy the Vampire Slayer* mais pas tout à fait selon l'aspect conventionnel que nous avons l'habitude de rencontrer. En effet, ici, il est nécessaire d'utiliser le pluriel de ces substantifs : le paradis et l'enfer y sont représentés comme des dimensions parallèles et il est, semble-t-il, assez simple de se retrouver dans une dimension infernale. Mourir n'est, à priori, pas la condition *sine qua non* pour y être plongé. Plusieurs de ces dimensions sont évoquées ou représentées à l'écran. La première est celle où Buffy envoie Angel lorsqu'elle doit le sacrifier pour sauver le monde. La notion de temps s'y écoule beaucoup plus vite que sur Terre et elle est décrite comme profondément violente. C'est dans la seconde que se rend Buffy un épisode et une saison plus tard lors de sa fugue à Los Angeles. Dans celle-ci, des démons effectuent des allers-retours sur Terre dans le but d'y attirer des humains réduits en esclavage. Il est intéressant de remarquer que les démons, masqués sous des traits humains font miroiter à leurs proies une renaissance sous la forme de baptême avant de les plonger littéralement en enfer. Enfin, la troisième occurrence importante d'une dimension infernale est celle dans laquelle cherche à retourner la déesse Glorificus, chassée par ses deux anciens acolytes, et condamnée à errer sur Terre sous une double incarnation dont l'une est à la fois masculine et mortelle. On pourrait également évoquer le fait que Willow, meilleure amie de la Tueuse et sorcière émérite, est persuadée qu'à l'issue de son sacrifice héroïque, Buffy ne peut être que prisonnière d'un enfer.

En revanche, accéder au paradis semble bien relever d'une récompense que l'on reçoit après la mort, expérience que connaîtra Buffy et qui alimentera toute la sixième saison du show. De même, le dernier épisode de la série nous montre Willow qui, après avoir lancé un puissant sort de magie blanche, semble être sous le coup d'une épiphanie extatique que Nancy Holder, dans la suite romanesque qu'elle offre à la série⁸⁴⁴, décrit comme étant due à une vision du paradis dans laquelle se trouve Tara, la petite amie assassinée un an plus tôt de la jeune fille.

Nous pouvons même aller plus loin en avançant que le discours tenu lors de la sixième

844 Nancy Holder, *Queen of the Slayers*, New York, Simon Spotlight Entertainment, 2005.

saison, qui voit la résurrection de Buffy après quelques mois passés dans une dimension paradisiaque, est profondément anti-religieux et dans la veine des idées que Michel Onfray développe dans son *Traité d'Athéologie*. Le fait d'avoir connu le paradis est précisément ce qui fait que Buffy ne parvient pas à reprendre pied en ce monde. Ce concept devient une véritable entrave qui la paralyse totalement. Comment pourrait-elle accepter de vivre dans un monde violent où tous ses repères s'écroulent les uns après les autres alors qu'elle sait déjà ce qui l'attend au bout du compte et qu'elle a finalement perdu ? La notion de paradis y perd ainsi un peu de sa fonction sacrée en nous donnant à voir une jeune fille qui ne supporte plus de vivre après que ses amis ont bouleversé l'ordre naturel des choses par la magie.

La série fantastique, de par sa capacité à développer des fables surnaturalistes, permet ainsi de mettre au jour les limites de certains préceptes religieux : à quoi cela sert-il de vivre si l'on sait qu'en fin de parcours nous accéderons à la béatitude éternelle ? Ainsi, Buffy ne supporte plus la vie après avoir goûté au paradis. Elle n'est plus capable de lutter et affronte les obstacles de la vie à la manière d'un automate comme le fait justement remarquer la traduction française de la chanson qu'elle interprète dans l'épisode musical de cette même saison. Comme elle le prétend elle-même, ces quelques mois passés au paradis furent les meilleurs de sa « vie ». Elle se confie à Spike en disant qu'elle y avait chaud, qu'elle était aimée et accomplie⁸⁴⁵. En revanche, si l'on accepte l'idée développée dans l'épisode « À la dérive » qui veut que toute la série ne soit que le délire de Buffy enfermée dans un asile psychiatrique depuis des années, ce passage au paradis équivaut à une période d'amélioration de son état mental pendant lequel elle a échappé à ses hallucinations. Or, dans ce « monde réel », que nous découvrons à la faveur de certains plans, tout est froid et aseptisé, et en aucun cas elle ne semble être heureuse. Dans *Buffy the Vampire Slayer* la notion de paradis n'aide pas les personnages à vivre, bien au contraire il s'agit davantage d'un poids qui entrave.

2.4. De l'apocalypse et du sacrifice

Il est une autre notion que la série est parvenue à redéfinir : celle du récit eschatologique. En effet, tout au long des sept saisons, Buffy et son groupe d'amis ont été régulièrement confrontés à des antagonistes dont le but était de mettre fin au monde ou au genre humain. Ainsi, il n'est pas non

845 Un parallèle intéressant avec les conditions de production de la série est ici intéressant à noter. À la fin de la cinquième saison, Buffy meurt en sauvant le monde. La série aurait dû s'achever avec cette mort. Or, la force du fantastique est de pouvoir se jouer de ces conventions et Buffy revient à la vie pour deux saisons supplémentaires. Parallèlement, elle change de chaîne et passe de WB à UPN, marquant ainsi un passage d'une chaîne tout public à une beaucoup plus adulte. Les propos que Buffy tient à Spike sur sa résurrection prennent alors un nouveau sens. Elle lui confie qu'elle avait terminé et rempli sa mission et qu'elle avait bien mérité de se reposer. On met ainsi au jour la volonté du public et des producteurs ainsi que la capacité des scénaristes à rebondir et à prolonger la durée de vie d'une œuvre sérielle même lorsque celle-ci semble arrivée à son terme.

plus possible de parler d'Apocalypse au singulier quand on fait référence à la série, et on s'éloigne dès lors de la représentation qu'elle revêt dans le Livre de la Révélation. Dans *Buffy the Vampire Slayer*, la fin du monde côtoie toujours l'idée de sacrifice faisant ainsi écho aux propos tenus par la Première Tueuse à Buffy « La mort est ton cadeau » : Buffy attache une croix autour de son cou lorsqu'elle comprend que sa mort est inévitable face au Maître, Angel doit offrir son sang pour réveiller le démon Acatla et seul son sang le rendormira, Xander pousse Willow à tenter de le tuer dans le but de l'empêcher d'invoquer le démon Proserpexa et enfin le sacrifice ultime de Buffy offrant sa vie dans une victoire messianique à la fin de la cinquième saison n'en sont que quelques exemples. Isabelle Casta voit dans cette scène de sacrifice une représentation d'une piété rendue plus sensible par le saut en croix que la Tueuse effectue dans le champ de force annulant les barrières entre toutes les dimensions existantes.

Le corps de Buffy se retrouve ainsi au sol, brisé (et étrangement intact), tandis qu'un à un ses amis la rejoignent, telles les saintes femmes au tombeau, et entrent tous dans le champ de la caméra, revêtant alors un aspect sacré. L'analogie avec le Christ ne s'arrête pas là car pour préparer le spectateur au sacrifice de l'héroïne, celle-ci est passée par quelques étapes importantes, tel un chemin de croix, tout au long de la saison. Elle perd ceux qu'elle aime, se retrouve responsable de sa jeune soeur et finit par se rendre dans le désert où elle est tentée de se laisser aller au désespoir lorsqu'elle ne parvient pas à entrer en contact avec l'esprit animiste de la première Tueuse.

Les histoires de sacrifice lorsqu'elles sont investies de signification fantastique donnent de l'importance à nos communautés et augmentent l'altruisme. À ce moment, la religion atteint son paroxysme lorsque le sacrifice physique est vif comme il peut l'être en temps de guerre.

Enfin, dans *Buffy the Vampire Slayer*, le mot « apocalypse », dont le sens premier est « révélation », perd ici tout son rapport religieux. Il est à voir ici comme un synonyme de « fin du monde ». Cela devient ainsi une blague récurrente et interne entre les personnages qui met au jour l'affadissement des références religieuses dans notre société relativiste.

2.5. Divinités et culte religieux

Face à la notion de paradis et d'enfer et à celle du sacrifice, il convient à présent de s'interroger sur la place accordée aux représentations des déités ou des essences divines. On remarque alors que les divinités issues des panthéons greco-romains (Hécate, Diane ou Janus) et égyptiens (Osiris ou Sobek) sont mentionnés dans la série aléatoirement à des fins magiques. En effet, exception faite d'Osiris qui fait une brève apparition dans la série avant d'être vaincu par Willow, ces dieux sont invoqués par les personnages dans divers rituels magiques dont le but est de

les conjurer d'agir sur notre réalité en exauçant des vœux, à la manière d'une pensée magique. Ainsi, la sorcière Amy Madison fait appel à Hécate ou à Diane lorsqu'elle souhaite métamorphoser un ennemi (ou elle-même) en rat, tout comme Ethan Rayne, l'adepte du chaos, convoque une icône de Janus pour ensorceler les déguisements d'Halloween et semer la pagaille dans Sunnydale.

Finalement, la seule représentation divine physique que l'on peut réellement trouver se trouve dans Glory, dont l'histoire de rivalité divine rappelle par certains côtés les mythes grecs. La manière dont les scénaristes ont esquissé le caractère de ce personnage fictif est intéressante. Bien qu'étant une déesse surpuissante, elle n'en est pas moins capricieuse et totalement auto-centrée. Elle n'a de déesse que le nom finalement, puisqu'il semblerait qu'elle n'ait obtenu ce titre que par le fait qu'elle existait bien avant l'apparition de l'écriture et du langage et qu'elle dispose d'un grand pouvoir physique. Elle n'a ainsi aucune caractéristique divine au sens chrétien du terme : elle n'est pas universelle et ne semble pas ne faire qu'un avec le monde. Il n'est jamais fait mention de son rôle dans une quelconque création du monde ou de la manière dont s'établissait son règne. En revanche, il est possible d'imaginer que le but des créateurs était de se laisser aller à imaginer ce qu'il adviendrait d'un dieu coincé dans la peau d'un mortel.

Ainsi, peut-être que les réels pouvoirs de Glory sont bridés par son enveloppe charnelle. C'est ici une variation intéressante sur la place de Dieu au sein de l'univers. Par ailleurs, peut-être faut-il voir dans l'évolution du personnage de la wiccan Willow un cas d'héroïsme superlatif que Christian Chelebourg interprète comme une propension de l'Homme à vouloir égaler les dieux. Ainsi, il cite Philippe Wallon dont les recherches sur les liens entre paranormal et psychisme mettent au jour, sur le modèle hindou, un autre niveau de lecture au sujet d'une quête du pouvoir divin que la jeune sorcière elle-même semble tenir tout le long de la série :

Un modèle classique considère donc notre esprit comme une suite de niveaux, ou de plans, allant de la conscience claire jusqu'au divin. Plus on approche de ce dernier, plus les pouvoirs sont importants. Le sujet alors témoigne de facultés qui relèvent d'une connaissance sur les choses, d'une faculté à agir à distance... ce que les hindous ont formalisé en huit rubriques : 1/ devenir aussi petit qu'un atome ; 2/ devenir aussi grand qu'une montagne ; 3/ devenir aussi léger que du coton ; 4/ devenir aussi lourd que du fer ; 5/ pouvoir toucher n'importe quoi du doigt, aussi loin que ce soit ; 6/ réaliser tous ses désirs ; 7/ créer ; 8/ être parfaitement maître de tous les éléments. Cette classification dépasse très largement ce que nous observons, mais on y retrouve, çà et là, des facultés telles que la lévitation et l'hypergravitation, ainsi que la réalisation des souhaits⁸⁴⁶.

En effet, à travers les saisons révélant ses talents pour la magie, Willow n'aura de cesse de repousser ses limites étant capable de se téléporter, de léviter, de contrôler la gravité, de communiquer par télépathie, de créer de la matière, d'attaquer ses ennemis à distance, de contrôler

846 Philippe Wallon, *Le Paranormal*, Paris, PUF, 1999, p. 113, cité par Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 226.

les flammes et même, à la faveur d'un épisode en particulier (« Le mariage de Buffy »), de réaliser tous ses désirs par la simple formulation orale. Elle est ainsi ce qui se rapproche le plus d'une divinité dans la série, étant de plus le seul personnage capable, selon Buffy, de rivaliser avec la déesse Glory. D'ailleurs, c'est à une déesse que l'assimile la Tueuse Kennedy dans le tout dernier épisode lorsqu'elle parvient le tour de force de modifier la règle ancestrale voulant qu'une seule Tueuse ne puisse exister à chaque génération.

Pourtant, les seules puissances divines présentées comme telles de *Buffy the Vampire Slayer* ne sont jamais montrées. Elles sont simplement suggérées par des interventions relevant du miracle ou interagissent avec les mortels par l'intermédiaire de messenger. Ainsi, Whistler est un envoyé des Puissances Supérieures qui amène à Buffy l'épée qui lui permettra de sauver le monde à la fin de la deuxième saison. Les desseins des Puissances Supérieures ne sont jamais connus du spectateur et on ne peut établir que des suppositions tant leurs interventions semblent toujours arranger les choses pour les protagonistes. On suppose ainsi que la tempête de neige inattendue qui s'abat sur Sunnydale un matin de Noël provient de leur intercession, dans le but de sauver Angel, sur le point de se laisser brûler par les rayons du soleil. Les voies des Puissances Supérieures étant impénétrables, on en déduit qu'elles ont des projets pour le vampire avec une âme. Après son départ de la série, il ne sera plus fait mention d'elles. En revanche, dans la spin-off *Angel*, elles interviennent à plusieurs reprises. Ce qui explique sans doute qu'elles ont des projets pour lui. C'est bien là ce qui peut davantage se rapprocher d'un Dieu comme la tradition catholique en dresse la représentation.

L'épisode « Le soleil de Noël » est également celui qui introduit un personnage important dans la question qui nous importe ici : le Premier. Cet antagoniste qui se définit lui-même comme étant autre chose qu'un démon se présente à Buffy en arguant qu'il est « le Premier mal, au-delà du péché, au-delà de la mort ». Il est en cela, comme le fait justement remarquer la Tueuse, ce qui se rapproche le plus de l'imagerie conventionnelle du diable. Pourtant, la généalogie de la série nous apprend qu'à l'origine du monde il y avait les démons. Le Premier serait donc bien arrivé avant tout le reste, et la première religion serait celle qui consiste à le vénérer.

Paradoxalement, c'est bien la mention de tous ces dieux ou essences divines (nombre de démons sont affiliés à une notion telle que la peur, le chaos à la manière d'un polythéisme inversé) réunis dans toute leur mixité qui met au jour une notion fondamentale de la série : qu'en est-il des cultes ? En effet, aucun des personnages principaux de la série n'est pratiquant et aucun d'entre eux, hormis dans le cas d'un rituel magique, ne s'en remet à Dieu dans les moments de crise. Et même si l'on sait que Willow est juive, cela relève davantage de l'anecdote de caractérisation du personnage (sans doute pour les lobbys). Ce sera d'ailleurs le seul personnage dont on connaîtra l'appartenance

religieuse. On pensera tout de même au personnage de Drusilla, foncièrement dévote, qui finira changée en vampire le jour de la prononciation de ses vœux.

Les personnages de la série font ainsi preuve d'un manque criant de foi. Malgré ce qu'ils connaissent du monde qui les entoure, ils ne croient pas en Dieu ni même en un des dieux qu'ils invoquent si souvent. En revanche, on note que l'idée de culte est toujours représentée par les adorateurs du mal. L'Ordre d'Aurélius, la sororité de Jhé, le culte de Machida de la confrérie des Delta Zeta Kappa ou même les minions adorateurs de Glory font tous preuve d'une bigoterie sans faille malgré le fait que l'objet de leur adoration ne soit bien souvent pas considéré comme un dieu à proprement parler. Notons tout de même la présence du prêtre Caleb, bras droit du Premier lors de la dernière saison, qui montre bien que les personnages religieux de la série sont toujours des ennemis.

Finalement au bout de sept ans, Buffy elle-même ne se prononce pas sur la question de l'existence de Dieu lorsqu'un vampire lui demande son avis. La réponse de la Tueuse a quelque chose d'étonnant quand on sait ce à quoi elle a été confronté et son récent retour du paradis. Pourtant, cela n'est pas totalement illogique puisque en tant qu'oeuvre fantastique *Buffy the Vampire Slayer* est capable de convoquer et de mettre en image tout un ensemble de mythologies, occidentales pour la plupart. Ce faisant, elle tient davantage un discours athéiste puisque les symboles religieux sont amenés finalement au même niveau que le reste des créatures héritées du genre (loups-garous, vampires, sorcières, ...). Ainsi, la force de cette série est de parvenir à les englober et à leur faire tenir un discours original en déplaçant leur fonction première : au sein de la diégèse ils font partie de sa propre mythologie. Ils sont des éléments surnaturalistes mais sont vidés de tout contenu sacralisant, leur existence ne justifiant pas la nécessité d'une religion ou d'une foi dans une entité divine. L'univers de la série n'y est donc pas facilement sécularisable. Pourtant, le rapport à la spiritualité y étant très intense, l'athéisme supposé de la série est déjà à nuancer. Il s'agirait ainsi davantage d'une pensée animiste voire panthéiste, puisqu'il y a effectivement un Tout qui règne sur l'ensemble. L'âme de Buffy a bien été quelque part pendant les quelques mois qui ont suivi sa mort, quelque chose existe donc bel et bien. Il n'y est d'ailleurs pas rare de voir des traces d'une religion primitive dans les apparitions de l'esprit de la Première Tueuse, guide spirituel de la jeune fille. Ainsi, plutôt que de nier totalement les religions, *Buffy the Vampire Slayer*, en réalité, les mêle à un haut niveau et fonde sa cosmogonie et son univers sur l'existence de pouvoirs surnaturalistes régnants.

À la faveur de ces exemples, nous voyons bien que la question religieuse, ou plus généralement mythologique, revêt une importance primordiale dans la série surnaturaliste. À plus ou moins grande échelle, avoir recours au motif religieux est une manière d'établir un discours sur

les temps actuels. On tente ainsi de nous recentrer sur l'essentiel. C'est peut-être là une des forces de la série fantastique : en nous donnant à voir une autre lecture des religions, dans laquelle elles sont effectives, on est à même de s'interroger sur la place qu'elles occupent dans notre monde. Alors que le surnaturel autorise à penser qu'il y a bien des puissances supérieures, les personnages de ces séries n'en finissent jamais de s'interroger sur la validité de leurs croyances et finissent en fait par n'en avoir véritablement aucune. La religion y devient dès lors, paradoxalement alors qu'elle défend le contraire, une métaphore du mal que font les Hommes et nous rappelle que fatalement et pour tous, au bout du chemin, il n'y a que la mort.

Conclusion

Nous l'avons évidemment constaté à travers toute notre étude, il n'est pas possible d'envisager une série télévisée de nos jours en considérant ses épisodes comme des cellules isolées et indépendantes. La série étant à présent intégralement feuilleton, il est nécessaire de l'envisager dans l'intégralité de l'oeuvre. Les années 1990 sont un véritable tournant pour le médium-série, nous l'avons remarqué, et celui-ci semble s'étendre à travers les décennies suivantes jusqu'à dévoiler une tendance à se séparer de l'objet télévision. La problématique qui voudrait que l'analyse relève d'une gageure n'a plus réellement de raison d'être puisque s'il est bien entendu toujours possible de commenter des épisodes choisis et extraits de la masse narrative d'une fiction, nous sommes parvenus à démontrer que selon l'angle d'analyse que nous choisissons d'appliquer il n'est pas vain de considérer la série télévisée comme une oeuvre complète et globale.

Seuls la quantité des informations disséminées semaine après semaine, ainsi que le risque que le récit soit incomplet (dans le cas d'une annulation de la production ou de la diffusion) seraient un frein à cette entreprise. Or, il apparaît qu'il est possible de faire fi de tout cela en considérant que toute étude des séries télévisées est nécessairement incomplète, en devenir et inachevée⁸⁴⁷. Il n'existe pas encore à ce jour de méthode précise pour analyser la série télévisée. Il reste nécessaire de la conceptualiser et d'établir des outils, ce que nous avons tenté de prouver ici, afin de parfaire des études dégageant l'idée que le médium-série est un tout autonome et que de fait, il est très difficile de l'analyser en utilisant les concepts inhérents aux autres médiums. Tout comme ce fut le cas pour les études cinématographiques, on envisage encore trop souvent la série du point de vue sociologique, et lorsqu'on cherche à s'intéresser à son esthétique, nous l'avons vu, nous nous heurtons à un certain nombre de difficultés.

Il est presque contradictoire d'appliquer des théories cinématographiques à l'étude de la série puisque leur structure narrative est sensiblement différente. Le nombre d'épisodes, de personnages et d'intrigues est probablement la première de ces difficultés, le style visuel (cadrages, montage, etc.) en est une autre. Mais c'est également à des limites terminologiques auxquelles il faut pouvoir faire face. En effet, comment, si l'on cherche à montrer que le médium-série est à écarter sur un certain nombre de points du cinéma, parvenir à en rendre compte sans avoir recours à des termes de l'analyse filmique qui finalement ne lui conviennent pas ? Le simple exemple de la mention d'une

⁸⁴⁷ Nous aurions pu également analyser les affiches promotionnelles de ces séries comme vitrine et premier dialogue avec le spectateur, en nous demandant comment elles parviennent à rendre compte d'une oeuvre en constante mutation, dévoilant sa capacité à évoluer au cours du temps.

« filmographie » pour ce travail de recherche montre dès lors les limites d'une telle entreprise. La série n'est pas le film de cinéma, de fait le terme précédemment cité n'y a que peu de sens. Peut-être pourrait-on lui préférer celui de « série-graphie », faisant écho alors à la notion de « sériephilie » qui a été plusieurs fois mentionnée lors de notre travail. Si tout cela dévoile des difficultés, c'est sans doute que le médium-série n'a peut-être pas encore terminé son processus d'autonomisation et de conceptualisation, malgré une bibliographie afférente de plus en plus conséquente. Pourtant, il ne faut pas mélanger la difficulté de trouver une méthode pour analyser ce « nouveau » médium-série (outils difficiles à mettre en place, etc.) avec les œuvres elles-mêmes. L'analyse filmique est un exercice universitaire, ce qui n'est pas encore le cas avec les séries. Il faudra bien trouver une méthode.

Il avait fallu attendre l'apparition de la VHS pour que la critique cinématographique et la recherche universitaire puissent s'attarder sur les détails. C'est bien la technique qui a rendu cela possible. Il manque de nos jours un exercice pratique en ce qui concerne l'étude des séries télévisées. Nous avons remarqué que les notions du cinéma ne peuvent s'appliquer telles quelles au médium-série : les limites du format en sont la preuve. Il est tout d'abord nécessaire de poursuivre les recherches sur le terrain de l'interdisciplinarité (sociologie, économie, technique, etc.). Mais il s'agit pour le moment d'une simple hypothèse car nous n'avons peut-être pas encore le recul nécessaire pour appréhender la série dans son entier. Nous nous trouvons sans doute encore chronologiquement trop proches du cinéma, tout comme celui-ci était auparavant analysé littérairement.

Retour sur le fantastique sériel

David Buxton affirmait qu'il était important de mettre une distance temporelle entre la diffusion de l'œuvre et son étude⁸⁴⁸, ceci afin d'avoir le recul nécessaire afin de ne pas surinterpréter ou anticiper la création et l'évolution scénaristique. En effet, l'analyse d'un fait à chaud pourrait se trouver infirmée quelques épisodes, ou saisons, plus tard, rendant caduques les commentaires. Ainsi, et nous l'avons vu, cette affirmation est à considérer avec précaution. Nul besoin d'attendre des années avant d'envisager une œuvre sérielle, tout comme il semble inévitable et même nécessaire d'en revenir aux épisodes pour parvenir à en effectuer une analyse esthétique. Plusieurs des exemples que nous avons convoqués sont des œuvres toujours en production et en diffusion, l'intérêt de les étudier immédiatement n'en est pour autant pas moindre. Seule la surinterprétation, tentante cela dit, doit faire l'objet d'une attention particulière. L'analyse que nous avons portée sur la série télévisée fantastique américaine contemporaine s'en retrouve, certes quelque peu bridée, mais

848 David Buxton, *Les séries télévisées. Formes, idéologies et mode de production*, op. cit.

nous sommes parvenus à analyser ses paradigmes actuels de la même manière que les œuvres closes : en nous éloignant quelque peu des analyses narratologiques pures et en concentrant nos réflexions sur l'esthétique propre à ces séries, émerge alors la possibilité d'englober toute la série fantastique contemporaine telle que nous l'avons définie dans notre deuxième partie. Ainsi, nous avons pu mettre en lumière l'évolution de ses codes à travers un contexte donné : celui de la fin du XXe siècle et du début du XXIe.

Nous avons étudié le fantastique d'un point de vue intégratif en partant de sa définition la plus communément acceptée, ceci afin d'incorporer tout un ensemble de séries qui bien qu'elles n'apparaissent pas nécessairement différentes en premier lieu, ne l'étaient pas moins dans les modalités de représentation d'un monde fictionnel et du surnaturel. Le fantastique n'a cessé de muter en fonction des œuvres qui l'ont redéfini. La manière que la série américaine a à présent de décliner le surnaturel (monstres de la semaine, rêves proleptiques obligeant le spectateur à interroger sa consommation de la série, fantômes mettant en abyme le principe de sérialité, magie et religion intrinsèquement liées, etc.) en met ainsi au jour une nouvelle idée, aux limites toujours plus poreuses et que nous avons choisi de nommer simplement récit surnaturaliste ou, pour être à la fois plus précis et plus clair, de récit fantastique contemporain. Il a cela de particulier qu'il présente d'emblée la surnaturalité de son univers, lui permettant alors immédiatement d'être identifié comme tel au sein de la masse des fictions contemporaines.

Ce fantastique contemporain de la série télévisée est ainsi actualisé dès les premières minutes de la diégèse par l'apparition d'un événement surnaturel intimement lié à un personnage qui en sera la victime directe ou indirecte, il ne se fait pas attendre et est rarement présent en filigrane, poussé par la monstration sérielle. Et puisque les mondes déployés dans ce fantastique ne fonctionnent plus de la même manière que dans les modèles classiques, la crise de subjectivité qui surprend les personnages est toujours brève et ils se retrouvent contraints et forcés de l'accepter et de s'adapter très rapidement à cette surnature venue remettre en cause le réel. Ces séries nous placent face à des versions plausibles mais encore ignorées du monde réel. Dès lors, le fantastique ébranle cette représentation. L'apparition du surnaturel participe donc d'une menace et ses phénomènes doivent dans tous les cas se présenter comme dangereux pour les personnages afin de remettre en cause les principes établis par le réel.

La série fantastique contemporaine met en avant l'idée d'une plausibilité de l'irruption d'un surnaturel perçu en premier lieu comme malveillant dans un univers fictionnel fondé sur des lois strictement rationnelles, cette idée pouvant par la suite se renverser totalement. C'est ici qu'importe alors la question du spectateur car la série fantastique est par essence ambiguë : derrière l'illusion du réel, elle révèle sa propre contradiction en cherchant à prouver que le surnaturel est avéré dans le

but de mettre sur pied une fiction vraisemblable et acceptable. Bien que le personnage soit tout entier plongé dans une crise de la subjectivité, le spectateur, lui, sait toujours qu'il est face à une œuvre qui ne représente pas son propre monde. Le spectateur d'une série fantastique, s'il se laisse avaler par la diégèse, adhère à ce qu'on lui présente. Cela lui est nécessaire pour éprouver un plaisir, que celui-ci soit fondé sur l'envie de se faire peur ou de s'échapper des règles : il ressent le besoin d'y croire. Plus encore, le spectateur, s'il est effrayé, ne rejette pas le récit et s'y plonge tout entier. Mais, nous l'avons vu, le sentiment de peur n'est pourtant pas uniquement ce qui anime la série fantastique (car nous rappelons qu'il n'est vraisemblablement pas possible de maintenir un effet de peur constant pendant des dizaines d'épisodes).

L'humour est également l'un des sentiments provoqués par l'effet fantastique puisque face à la peur, il agit comme une « soupape de décompression ». En réalité ces effets sont activés par l'émergence du surnaturel et c'est bien l'espace laissé libre entre l'effroi de l'irrationnel et la légèreté du trait d'humour que certaines séries se plaisent à distiller qui permet d'amener un sentiment en contradiction avec la fiction surnaturaliste et son effectivité dans le cadre. Il en est de même pour les fonctions thymiques propres à presque chaque série, et qui sont inévitables dans le cadre du récit fantastique sériel.

Les effets de surprise, de curiosité et de suspense s'y trouvent alors décuplés par le recours à la surnaturalité de l'univers. Inspirés des effets du mélodrame au théâtre classique, l'attention et l'intérêt du spectateur sont ainsi sans cesse convoqués et excités par ce rythme particulier des épisodes et des saisons dans le but de le faire davantage adhérer à la fiction qui lui est présentée. Ces trois fonctions ne sont pas propres à la série fantastique puisqu'on peut les retrouver tout autant dans des récits thétiques, mais cette première ne se conçoit pas sans eux, et ces fictions surnaturalistes ne semblent pas pouvoir s'en passer tant leur univers est régi par le secret, qui semble jamais ne pouvoir le rester bien longtemps et par la volonté de chercher à surprendre ou harponner le spectateur à travers des sentiments forts. Elles caractérisent donc la série fantastique contemporaine puisqu'elles pénètrent et conditionnent à la fois le rythme de l'intrigue et l'attente du spectateur.

La notion d'*herméneutique perpétuelle* y est inévitable, ces séries présentant de manière inévitable un certain nombre de mystères plus ou moins familiers et dont la résolution sera sans cesse repoussée par l'hyper-diégèse mise en place par ces univers, offrant alors au spectateur une impression de peur illimitée, de péril sans cesse relancé. Ces mondes fictionnels sont toujours incomplets, en devenir et possèdent leur propre logique interne offrant à l'œuvre sa singularité et sa stabilité narratologique.

Le fantastique sériel contemporain reste difficile à appréhender puisqu'il est insaisissable et

mouvant. En revanche, puisque nous l'avons envisagé à travers la vision du spectateur, nous nous sommes retrouvés capables d'en mettre à nu les systèmes. Tout est pensé pour faire adhérer le spectateur à l'irréel, pour le fidéliser et rendre crédible sa fable à travers les histoires racontées ou les procédés de mise en scène (musique, mouvements de caméra, montage, narration, etc.). Ces séries ne sont pas uniquement à envisager via l'univers fictionnel mis en place puisque même en cherchant à imiter le plus fidèlement possible notre réalité, l'intervention surnaturaliste l'en éloigne impérativement. Nous en avons ainsi conclu que le fantastique en général s'adresse essentiellement aux sentiments de celui qui le reçoit, c'est-à-dire l'interprète, le spectateur. Mais une nuance est apparue : pour que ces sentiments, qu'importe leur teneur, se puissent, il est tout de même inévitable que les personnages perçoivent, ne serait-ce que lors d'une courte scène rapidement évacuée, que leur raison et leurs croyances viennent d'être mises à mal.

Enfin, nous avons constaté que la série fantastique contemporaine dévoile des univers dans lesquels le sens et la finalité des événements échappent tout autant aux personnages qu'à l'interprète. Elles remettent ainsi en cause la suprématie humaine et son rôle au sein de la nature, certaines oeuvres étant plus enclines et à même de représenter ce moment, presque un vertige, où les personnages réalisent que face à l'existence de la surnature, l'Homme n'est plus rien.

Nous rappelons pourtant une nuance importante qui s'est imposée à nous lors de nos réflexions : les expressions et les sentiments provoqués par le fantastique sont différents selon les époques et les médiums où il se déploie. Dès lors, notre théorie sur le fantastique sériel contemporain ne peut être valable que dans le cadre du médium télévisuel, sur un terrain géographique et une période donnés. Le fantastique n'obéit pas à des règles figées, strictes et identiques à travers les âges et les médiums. Nous avons placé nos réflexions selon l'idée que les œuvres ne sont pas façonnées pour correspondre aux critères de certaines théories et définitions. Ainsi, celles que nous avons établies fonctionnent de telle manière puisqu'elles sont fondées sur un lieu géographique, une époque et un médium qui nous ont offert la possibilité d'en tracer les principes. Mais elles restent inévitablement inachevées puisqu'en constante mutation à travers un phénomène d'hybridation rendant la tâche d'analyse difficile, voire contradictoire.

Un médium autonome

D'autre part, nous avons également émis l'hypothèse qu'une série serait réussie aux yeux du public si celle-ci se clôturait avant d'avoir lassé son spectateur, c'est-à-dire quelque part avant d'avoir subit le couperet de l'étirement sans fin de la masse sérielle qui est, dans le cas du fantastique, bien plus redoutable via l'artificialité de la surenchère du fantastique. Nous confirmons cela, tout en apportant une nuance : s'il est vrai que pour faire écho à ses modes de production et de

diffusion, une œuvre sérielle se doit de laisser le spectateur sur sa faim, avant qu'il ne se soit lassé, c'est également l'intérêt que cette œuvre a dégagé à un certain moment de sa diffusion qui en fait un objet viable au commentaire. Bien qu'une série télévisée puisse se dégrader avec l'étirement narratif inhérent à ce type d'œuvres, il est nécessaire de ne pas rester focalisé sur ces limites. Quoi qu'il arrive, la série télévisée, œuvre possiblement infinie, ne peut s'envisager de la même manière qu'un roman, un tableau ou encore un film de cinéma.

Ainsi, la sérialité est une forme médiatique à part, et la série télévisée l'est tout autant. En France, pour ne prendre que cet exemple, il devient plutôt rare pour le sériophile de consommer les épisodes directement sur le poste de télévision. Malgré la volonté de quelques chaînes à diffuser certaines séries au moment de leur diffusion américaine ou avec un écart d'à peine vingt-quatre heures, elles se consomment massivement à la demande. La modification de la consommation télévisuelle due à l'explosion des sites de streaming ou de téléchargement (légaux ou non) a bien entendu changé notre rapport à la série télévisée, nous l'avons évoqué à plusieurs reprises, et nombreuses sont les études sur le sujet. Mais finalement, tout ceci ne change que très peu pour le moment la forme que revêt la sérialité. De même, à présent, une entreprise telle que Netflix propose un catalogue de séries qui ne peuvent pas être considérées comme télévisuelles puisqu'elles ne sont diffusées que sur la toile. Et pourtant, elles en reprennent la forme et les codes esthétiques et narratifs, si bien que le spectateur ne s'intéressant nullement aux conditions de production ou de diffusion ne verrait aucune différence entre une série diffusée sur une chaîne de télévision américaine et cette autre produite et rendue disponible par Netflix. Dès lors, la série, telle que nous l'avons définie et analysée, ne peut plus être automatiquement rapprochée de l'adjectif « télévisée ».

Cela, finalement, ne désigne plus que le but premier de sa production : elle est financée par et pour être diffusée à la télévision. La série n'est donc ainsi plus télévisuelle, elle a fini par s'en affranchir pour devenir un médium « domestique » que chacun est à même de s'approprier et de regarder où et quand bon lui semble. De là, toutes les affirmations prétendant que la télévision est une forme inférieure du cinéma ne tiennent plus. La série est pensée et produite pour être consommée d'une manière totalement différente du cinéma, et s'il est possible de les comparer sur certains points (tout comme on peut mettre sur pied une analyse comparative de la littérature et du cinéma), il est vain et totalement inadéquat de tenter de prouver que la série est meilleure que le film de cinéma et inversement : « [L']horreur à la télévision provient de différentes sources (surréalisme, cartoons, comic books, fiction populaire sérialisée, cinéma) qu'elle a profondément mêlées à l'intérieur du genre lui-même tel qu'il existe à travers de nombreuses plates-formes et médias⁸⁴⁹ ». Il s'agit en réalité de deux médiums qui ont certes de nombreux points communs,

849 Lorna Jowett, Stacey Abbott, *TV Horror, op. cit.*, p. 223 (je traduis).

comme nous l'avons vu également pour la radio, le théâtre et la littérature, mais qui possèdent tout autant de différences leur permettant de tenir des discours différents, de par leur statut d'art qui n'est plus à prouver, sur le monde et la société. Pour preuve la réflexion que nous avons adoptée concernant la musique. La série télévisée cherche à la démarquer de celle du cinéma en ce sens qu'elle y est particulièrement prégnante.

Tout comme il existe différentes formes de littératures, d'arts plastiques et de films, il existe différentes formes de sérialités, ce qui rend la tâche que nous nous étions donnés encore plus difficile. Cependant, en prenant l'exemple de la série fantastique nous sommes parvenus à mettre sur pied cette défense du médium sériel. Nous l'avons défini comme un médium original, authentique et autonome, bien qu'il ne l'était pas nécessairement dès le départ. Il nous semble qu'il faille définir un médium selon une addition de différents critères : la réception par un public particulier (le public des séries télévisées n'est pas forcément le même que celui de la littérature, du théâtre ou du cinéma), une forme de récit différente (durée, fragmentation, etc.) ou encore le lieu et le moyen technologique de réception (dans le cadre domestique, sur différents types d'écrans différents du cinéma) : « Adaptant le genre au médium de la télévision a dévoilé un certain nombre d'innovations, que cela soit au niveau du son, des effets spéciaux, de l'esthétique, des contenus tabous, ou des thèmes contemporains⁸⁵⁰ ».

Il est même possible de parler de *mass-media* lorsqu'on aborde le médium-série tant il a acquis une diffusion à grande échelle afin de correspondre à la demande d'un public de plus en plus vaste et hétéroclite cherchant principalement à se distraire. Considérant tout cela, nous pouvons affirmer que la série est un « nouveau » médium générant ses propres codes et caractéristiques. Comme toutes les formes médiatiques, la série est soumise au dictat du goût du public, et celui-ci transparait bien plus puisqu'il est cristallisé par l'audience et l'annulation qui peut en découler. Cela ne revient pas pour autant à dire qu'elle ne se considère qu'en rapport avec ceci. Plusieurs des séries fantastiques que nous avons analysées et qui apportent une part importante à nos réflexions se sont vues être annulées car le public n'était pas au rendez-vous.

Et pourtant, cela ne leur enlève en rien de leurs qualités scénaristiques ou esthétiques : la popularité ou l'impopularité d'une œuvre (comme ce fut prouvé dans les autres arts) n'est pas nécessairement le signe qui veut que celle-ci ne possède aucune qualité ou intérêt. La série est un médium construit sur les images, les sons, le montage et la narration. Nous l'avons vu l'esthétique y reste très importante, qu'elle transparaisse visuellement par le recours à de grands mouvements de caméra ou encore à une utilisation particulière des sons, peut-être même davantage que le fait de parvenir à fédérer l'engouement du public.

850 Lorna Jowett, Stacey Abbott, *op. cit.*, p. 223 (je traduis).

La série a cherché à se démarquer du cinéma et à affirmer sa spécificité. Et puisque nous avons réussi, à travers l'étude du genre fantastique, à l'analyser en tant que forme à part entière, à en montrer les particularités et les limites, alors nous pouvons dire qu'elle y est parvenue. Mark Siegel prétendait que la représentation du fantastique à la télévision était un frein à la compréhension de l'esthétique télévisuelle de par la conception majoritairement acceptée de l'infériorité du médium⁸⁵¹. Nous avons démontré que la série fantastique, loin de calquer et plaquer des problématiques éculées (la folie en tant que réponse finale, une lutte manichéenne entre la surnature et la nature, etc.), soulève bien des questions particulières pour l'étude des genres. De là, et si c'est bien l'étude d'une infime partie de sa production qui permet de le dévoiler, c'est qu'elle fait bien partie d'une catégorie générique singulière.

Nous n'avons en aucun cas souhaité montrer une quelconque supériorité du médium ou même du genre fantastique, seulement, il est apparu qu'il est l'un des révélateurs de la métamorphose et de l'émancipation de la série télévisée (il en existe sûrement d'autres qu'il serait tout aussi intéressant d'étudier par la suite). Par le biais du fantastique nous nous sommes rendus capables d'explorer les discours sur la valeur des productions télévisuelles, mais surtout de réexaminer les idées dominantes sur cette esthétique qui apparaît à présent encore plus singulière, et si ces œuvres de l'imaginaire tendent à être vues comme exceptionnelles dans l'histoire de la télévision, c'est car d'une certaine manière elles en dévoilent la valeur.

Expansion des paradigmes surnaturels

À travers l'étude des paradigmes des représentations du surnaturel dans les séries fantastiques américaines contemporaines nous n'avons pas cherché à dresser une liste exhaustive de ces phénomènes. Nous avons ainsi pu établir des réflexions pour appréhender l'évolution télévisuelle du fantastique et la place qu'il occupe dans l'imaginaire collectif. Le phénomène surnaturel, qu'il relève de l'intime (rêve ou folie) ou de l'expression de l'altérité (les monstres en tous genres qu'elle déploie), dans la série télévisée est bien différent des autres médiums. De fait, par la mise en place de nouvelles représentations et de manières de le traiter elle repense la notion de mise en scène, et en cela, d'esthétique télévisuelle. Nous l'avons vu, la télévision n'a tout d'abord fait que reprendre et réactualiser ces manifestations du surnaturel, et pourtant très vite elle se les est réappropriées, leur offrant une nouvelle profondeur, une nouvelle forme propre à ses méthodes de production et de diffusion : en passant par le principe du « monstre de la semaine » dans des séries comme *Buffy* ou *Charmed*, elles s'y sont peu à peu refaçonnées pour convenir à l'image du média et à ce que les spectateurs souhaitaient voir par la suite, c'est-à-dire de grandes fresques

851 Mark Siegel, « Towards an Aesthetics of Science Fiction Television », *op. cit.*

mélodramatiques ou le fantastique n'est plus juste un prétexte à l'imagination, mais bien une dynamique et un mode de représentation du monde. La dynamique du rêve est ainsi redoublée par la puissance révélatrice des images à venir, dans le souci d'une narration sans cesse repoussée et qui cherche à légitimer sa cohérence. Grâce, notamment, au recours au rêve proleptique, la série ne fait pas qu'anticiper le récit afin d'exciter la curiosité du spectateur mais il parvient à lui offrir une réelle profondeur que seule l'implication du spectateur est capable de dévoiler. Le thème du rêve possède l'un de ses points d'ancrage particulier en étant actualisé par le prisme de la série fantastique. Le thème de la folie, lui, se déploie dans des œuvres longues où celle-ci n'est pas éphémère et remet en cause les principes établis par des univers diégétiques surnaturalistes tout en renouvelant le discours toujours prégnant qui veut que le surnaturel se doit de flirter dangereusement avec le réel.

Les figures de l'altérité que sont les monstres, vampires, loups-garous, fantômes et autres manipulateurs du réel y évoluent d'une toute autre manière que dans les autres médiums : ils y ont tous un rapport particulier à la sérialité et, de fait, cristallisent un discours sur notre monde contemporain qui est propre aux spécificités du médium. Le fantôme est ainsi cet être immuable qui par l'artifice de la sérialité dévoile que nous sommes sans cesse hantés par nos morts, que nous courons tous vers la fin, et dans un mouvement méta-sériel, que la série télévisée est un médium du temps. Chacune de ces figures, certaines plus que d'autres, dévoilent à elles seules que le rapport que nous entretenons au temps est visible, en filigrane, à travers les épisodes. Seuls les fantômes et les vampires semblent de prime abord en être protégés, et pourtant, à travers la sérialité, ils montrent déjà que des changements s'opèrent.

En devenant feuilleton, la série fantastique dévoile la mort en action. Sally de *Being Human* en revenant à la vie redevient un personnage feuilletonesque et est rattrapée par le temps, les stigmates du temps qui passe sont visibles à la fois sur les vivants et sur les morts de *The Walking Dead*. La putréfaction qui envahit peu à peu les morts-vivants et le monde est redoublée et ne peut être rendue visible que par la cadence effrénée de l'accumulation des épisodes à travers les saisons. Le recours au fantastique permet à la série de s'interroger elle-même quant à son évolution et à ses pratiques. Seul le recours à la sérialité permet cela, redoublé par l'événement surnaturel. Le personnage de la série feuilletonnante est un être relatif au temps et à la mort, il ne peut en être à l'abri. Si les scénaristes lui offrent la possibilité d'évoluer, il devient immédiatement soumis à l'entropie. Le récit sériel présente alors une lutte constante contre la fin, que l'on va chercher à repousser le plus possible, tout en sachant que fatalement elle finira par se manifester. Le recours au surnaturel sériel permet d'établir un discours sur le monde et sur ceux qui y vivent. La série fantastique contemporaine insiste sur ces contradictions de la psyché humaine, elle tente d'en montrer les limites en multipliant les possibilités narratives et les paradigmes. Dans un médium

sériel, tout cela est redoublé par la lente évolution des personnages.

La magie, les malédictions et autres manifestations du surnaturel depuis l'émergence de ces aspects dans les avatars de la sérialité (littérature, cinéma et radio) permettent ainsi de nous confronter directement à la complexité des rapports humains et à l'insaisissabilité de nos comportements, tout en opérant une réflexion sur nos croyances. Nous affirmons qu'avec le récit sériel fantastique, ce pouvoir est rendu plus sensible car ce n'est plus pendant quelques heures que nous allons pouvoir observer la possibilité d'une fin du monde, la menace engendrée par l'intersession du surnaturel, de nous purger de nos passions, de voir évoluer et mourir des personnages que nous avons appris à aimer, mais bien pendant des semaines, voire des années.

En parallèle, nous ne pouvons affirmer, comme Prié et Bassaget⁸⁵² que c'est en raison du fait que les monstres sont entrés dans les foyers par la télévision qu'ils ont entamé un processus d'humanisation les rendant bien moins menaçants. Si cela a sans doute une part non négligeable dans ce processus, nous affirmons qu'il s'agit bien plus d'une des conséquences de la sérialité, cherchant à se renouveler et créer des histoires dans lesquelles le surnaturel s'inscrit presque naturellement. Celui-ci, même s'il y reste menaçant en cela qu'il obéit à des règles dépassant l'entendement, est à présent très souvent naturalisé dans les œuvres que nous avons étudiées. Ainsi, la longueur des histoires (dans certains cas) et le contexte socioculturel dans lequel elles se placent ne peuvent plus tenir le discours manichéen qui veut que l'autre, celui qui est différent et qu'on ne comprend pas, est mauvais et doit être exclu de la société. Voilà pourquoi, entre autres, en côtoyant ces figures, en apprenant à les connaître semaines après semaines, elles apparaissent à leur tour plus humaines. Elles possèdent des motivations qui les font agir dans tel sens ou dans tel autre. Et même si parfois celles-ci restent obscures ou ne permettent pas une humanisation (dans le cas des morts revenus à la vie) du monstre, c'est l'être humain lui-même qui est remis en cause et qui permet de nuancer alors le regard que l'on peut porter sur les êtres surnaturels. Les Hommes, dans les séries fantastiques, sont tout aussi dangereux que les « monstres ».

Un médium issu de l'intermédialité

La série télévisée n'est donc pas un sous-médium, c'est bien un paradoxe puisque comme nous l'avons dessiné dans notre première partie, elle découle de médiums antérieurs. Mais à présent elle fait fi de cette filiation, tout comme le cinéma, par exemple, s'est émancipé de la littérature et du théâtre, en même temps qu'il en a conservé des liens étroits. Issue du roman-feuilleton, du mélodrame au théâtre, des radio-dramas et du serial cinématographique, le fantastique qui s'y est déployé y a puisé ses meilleures ressources, pour ensuite parvenir à une nouvelle forme sérielle bien

852 Amandine Prié, Joël, Bassaget, *Créatures !*, *op. cit.*

plus aboutie, sorte de convergence majeure entre les arts (construction en actes, fragmentation usant des principes liés aux fonctions thymiques, mise en scène et utilisation des sons symptomatique d'une nouvelle conception du fantastique, etc.) : « L'image de consommateurs du genre est tirée d'un sentiment de continuité entre ces formes⁸⁵³ ».

Nous avons dévoilé les liens étroits qui existent entre les premières œuvres sérielles et la magie qui récupère ainsi l'idée d'une pensée magique capable de modeler le monde selon la volonté humaine, telle que récupérée dans *Buffy*, *Charmed* ou *Game of Thrones*. À travers l'étude du fantastique, nous sommes parvenus à démontrer que la série est bien un médium issu de l'intermédialité, mais qu'elle est parvenue, en créant ses propres caractéristiques esthétiques, narratives, culturelles, génériques et de réception, à s'en émanciper. Il est dès lors possible, à la suite de Raphaëlle Moine et de ses « lieux cinématographiques⁸⁵⁴ », de parler de lieux sériels lorsqu'on y aborde la question générique. Nous avons repensé la notion de genre en rapport avec la sérialité, ceci permettant finalement d'interroger cette interdépendance que tous deux peuvent avoir l'un sur l'autre. De même, nous sommes parvenus à définir précisément les rôles que le genre fantastique et la sérialité jouent dans l'établissement des formes et des conditions de production d'une œuvre.

Cette mutation de la série télévisée n'est sans doute pas terminée. Le principe de sérialité permet ainsi au genre fantastique de se renouveler dans de nouvelles formes, de nouvelles réflexions, tout comme le développement de ce dernier lui apporte une plus-value en renouvelant ses formes et son esthétique. Médium de l'espace domestique, la série télévisée peut être ignorée là où le cinéma met tout en œuvre pour éviter toute distraction extérieure. Pourtant, comme nous l'avons remarqué elle parvient elle aussi, sous certaines conditions à contraindre le spectateur à plonger tout entier dans la fiction au point qu'il puisse en oublier l'extérieur, le poussant parfois à consommer une multitude d'épisodes à la suite, préférant se laisser entrer dans la fiction une fois la diffusion fragmentée passée. Elle possède donc la même capacité d'hypnose que le cinéma, et est parvenue, malgré la taille restreinte de son écran et les conséquences que cela a pu avoir sur les techniques de filmage, à combler ses défauts en repensant sa forme et son esthétique. Les séries fantastiques utilisent un type de ressorts dramatiques aisément insérables au sein d'une diégèse toujours en expansion. C'est ainsi ce qui fait que la forme des séries fantastiques possède une propension à s'enrichir au fil des épisodes.

Par ailleurs, nous sommes tout de même forcés de constater que ce qui fait sa force, est paradoxalement ce qui peut se changer en une faiblesse : la surenchère du fantastique instaurée par l'étirement quasi-infini de la diégèse finit par appauvrir son propos. Si *The Walking Dead* peut sans

853 Mark Jancovich, *American Horror in the 1950s*, Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 13 (je traduis).

854 Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, op. cit.

aucun doute perdurer *ad vitam*, il est en revanche très peu probable que ce soit sérieusement le cas : sans cesse renouvelé, le phénomène fantastique devient redondant et n'intéresse plus le spectateur qui devient familier d'effets dont un des buts premiers est de susciter la curiosité et la surprise. Égarées ces deux fonctions du récit, la série fantastique se désagrège et perd tout intérêt pour le spectateur, voire l'analyste. L'univers fictionnel se doit d'être capable de résister au temps, ainsi qu'à l'épuisement des personnages et de la narration.

Le surnaturel dans les séries ne permettrait pas toutes les idées et se devrait de se restreindre à ce qu'on a pu nommer une logique réaliste, alors qu'elle s'éloigne du réel. La manipulation de celui-ci contraindrait certains rebondissements alors que le propre d'une série fantastique ne réside pas dans sa capacité de coller à notre monde. Beaucoup de séries fantastiques ont donc des difficultés à survivre à la répétition (et à la variation) tant il semble que leurs scénaristes cherchent à en montrer toujours plus pour impressionner le spectateur et renouveler son intérêt. Le fantastique sériel est machine de récits à expansion, ils se doivent de constamment se renouveler pour éviter de stagner, car l'une des choses qui importe le plus pour le spectateur dans ce type d'histoires est la forme que va revêtir le surnaturel et le chemin qu'il fera prendre aux protagonistes. Pourtant, nous avons bien insisté sur le fait qu'elle doit présenter une histoire complète, intégrale et dont la longueur n'est pas excessive. Tout ceci sont les risques liés au récit sériel fantastique. Au cinéma, ces dimensions peuvent être enfreintes dans le cas d'une saga dans laquelle l'action se poursuivra dans les opus suivants, mais ordinairement, le film de cinéma possède un début, un développement et une fin qui tiennent dans le temps de sa projection.

À la télévision, cela est dorénavant rendu bien plus complexe car ces éléments repoussant la fin de l'expansion de la diégèse se doivent de présenter la logique interne de la fiction, ils doivent apparaître comme nécessaires, probables et indispensables. Le spectateur doit constamment avoir la sensation que l'histoire globale contenait dès sa conception les éléments apparus après-coup et qu'ils n'ont pas été insérés artificiellement dans le but de combler un vide scénaristique. Certaines œuvres résistent plus facilement au temps selon leur synopsis de départ, pourtant elles s'épuisent fatalement toutes car le fantastique est un genre, nous l'avons remarqué à plusieurs reprises, reposant sur la surprise et la capacité proprement infinie à user des rebondissements narratifs. Ainsi, si cela est au départ une réelle force, on ne peut que constater que cela finit par désagréger le tissu fictionnel.

La série télévisée fantastique tente de respecter la charte tacite qu'elle a conclu avec le spectateur lors de l'épisode pilote. Pour que le surnaturel soit resté crédible et que le spectateur y ait été réceptif tout au long de la diégèse, il aura dû maintenir des règles internes au cours du développement de l'oeuvre. Ces règles ne doivent en aucun cas s'infirmer les unes les autres mais au contraire imposer l'appartenance à un monde autre dans lequel il existe des lois. C'est sur l'intégrité

de ce monde fictif que la force du récit fantastique se fonde. Et même si elles présentent des histoires empreintes de surnaturel, la série fantastique ne peut oublier qu'elle s'appuie tout à fait sur un lien au réel, celui-ci fait partie intégrante de son esthétique. Le rapport qu'entretient donc le spectateur avec elle repose sur le mode de la métaphore et de l'analogie : il s'opère une projection qui amène le public à imaginer la réaction qu'il tiendrait face à ces situations surnaturelles. Ainsi, le « réalisme » d'une de ces séries n'est pas tant dans la mise en place d'un monde autre que dans la caractérisation de notre monde réel. Pourtant il est erroné de dire qu'une œuvre, qu'importe son genre et pour exciter l'intérêt et la curiosité du spectateur, doit le placer face à une narration dans laquelle il est capable de se projeter et d'en reconnaître des codes fondés sur le réel.

Le fantastique sériel offre en réalité au spectateur une image de la vie transcendée, et cela passe bien entendu par la mise en scène. Nous avons remarqué la propension qu'a la série télévisée fantastique à instaurer une mise en scène particulière dans le but de mettre en relief des instants scénaristiques propres à l'univers de la série elle-même, et que n'importe quel spectateur, qu'il soit assidu ou non, est ainsi à même de comprendre et de mesurer. Ce que nous avons nommé dans notre deuxième partie le principe du « paroxysme dramatique » est une donnée primordiale de l'esthétique de la série télévisée fantastique. Il possède différentes formes (grands mouvements de caméra tel que le travelling arrière, ralentis, absence de son, etc.) qui vont fatalement provoquer une réaction chez le spectateur puisque ce qu'il représente est intensément mis en avant à la manière d'un procédé d'emphase. Il s'agit bien souvent d'isoler une révélation, la mort d'un personnage, un retournement de situation, et bien d'autres éléments narratifs importants. Dès lors, cette mise en scène propre à la série télévisée fantastique se retrouve intrinsèquement liée aux fonctions thymiques et définit une grande partie de son esthétique contemporaine. Cette utilisation peut parfois être liée à une simple esthétisation de moments surnaturels, mais il faut davantage la voir comme un outil afin de mettre en scène le paroxysme dramatique.

La sérialité et le prisme du genre

La sérialité, finalement, aura pris une telle place dans notre environnement médiatique contemporain qu'elle s'est véritablement imposée comme la norme de l'industrie culturelle. Si bien qu'elle a tout naturellement dépassé la notion de genre (les phénomènes d'hybridation dans le but de toucher à la nouveauté suffisent à le montrer) tout en en modifiant profondément les canons, les règles et les usages.

La série télévisée contemporaine ne s'est pas bornée à réemployer de la même manière ce qui avait déjà été mis en place par les médiums apparus avant elle. Cela apparaît très clair à travers l'étude du fantastique : il s'y déploie différemment, exploitant les capacités du médium sériel dans le

but de se renouveler, obtenant par conséquence une nouvelle définition régie par des normes et des fonctions nouvelles. Et c'est bien le passage sur le médium sériel télévisé (qui n'est pas nouveau en soi mais qui a depuis plusieurs années entamé une profonde mutation) qui a permis cela. Il existe une relation d'interdépendance entre genre et médium, ceux-ci s'influençant l'un et l'autre : le fantastique a muté grâce à la fragmentation des histoires et à l'esthétique propre à la télévision, quand la série s'est servie des pouvoirs du fantastique pour repenser ses formes et sa manière de raconter des histoires.

La série s'est donc émancipée quelque peu des dynamiques intermédiaires desquelles elle avait pourtant émergées. Nous avons vu à travers nos réflexions, que les différentes notions utiles à une analyse d'un intermédia se sont révélées particulièrement importantes pour en démontrer la singularité. La notion de *transfert*, qui nous le rappelons désigne la façon dont la série télévisée est liée aux autres formes de sérialité, qu'elles lui soient antérieures tels que le *penny dreadful*, le radio drama, le théâtre ou encore le serial cinématographique, ou même contemporaines avec les sagas littéraires ou cinématographiques, a mis en évidence à travers la synchronie que bien qu'issue de la somme des caractéristiques des formes sérielles passées, la série télévisée est ensuite parvenue à prolonger ces dernières et à se créer une identité propre, notamment à travers de nouvelles problématiques esthétiques (mise en scène, montage, effets, musique, etc.). Ce transfert s'effectue ainsi entre ces médias, mais également entre les séries elles-mêmes, s'influençant l'une l'autre, se copiant ou prolongeant des réflexions déjà entamées. Et tout ceci est rendu encore plus visible grâce à l'intersession du fantastique.

Les techniques de fidélisation du spectateur des romans-feuilletons ou les réflexions sur les sons et les bruitages dans le radio drama ne sont que quelques exemples de ces caractéristiques qui ont été transférées dans la série télévisée contemporaines. Celle-ci les a réemployées puis les a complexifiées en les adaptant à sa forme singulière. Et finalement, grâce à tout cela, le genre fantastique, déjà présent dans les médiums antérieurs à la série télévisée, réexploite les inventions formelles et esthétiques de ses anciens avatars et les réinvente. La série télévisée apparaît indéniablement comme un médium dont l'essence même semble intrinsèquement liée à l'intermédialité. Mais pour autant, il n'est pas possible de la considérer uniquement comme l'accumulation et la « fusion » d'autres médiums. L'autonomie de la série télévisée en tant que médium indépendant pose donc l'intermédialité comme un moment charnière dans l'histoire d'un média, comme une étape nécessaire et décisive dans ce processus d'indépendance.

Comme nous l'avons dit plus tôt, la sérialité apparaît de plus en plus comme une norme totalement acceptée et désirée dans l'industrie culturelle. Nous avons vu que la fragmentation des histoires et le principe de répétition sont des « concepts » qui se sont mis en place il y a plusieurs

siècles. Ainsi, se sont toujours côtoyées différents médiums sériels, la télévision en faisant simplement émerger un nouveau type. On ne peut donc affirmer que la sérialité télévisuelle a remis au goût du jour la sérialité littéraire et cinématographique, puisque celles-ci ont toujours été présentes à travers les nombreuses suites de films (*Star Wars*, etc.) et de livres (*Les chroniques des vampires* d'Anne Rice). En revanche, toujours dans un mouvement d'interdépendance, elles s'influencent les unes les autres et il devient difficile de démêler la part que chacune apporte entre les différents mouvements d'adaptation des histoires d'un support à l'autre et les influences génériques. De par ses principes de fonctionnement originaux et mieux adaptés au marché, à un support médiatique facilement abordable et favorisant la consommation (l'offre et la demande sont en adéquation ; beaucoup d'épisodes sont produits ; ils sont aisément téléchargeables et permettent une consommation passive), la série télévisée américaine reste sans doute le médium sériel le plus abouti en tous points de vue, et c'est sans doute ceci qui fait sa popularité mondiale lui assurant probablement encore de beaux jours devant elle, si tant est qu'elle parvienne constamment à renouveler ses histoires, ses formes et son esthétique :

Alors que l'horreur télévisuelle continue de présenter des gens ordinaires dans des situations extraordinaires (le shérif Rick Grimes face à une apocalypse-zombie dans *The Walking Dead*) ou, alternativement, des gens extra-ordinaires dans des situations banales [...], le concept reste puissant et est renforcé par la grande ordinarité de la télévision elle-même⁸⁵⁵.

Mais puisque les différents médias n'ont de cesse de s'influencer, de récupérer, d'exploiter et de réinventer les inventions que les autres sont parvenus à mettre en place dans une sorte de mixage constant, alors ces différentes fusions apparaissent comme un potentiel esthétique quasi-infini permettant sans cesse le renouvellement.

La série télévisée est un art à part entière. Et même si avec les nouvelles techniques de réception, le terme « télévisée » semble tendre vers sa fin, il apparaît pour le moment comme inévitable : en France, sa réception n'est ainsi plus tout à fait télévisuelle, mais il est nécessaire de la nommer ainsi pour la distinguer des autres médiums. Aussi, devrait-on toujours la définir en fonction de ses modes de production (auquel cas les séries de Netflix mériteraient une autre nomenclature) ? Il est ainsi peut-être temps de mettre au jour un autre adjectif (pour le moment nous avons choisi d'utiliser le mot valise de « médium-série ») permettant à la fois de rendre compte des nouvelles spécificités du médium tout en considérant la manière dont le spectateur le reçoit.

855 Lorna Jowett, Stacey Abboot, *op. cit.*, p. 225 (je traduis).

Bibliographie

Littérature : généralités et sérialité

- ANDERSON, Vicky, *The Dime Novel in Children's Literature*, Londres, MacFarland and Company, 2005.
- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Librairie générale française, 1990. (traducteur)
- ARTIAGA, Loïc (dir.), *Le Roman populaire (1836-1960). Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, Paris, Autrement, 2008.
- AUBRY, Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle*, Berne, Peter Lang, 2006.
- AVANE, Patrick, « Barbey d'Aurevilly, un temps d'arrêt », in *Écritures XIX 2*, « Images du temps, pensée de l'histoire », Paris, Lettres Modernes Minard, « Revue des Lettres Modernes », 2005.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.
- BARONI, Raphaël, *La tension narrative : Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989. (traducteur)
- BOURNEUF, Roland, OUELLET, Real, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1972.
- CASTA, Isabelle (dir.), *La littérature dans les Ombres, Gaston Leroux, les œuvres noires*, Paris, Lettres Modernes-Minard, 2002.
- DECAUX, Sylvie, « Une chronologie du roman-feuilleton en Angleterre : 1676-1855 », in M.-F. Cachin et al. (dir.), *Au bonheur du feuilleton*, Paris, Créaphis éditions, 2007, p. 27-39.
- ECO, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- ECO, Umberto, *De Superman au surhomme*, Paris, Le livre de poche, 1993.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1972.
- HAINING, Peter, *The Classic Era of American Pulp Magazines*, Chicago, Chicago Review Press, 2000.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- LÉVY, Maurice, *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995.
- MIGOZZI, Jacques (dir.), *De l'écrit à l'écran*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000.
- MOLÈNES (de), Gaschon, *Revue des deux mondes*, 15 mars 1842.

- MOLÈNES (de), Gaschon, *Revue des deux mondes*, 15 juin 1843.
- QUEFFÉLEC, Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- QUEFFÉLEC, Lise, *La Querelle du roman-feuilleton*, Grenoble, Ellug, 1999.
- QUEFFÉLEC, Lise, « Du roman-feuilleton au feuilleton-télévisé : mythe et fiction » in *De l'écrit à l'écran*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, pp. 831-850.
- RÉVAZ, Françoise, *Les Textes d'action*, Paris, Librairie Klincksieck, 1997.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit I*, Paris, Édition du Seuil, 1983.
- ROYOT, Daniel, *La littérature américaine*, Paris, PUF, 2004.
- SAINTE-BEUVE, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, tome XIX, Paris, 1er septembre 1839.
- SENNIT, Stephen, *Ghastly Terror ! The Horrible Story of the Horror Comics*, Manchester, Critical Vision, 1999.
- TRAVIS, Thomas, *Young Malefactor : A Study in Juvenile Delinquency, Its Causes and Treatment*, New York, Cromwell, 1908.
- TWITCHELL, James B., *Dreadful Pleasures : An Anatomy of Modern Horror*, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- WEINBERG, Robert, *The Weird Tales Story*, Berkeley Heights, Wildside Press, 1999.

Cinéma : généralités et sérialité

- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *Dictionnaire critique et théorique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001.
- BARBOUR, Alan G., *Cliffhanger; a Pictorial History of The Motion Picture Serial*, Secausus, Citadel Press, 1977.
- BELLOUR, Raymond, *Le Corps du cinéma – hypnoses, émotions, animalités*, Paris, POL, 2009.
- BÉNICHOU, Pierre-Jean-Baptiste, *Horreur et épouvante dans le cinéma fantastique*, Paris, PAC, 1977.
- CLINE, William C., *In The Nick of Time, Motion Picture Sound Serial*, Jefferson, MacFarland Classics, 1984.
- CLINE, William C., *Serials-ly Speaking, Essays on Cliffhangers*, Jefferson, McFarland, 1994.
- COWAN, Douglas, *Sacred Terror : Religion and Horror on the Silver Screen*, Waco, Baylor University Press, 2008.

- GEORGES, Marc, sous la direction de PITON, Jean-Pierre, « Le serial ou le fantastique hebdomadaire » in *Le cinéma fantastique*, Condé-sur-Noireau, Édition Corlet, 1995, pp. 124-131.
- HAMUS-VALLÉE, Réjane, *Les effets spéciaux*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.
- HENRY, Franck, *Le cinéma fantastique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2009.
- KINNARD, Roy, *Science Fiction Serials*, Jefferson, McFarland & Company, 1998.
- LEUTRAT, Jean-Louis. *Vie des fantômes*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.
- METZ, Christian, « Le film de fiction et son spectateur », in *Communications*, 23, Paris, Le Seuil, 1975.
- MOINE, Raphaëlle, *Les genres au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.
- MONTAGNE, Albert, *Les monstres, du mythe au culte*, Colombelles, Corlet Publications, 2008.
- NEAL, Steve, *Hollywood and Genre*, Londres, Routledge, 2000.
- POLACK, Jean-Claude, *L'obscur objet du cinéma. Réflexions d'un psychanalyste cinéphile*, coll. « Parcours », Paris, Campagne Première, 2009.
- ROYER, Philippe, « la fin du règne absolu du hors-champs et de l'ellipse », *Le cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris, Cerf, 1997.
- SCHEINFEIGEL, Maxime, *Cinéma et magie*, Paris, Armand Colin, 2008.
- SCHEINFEIGEL, Maxime, *Rêves et cauchemars au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2012.
- STEDMAN, Eric, *The Mysteries of Myra*, First Edition, 2010.

Radio : généralités et sérialité

- BARNOUW, Erik, *Radio Drama in Action : Twenty-Five Plays of a Changing World*, New York, Rinehart, 1945.
- COE, Lewis, *Wireless Radio : A Brief History*, Jefferson, McFarland, 1996.
- CRISELL, Andrew, *Understanding Radio*, Londres, Routledge, 1994.
- CROOK, Tim, *Radio Drama, Theory and practice*, New York, Routledge, 1999.
- DIXON, Peter, *Radio Sketches and How to Write Them*, New York, Stokes, 1936.
- DUNNING, John, *On the Air: The Encyclopedia of Old-Time Radio*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- GRAMS, Martin Jr., *Inner Sanctum Mysteries : Behind the Creaking Door*, Churchville, OTR Publishing, 2002.
- HAND, Richard J., *Terror On the Air ! Horror Radio in America, 1931-1952*, Jefferson, McFarland,

2006.

HAND, Richard J., TRAYNOR, Mary, *The Radio Drama Handbook*, New York, Continuum International Publishing Group, 2011.

HARMON, Jim, *The Great Radio Heroes*, New York, Doubleday, 1967.

HEYER, Paul, *The Medium and the Magician : Orson Welles, the Radio Years, 1934-1952*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2005.

HILMES, Michele, *Only Connect : A Cultural History of Broadcasting History in the United States*, Belmont, Wadsworth, 2002.

LEHMAN, Peter, LUHR, William, *Thinking About Movies : Watching, Questioning, Enjoying*, Oxford, Blackwell, 2003.

MACLEISH, Archibald, sous la direction de DRABECK, Bernard A. et ELLIS, Helen E., *Archibald MacLeish Reflections*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1986.

MALTIN, Leonard, *The Great American Broadcast*, New York, Penguin Putnam, 2000.

MCCRACKEN, Allison, « Scary Women and Scared Men : *Suspense*, Gender Trouble, and Postwar Change, 1942-1950 », in HILMES, Michele, *Radio Reader : Essays in the Cultural History of Radio*, New York, Routledge, 2002.

MCLUHAN, Marshall, *Gutenberg Galaxy : The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962.

MCLUHAN, Marshall, *Message et Massage, un inventaire des effets*, Paris, Édition Jean-Jacques Pauvert, 1968.

MCWHINNIE, Donald, *The Art of Radio*, Londres, Sage, 1959.

MORTON, David, *Off the Record : The Technology and Culture of Sound Recording in America*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000.

MURRAY, Mathew, in STERLING, Christopher H., KEITH, Michael C., *The Museum of Broadcast Communications Encyclopedia of Radio*, New York, Fitzroy Dearborn, 2003.

OBOLER, Arch, *Oboler Omibus*, New York, Duell, Sloan and Pearce, 1945.

REIS, Irving, "Poetic Drama Wins Hearing" in *New York Times*, 11 Avril 1937.

SHINGLER, Martin, WIERINGA, Cindy, *On Air : Methods and Meanings of Radio*, Londres, Hodder, 1998.

SIEGEL, David, *The Witch's Tale*, New York, Dunwich, 1998.

SIEVEKING, Lance, *The Stuff of Radio*, Londres, Cassell, 1934.

UNTERMEYER, Louis "New Power for Poetry" in *Saturday Review of Literature*, 22 Mai 1937.

YOUNG, Filson, *Shall I Listen : Studies in the Adventure and Technique of Broadcasting*, Londres,

Constable, 1933.

Télévision : généralités et sérialité

ABBOT, Stacey, *The Cult TV Book*, Berkeley, Soft Skull Press, 2010.

ABERCROMBIE, Nicholas, *Television and society*, Cambridge, Polity, 1996.

AHL, Nils C., FAU, Benjamin, *Dictionnaire des séries télévisées*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2011.

ALBERT, Pierre, TUDESQ, André-Jean, *Histoire de la radio-télévision*, Paris, PUF, 1981.

BARTHES Séverine (2009), *Du « temps de cerveau disponible » ? Rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de prime time diffusées entre 1990 et 2005*, thèse de doctorat, G. Molinié (dir.), Université Paris Sorbonne, 770 p.

BAUDOU, Jacques, SCHLERET, Jean-Jacques, *Les Feuilletons historiques de la télévision française : de Thierry la Fronde à Maria Vandamme*, Paris, Huitième Art, 1992.

BAUDOU, Jacques, SCHLERET, Jean-Jacques, *Meurtres en série : les séries policières de la télévision française*, Paris, Huitième Art, 1994.

BENASSI, Stéphane, *Séries et feuilletons T.V., Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, CEFAL, 2000.

BIANCHI, Jean, CHANIAC, Régine, *Feuilletons et séries à la télévision française – Généalogies*, Bry-sur-Marne, Rapport INA-IRPEACS/CNRS, 1989.

BIANCHI, Jean, « La promesse du feuilleton », *Réseaux*, n° 39, p. 7-18.

BLOT, Aurélie, PICHARD, Alexis, *Les séries américaines : La société réinventée ?*, Paris, L'Harmattan, 2013.

BLUM, Charlotte, *Séries*, Paris, Éditions de la Martinière, 2011.

BOUTET, Marjolaine, *Les Séries télé*, Paris, Éditions First, 2009.

BROCHAND, Christian, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France, tome II (1944-1974)*, Paris, La Documentation française, 1994.

BRUN-LAMBERT, David, « Parano en séries », in *Les Inrockuptibles* hors-série, Septembre 2011.

BUXTON, David, *From « The Avengers » to « Miami Vice ». Form and Ideology in Television Series*, Manchester & New York, Manchester University Press, 1990.

BUXTON, David, *Les séries télévisées. Formes, idéologies et mode de production*, Paris, L'Harmattan, 2010.

CARRAZÉ, Alain, *Les Séries télé – L'histoire, les succès, les coulisses*, Paris, Hachette, 2007.

- CARRAZÉ Alain, SCHLERET, Jean-Jacques, *Les Grandes séries américaines de 1970 à nos jours*, Paris, Huitième Art, 1995.
- CARROLL, Noël, *Engaging the Moving Image*, New Haven, CT et Londres, Yale University Press, 2003.
- CASTELMAN, Harry, PODRAZIK, Walter J., *Watching TV : Six decades of American Television*, Syracuse, Syracuse Press University, 2003.
- CHAVEL Solange (dir.), « L'oeil des séries. Sur les séries télévisées américaines », Raison Publique, n° 11, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2009.
- COE, Steve, « Networks Take a Walk on the Weird Side », *Broadcasting and Cable magazine* 125, Hollywood, 1995, pp. 56-57.
- COLONNA, Vincent,, *L'Art des séries télé ou comment surpasser les Américains*, Paris, Payot et Rivages, 2010.
- COLONNA, Vincent, *L'Art des séries télé 2, l'adieu à la morale*, Paris, Payot, 2015.
- COMBES, Clément, *La pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle*. Economies and finances. École Nationale Supérieure des Mines de Paris, sous la direction de Cécile Méadel, 2013.
- CREEBER, Glen, *Tele-Visions : An Introduction to Television Studies*, Londres, BFI, 2006.
- DAYAN, Armand, *La Publicité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- DELAVAUD Gilles, *L'Art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Bruxelles/Paris, De Boeck/INA, 2005.
- DELAVAUD, Gilles, « Permanence d'un concept » in *Permanence de la télévision*, Rennes, Éditions Apogée, 2011, pp. 9-21.
- DEROIDE, Ioanis, *Les Séries TV. Mondes d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Ellipses, 2011.
- DI CROSTA, Marida, « La fiction télévisée hors télévision – L'expérience de scénarisation interactive *HBO Imagine* », in *Permanence de la télévision*, Rennes, Éditions Apogée, 2011, pp. 127-140.
- DONNAT, Olivier, PASQUIER, Dominique (dir.), *Les séries télévisées*, Réseaux vol. 29, Paris, Éditions La Découverte, Février-Mars 2011.
- DOUGLAS, Pamela, *Writing the TV Drama Series*, Studio City, MWP, 2011.
- DUCCINI, Hélène, *La Télévision et ses mises en scène* (2^e édition), Paris, Armand Colin, 1998.
- DUNLEAVY, Trisha, *Television Drama : Form, Agency, Innovation*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- EDGERTON, Gary R., *The Columbia History of American Television*, New York, Columbia University Press, 2007.

ESQUENAZI Jean-Pierre, « L'inventivité à la chaîne : formules des séries télévisées », *Médiations et information*, n° 16, p. 95-110, 2003.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Mythologie des séries télé*, Paris, Le cavalier bleu, 2009.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les Séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, sous la direction de SEPULCHRE, Sarah, « Séries télévisées et « réalités » : les imaginaires sériels à la poursuite du réel » in *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

FAURE, Guillemette, « L'économie du marché », in *Les Inrockuptibles* hors-série, Septembre 2011.

FISKE, John, HARTLEY, John, *Reading Television*, London, Methuen & Co, 1978.

FISKE, John, *Television Culture*, New York, Routledge, 1987.

GANZ-BLAETTLER, Ursula, sous la direction de SEPULCHRE, Sarah, « Récit cumulatifs et arcs narratifs » in *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

GARCIA, Tristan, « Itinéraire d'un série-fils », Entretien réalisé par Cohen, Clélia et Joyard, Olivier, in *Les Inrockuptibles* hors-série, Septembre 2011.

GASTON, Delphine, *Les Séries TV américaines*, Toulouse, Éditions Milan, 2008.

GERAGHTY, Christine, LUSTED, David (dir.), *The Television Studies Book*, New York, Arnold, 1998.

GIL Muriel, *Séries télé : pour une approche communicationnelle d'un objet culturel médiatique*, thèse de doctorat, M. Coulomb-Gully et P. Molinier (dir.), Université de Toulouse, 2011, 569 p.

GILLIGAN, Vince, « J'ai tout pouvoir sur mes histoires », entretien réalisé par JOYARD, Olivier, *Les Inrockuptibles*, hors-série, Septembre 2011.

GLEVAREC Hervé, PINET, Michel, « "Cent fois mieux qu'un film". Le goût des jeunes adultes pour les nouvelles séries télévisées américaines », *Médiamorphoses*, Hors-Série, 2007, p. 124-33.

GLEVAREC, Hervé, *La Sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel*, Paris, Ellipses, 2012.

GUILLOU, Bernard, PADIOLEAU, Jean-Gustave, *La Régulation de la télévision*, Paris, La Documentation Française, 1988.

GWENLLIAN-JONES, Sara, PEARSON, Roberta E., *Cult Television*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

HILLS, Matt, *Fan Culture*, Londres et New York, Routledge, 2002, pp. 117-143.

HILMES, Michelle (dir.), *The Television History Book*, Londres, BFI Publishing, 2003.

HUBIER, Sébastien, LE VAGUERESSE, Emmanuel, *Séries Télé. Saison un*, Gatineau, Les éditions de ta mère, 2014.

JELOT-BLANC, Jean-Jacques, *Télé Feuilletons*, Paris, éditions Ramsay, 1993.

JOST, François, « La promesse des genres », *Réseaux*, 1997, n° 81.

- JOST, François, *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses, 1999.
- JOST, François, *Comprendre la télévision et ses programmes*, Paris, Armand Colin, 2009.
- JOST, François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS Éditions, 2011.
- JOYARD, Olivier, « Séries françaises : à quand le printemps ? », in *Les Inrockuptibles* hors-série, Septembre 2011.
- KOKOREFF, Michel, « Sérialité et répétition : l'esthétique télévisuelle en question », *Quaderni*, vol. 9, n° 1, 1989, p. 19-39.
- LEVERETTE, Marc, OTT, Brian, BUCKLEY, Cara Louise (dir.), *It's Not TV : Watching HBO in Post-Television Era*, New-York, Routledge, 2007.
- LIARDET, Didier, *Anthologie des séries : les séries américaines*, Paris, Yris, 2005.
- MATRAS, Jean-Jacques, *Radiodiffusion et télévision*, Paris, PUF, 1958.
- McCABE, Janet, AKASS, Kim (dir.), *Quality TV. Contemporary american television and beyond*, London, I.B.Tauris & Co Ltd, 2007.
- MILLER, Toby, *Television Studies*, Londres, BFI, 2002.
- MISSIKA, Jean-Louis, *La Fin de la télévision*, Paris, Le Seuil, La République des Idées, 2006.
- MITTELL, Jason, « Narrative Complexity in Contemporary American Television », in *The Velvet Light Trap*, numéro 58, 2006.
- NEL, Noël, « Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap opera, telenovela : quels sont les éléments clés de la sérialité ? », *CinémAction*, n° 57, Corlet/Télérama, 1990, p. 64-65.
- O'REILLY, John, « Arts : A Jump-Cut above the Rest », *Indépendant*, 6 Septembre 1996, pp. 6-7.
- PICHARD, Alexis, *Le nouvel âge d'or des séries américaines*, Éditions Le Manuscrit, 2011.
- PIÉJUT, Geneviève, « Feuilletons et séries », *Les Dossiers de l'audiovisuel*, n° 16, INA/La Documentation Française, nov-décembre 1987.
- SAHALI, Abdessamed, *Séries cultes, l'autre Hollywood*, Paris, Timée éditions, 2007.
- SAINT MAURICE, Thibaut (de), *Philosophie en séries*, Paris, Ellipses, 2009.
- SAINT MAURICE, Thibaut (de), *Philosophie en séries, saison 2*, Paris, Ellipses, 2011.
- SEPINWALL, Alan, *The Revolution was Televised*, Chicago, S & S International, 2013.
- SERISIER, Pierre, BOUTET, Marjolaine, BASSAGET, Joël, *Sériescopie : Guide thématique des séries télé*, Paris, Ellipses Marketing, 2012.
- THÉVENOT, Jean, *L'Âge de la télévision et l'avenir de la radio*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1946.
- THOMSON, Robert J., *Television 's Second Golden Age : From Hill Street Blues to ER*, New York, Syracuse University Press, 1997.

- VERAT, Éric, « L'écriture de fiction télévisée – Comparaison des systèmes français et américain », in *Permanence de la télévision*, Rennes, Éditions Apogée, 2011, pp.111-126.
- VERAT, Éric, *Génériques !*, Lyon, Les moutons électriques, 2012.
- WINCKLER, Martin, PETIT, Christophe, *Guide Totem, les Séries télé*, Paris, Éditions Larousse, 1999.
- WINCKLER, Martin, *Les Miroirs de la vie*, Paris, Le Passage, 2002.
- WINCKLER, Martin, *Séries télé*, Paris, Librio, 2005a.
- WINCKLER, Martin, *Les Miroirs Obscurs*, Vauvert, Au Diable Vauvert, 2005b.
- WINCKLER, Martin, *Petit éloge des séries télé*, Paris, Gallimard, 2012.

Séries télévisées : genres et œuvres

- ABBOTT, Stacey, *Reading Angel*, Londres, Tauris, 2005.
- AVON, Alexandre, *Buffy contre les vampires, une épopée trifonctionnelle dumézilienne*, Leipzig, Le manuscrit, 2009.
- BATTIS, Jes, *Blood Relations : Chosen Families in Buffy the Vampire Slayer and Angel*, Jefferson, McFarland, 2005.
- BEELEER, Karin, *Seers, Witches and Psychics on Screen*, Jefferson, McFarland, 2008.
- BESSON, Anne, « Les nouveaux immortels : le succès des séries télévisées fantastiques destinées au public adolescent », in *Le fantastique contemporain*, IRIS n°24, Grenoble, Les Cahiers du Gerf, Hiver 2002-2003.
- BESSON, Anne, « *Buffy*, carrefour dans l'évolution des genres et des pratiques », in ALLOUCHE, Sylvie, LAUGIER, Sandra, *Philoséries : Buffy, Tueuse de vampires*, Paris, Bragelonne, 2014, pp. 39-57.
- BILLSON, Anne, *Buffy the Vampire Slayer*, Londres, BFI, 2006.
- BOOKER, Keith, *Strange TV : Innovative Television Series from The Twilight Zone to The X-Files*, Westport, CT and London, Greenwood Press, 2002.
- BURKHEAD, Cynthia, LAVERY, David, *Joss Whedon : Conversations*, Jackson, University Press of Mississippi, 2011.
- BURKHEAD, Cynthia, *Dreams in American Television Narratives, From Dallas to Buffy*, New York, Bloosbury, 2013.
- CAMPA, Cosimo, *American Horror Series*, Clamecy, Bréal, 2014.

- CASTA, Isabelle-Rachel, *Nouvelles mythologies de la mort*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- CASTA, Isabelle-Rachel, « Fondues au noir : les séries fantastiques ! », in *Le Rocamboles* n°46, Amiens, Encrage, Printemps 2009, pp.19-30.
- COREL, Denys, FROBERVILLE, Antoine (de), TOULET, Ronan, « Buffy the Vampire Slayer », in WINCKLER, Martin (dir), *Les Miroirs Obscurs : Grandes séries américaines d'aujourd'hui*, Vauvert, Au Diable Vauvert, 2005.
- COX, Arnie, FULOP, Rebecca, « *What rhymes with lungs ? When Music Speaks Louder than Words.* », in ATTINELLO, Paul, HALFYARD, Janet K., KNIGHTS, Vanessa, *Music, Sound, and Silence in BTVS*, Farnham, Ashgate, 2010.
- CREEBER, Glen (dir.), *The Television Genre book*, London, BFI, 2001.
- DURAND, Kevin, *Buffy Meets the Academy*, Jefferson, McFarland, 2009.
- FEUER, Jane, « Genre Study in Television », in Robert C. Allen, *Channels of Discourse Reassembled : Television and Contemporary Criticism*, Londres, Routledge, 1992.
- FRANKEL, Valerie Estelle, *Buffy and the Heroine's Journey*, Jefferson, McFarland, 2012.
- FRANKEL, Valerie Estelle, *Women in Game of Thrones*, Jefferson, McFarland, 2014.
- GOLDEN, Christopher, HOLDER, Nancy, Buffy contre les vampires, *Le guide officiel*, traduit par Isabelle Troin, Paris, Fleuve Noir, 1998.
- GOLDEN, Christopher, BISSETTE, Stephen R., SNIEGOSKI Thomas E., *Le guide des monstres*, traduit par Paul Benita, Paris, Fleuve Noir, 2001.
- GROSS, Edward, « Joss Whedon : Vampire Master », *TV Zone*, 155, 1999, pp. 16-21.
- HASKINS, Rob, « Variations on Themes for Geeks and Heroes : Leitmotif, Style and the Musico-dramatic Moment » in *Music, Sound, and Silence in BTVS*, Farnham, Ashgate, 2010.
- HATCHUEL, Sarah, *Lost. Fiction virale*, Paris, PUF, 2013.
- HOLDER, Nancy, MARIOTTE, Jeff, HART, Maryelizabeth, Buffy contre les vampires, *Le guide officiel volume 2*, traduit par Isabelle Troin, Tours, Fleuve Noir, 2001.
- HOLDER, Nancy, *Queen of the Slayers*, New York, Simon Spotlight Entertainment, 2005.
- IRVIN, William, DUNN, George A.,HOUSEL, Rebecca, *True Blood and Philosophy : We Wanna Think Bad Things with You*, New York, John Wiley & Sons, 2010.
- JOHNSON, Catherine, *Telefantasy*, Londres, British Film Insitute, 2005.
- JOWETT, Lorna, *Sex and the Slayer*, Indianapolis, Wesleyan, 2005.
- JOWETT, Lorna, ABBOTT, Stacey, *TV Horror*, New York, Tauris, 2012.
- KOWALSKI, Dean, KREIDER, S. Evan, *The Philosophy of Joss Whedon*, Lexington, University Press of Kentucky, 2011.
- KRZYWINSKA, Tanya, « Hubble-Bubble, Herbs and Grimoires : Magic, Manicheism, and

Witchcraft in *Buffy* », in WILCOX, Rhonda V., LAVERY, David, *Fighting the Forces : What's At Stake in Buffy the Vampire Slayer ?*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2002.

LAVERY, David, sous la direction de Glen Creeber, « Twin Peaks », *Fifty Key Television Programmes*, New York, Bloomsbury, 2004.

LEVINE, Elana, PARKS, Lisa, *Undead TV*, Durham, Duke University Press, 2007.

LYTTLE, John, « Do We Need *The X-Files* ? : The TV Phenomenon about Strange Phenomena Has Taken International Hold of Paranoid Minds. It Could Be a Conspiracy », *Independant*, 6 Mai 1996, pp. 8-17.

MOORE, Pearson, *Game of Thrones, Season One Essays*, Inukshuk Press, 2012a.

MOORE, Pearson, *Game of Thrones, Season Two Essays*, Inukshuk Press, 2012b.

MUIR, John Kenneth, *Terror Television : American Series 1970-1999 Volume 1*, Jefferson, NC and London, McFarland Publishing, 2001.

NEAL, Steve, « Genre and Television » in Glen Creeber, *The Television Genre Book*, Londres, BFI, 2001.

PATEMAN, Matthew, *The Aesthetics of Culture in Buffy the Vampire Slayer*, Jefferson, McFarland, 2006.

PRESTON LEONARD, Kendra, *Buffy, Ballads, and Bad Guys Who Sing : Music in the Worlds of Joss Whedon*, Lanham, Scarecrow Press, 2010.

PRIÉ, Amandine, BASSAGET, Joël, *Créatures !*, Lyon, Les Moutons électriques, 2012.

PROBST, Chris, « Darkness Descends on *The X-Files* », *American Cinematographer*, 76, 1995, pp. 28-32.

RICHARDSON, J. Michael, RABB, J. Douglas, *The Existential Joss Whedon*, Jefferson, MacFarland, 2006.

RIESS, Jana, *What Would Buffy Do ?*, Jossey-Bass, 2009.

ROLET, Stéphane, *Le Trône de fer ou le pouvoir dans le sang*, Tours, PUF, 2014.

RUDITIS, Paul, *The Watcher's Guide volume 3*, New York, Simon Spotlight, 2004.

SIEGEL, Mark, « Towards an Aesthetics of Science Fiction Television », *Extrapolation*, 25, 1984, pp. 60-75.

SOUTH, James B. (dir), *Buffy the Vampire Slayer and Philosophy*, Peru, Open Court, 2003.

STAFFORD Nikki, *Sarah Michelle Gellar, Buffy, la tueuse de vampires*, traduit par Valérie Dariot, Paris, Éditions 84, 1999.

STEVENSON, Gregory, *Televised Morality : The Case of Buffy the Vampire Slayer*, Falls Village, Hamilton Books, 2004.

STULLER, Jennifer K., *Fan Phenomena : Buffy the Vampire Slayer*, Bristol, Intellect Ltd., 2013.

- THIELLEMENT, Pacôme, *Les mêmes yeux que Lost*, Clamecy, Éditions Léo Scheer, 2011.
- TURNER, Emily, *In the Hunt: Unauthorized Essays on Supernatural*, Dallas, TX, Benbella, 2009.
- TURNER, Graeme, « Genre, Hybridity and Mutations », in CREEBER Glen, *The Television Genre Book*, Londres, BFI, 2001a.
- TURNER, Graeme, « Genre, Format and « Live » Television », in CREEBER, Glen, *The Television Genre Book*, Londres, BFI, 2001b.
- WILCOX, Rhonda, *Why Buffy Matters*, New York, Tauris, 2005.
- YEFFETH, Glenn, *Seven Seasons of Buffy*, Dallas, Benbella, 2003.
- ZUBERNIS, Lynn, *Fan Phenomena : Supernatural*, Bristol, Intellect Ltd., 2014.

Le fantastique : généralités

- ANDRIN, Muriel, « Recettes de l'enchantement : rites magiques et personnages féminins dans les comédies de la sorcellerie américaine », *Sorciers et sorcières à l'écran*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- ASTIC, Guy, BOZZETTO, Roger, « La modernité du vampire : les années 1980-1990 » in SADOUL, Barbara (dir.), *Visages du vampire*, Paris, Dervy, 1999.
- BAUDOU, Jacques, *La fantasy*, Paris, PUF, 2005.
- BAUDOU, Jacques, *L'Encyclopédie du fantastique*, Paris, Éditions Fetjaine, 2011.
- BECHTEL, Guy, *La sorcière et l'Occident – la destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997.
- BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique, poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.
- BESSION, Anne, *La fantasy*, Langres-Saints-Geosmes, Klincksieck, 2007.
- BÉTAN, Julien, COLSON, Raphaël, *Zombies !*, Lyon, Les moutons électriques éditeur, 2013.
- BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.
- BOZZETTO, Roger, *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence, PUP, 1998.
- BOZZETTO, Roger, *Du fantastique iconique, pour une approche des effets du fantastique en peinture*, Paris, E C Éditions, 2001.
- BOZZETTO, Roger, *Fantastique et mythologie modernes*, Aix-en-Provence, PUP, 2007.
- BOZZETTO, Roger, *Les Univers des fantastiques. Dérives et hybridations*, Aix-en-Provence, PUP, 2011.
- BRETÈQUE, François (de la), « La médiévalité des sorcières au cinéma », in *Sorciers et sorcières*

au cinéma, Paris, L'Harmattan, 2010.

CAILLOIS, Roger, *Puissance du rêve. Textes anciens et modernes réunis et présentés par l'auteur : dialectiques chinoises, le rêve dans la littérature*, Paris, Le Club du Livre, 1962.

CAILLOIS, Roger, *Images, images : essai sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, Corti, 1966a.

CAILLOIS, Roger, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966b.

CAMPOS, Élisabeth, NOLANE, Richard D., *Vampires ! Une histoire sanglante*, Lyon, Les Moutons électriques, 2010.

CARROLL, Noël, *The Philosophy of Horror; or Paradoxes of the Heart*, New York and London, Routledge, 1990.

CASTA, Isabelle, « Hurler avec les loups : l'animalité métamorphique en dark fantasy », in GAIOTTI, Florence (dir.), *Présences animales dans le monde de l'enfance*, Cahier Robinson n°34, 2013, pp. 157-168.

CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Éditions José Corti, 1951.

CHELEBOURG, Christian, *Le Surnaturel*, Paris, Armand Colin, 2006.

CLUTE, John, GRANT, John, *The Encyclopedia of Fantasy*, Londres, Orbit, 1997.

COULOMBE, Maxime, *Petite philosophie du zombie*, Paris, Puf, 2012.

COUTÉ, Pascal, « Masses, meutes, individus », in THORET, J.-B. (dir.), *Politique des zombies*, Paris, Ellipses, 2007.

DUPEYRON-LAFAY, Françoise, *Le fantastique anglo-saxon*, Paris, Ellipses, 1998.

DURAND, Gilbert, « Pérennité, dérivations et usure du mythe », in Danièle Chauvin (dir.), *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1996.

FABRE, Jean, *Le Miroir de la sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti, 1992.

FINNÉ, Jacques, *La littérature fantastique*, Bruxelles, Éditions Université de Bruxelles, 1981.

FINNÉ, Jacques, *Panorama de la littérature fantastique américaine*, Liège, Éditions du C.L.P.C.F., 1993.

FINNÉ, Jacques, *Panorama de la littérature fantastique américaine (tome 2)*, Liège, Éditions du CEFAL, 1999.

FINNÉ, Jacques, « Le sang n'est pas tout », in SADOUL, Barbara (dir.), *Visages du vampire*, Paris, Dervy, 1999.

FINNÉ, Jacques, « Le vampire : thème fondateur et éternel » in SILHOL, Léa, VALLS DE GOMIS, Estelle (dir.), *Fantastique, Fantasy, Science-fiction. Mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris, Éditions Autrement, 2005.

- FINNÉ, Jacques, sous la direction de TRITTER, Valérie, « L'explication » in *L'Encyclopédie du fantastique*, Paris, Ellipses, 2010.
- FINNÉ, Jacques, sous la direction de TRITTER, Valérie, « Fantômes », in *L'Encyclopédie du fantastique*, Paris, Ellipses, 2010.
- GIBSON, Marion, *Witchcraft Myths in American Culture*, New York, Routledge, 2007.
- GRIVEL, Charles, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992.
- HUIZINGAN, Johan, *L'Automne du Moyen-Âge*, Paris, Payot, 1975.
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy : the Literature of Subversion*, Londres, Routledge, 1998.
- JAMESON, Fredric, « Magical narratives : romance as a genre », in *New Literary History*, n°1, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1975.
- JANCOVICH, Mark, *American Horror in the 1950s*, Manchester, Manchester University Press, 1996
- JOHNSTON, Hannah E., « Vanquishing the Victim : Discourses of dis/empowerment in 1990s teenage Witchcraft » in JOHNSTON, Hannah E., ALOI, Peg (dir.), *The New Generation Witches – Teenage Witchcraft in Contemporary Culture*, Surrey, Ashgate Publishing Limited, 2007.
- KING, Stephen, « Anatomy of Horror », in *Danse macabre*, New York, Berkley Books, 1981.
- LABBÉ, Denis, MILLET, Gilbert, *Le fantastique*, Paris, Ellipses, 2000.
- LOVECRAFT, H. P., *Épouvante et surnaturel en littérature*, traduit de l'anglais par Bernard Da Costa, Paris, 10/18, 1969.
- MACANDREW, Elizabeth, *The Gothic Tradition in Fiction*, New York, Columbia University Press, 1979.
- MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992.
- MARIGNY, Jean, « Les vampires au tournant du XXI^e siècle », in *Le fantastique contemporain*, IRIS n°24, Grenoble, Les Cahiers du Gerf, Hiver 2002-2003.
- MARIGNY, Jean, *La fascination des vampires*, Paris, Klincksieck, 2009.
- MATS, Ludün, *La fantasy*, Paris, Ellipses, 2006.
- MELLIER, Denis, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000.
- MELLIER, Denis, *Textes fantômes*, Paris, Éditions Kimé, 2001.
- MELLIER, Denis, RUIZ, Luc (dir.), *Le Rire fantastique : grotesque, pastiches, parodies*, Paris, Éditions Kimé, 2004.
- MÉNÉGALDO, Gilles, « Nouvelles figurations du vampire dans le cinéma américain depuis la fin des années soixante-dix », in SADOUL, Barbara (dir.), *Visages du vampire*, Paris, Dervy, 1999.
- MONTCLAIR, Florent, *Le vampire dans la littérature française 1820-1868*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2010.

- NODIER, Charles, *Du fantastique en littérature*, Paris, Chimères, 1989.
- NODIER, Charles, « De l'onéirocritie, des songes et de quelques ouvrages qui en traitent. *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque* », *De quelques phénomènes du sommeil*, Paris, Le Castor Astral, 1996, p. 45-48.
- NOLANE, Richard D., « Les Revues de fantastique et d'horreur aux États-Unis », in *Le fantastique américain*, Paris, numéro spécial « Europe », Mars 1988, pp. 124-129.
- O'CONNOR, Flannery, *Le Mystère et les Moeurs* [*Mystery and Manners*, 1969], traduit par André Simon, Paris, Gallimard, 1975.
- OSTROWSKI, Witold, « The Fantastic and the Realistic in Literature, Suggestions on how to define and analyse fantastic fiction », *Zagadnienia rodzajow literakich*, IX, 1966, pp. 54-71.
- PÉLOSATO, Alain, *Fantastique et science-fiction au cinéma*, Pantin, Éditions Naturellement, 1999.
- PÉLOSATO, Alain, *Un siècle de cinéma fantastique et de SF*, Paris, Éditions le Manuscrit, 2005.
- POLLET, Jean-Jacques, *Introduction à la nouvelle fantastique allemande*, Paris, Nathan, 1997.
- PRINCE, Nathalie, *Le fantastique*, Paris, Armand Colin, collection 128, 2008.
- PONNAU, Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, Toulouse, Éditions du CNRS, 1987.
- RONECKER, Jean-Paul, *Encyclopaedia vampirica*, Paris, Éditions Le Temps présent, 2009.
- RUAUD, André-François, *Cartographie du merveilleux*, Saint-Amand, Folio, 2008.
- SADOUL, Barbara, « La solitude du vampire », in *Visages du vampire*, Dervy, Paris, 1999a.
- SADOUL, Barbara, « Du vampire au loup-garou », in *Visages du vampire*, Dervy, Paris, 1999b.
- SARTRE, Jean-Paul, « Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.
- SKAL, David J., *The Monster Show : A Cultural History of Horror*, Londres, Plexus, 1993.
- SOURIAU, Anne, « Fantastique » in *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, 1990.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, PUF, 1990.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- TWITCHELL, James, « The Vampire Myth », in *American Imago*, 37, 1980.
- TWITCHELL, James, *Dreadful Pleasures : An Anatomy of Modern Horror*, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- TYNN, M. B., *Horror Literature*, New York & London, R.R. Bowker Company, 1981.
- VAX, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1974.
- VAX, Louis, *Les Chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1979.
- VAX, Louis, *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1987.
- VAX, Louis, sous la direction de Valérie Tritter, « Le Surnaturel » in *L'Encyclopédie du fantastique*, Paris, Ellipses, 2010.

- VUILLAUME, Corinne, *Sorciers et sorcières à l'écran*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- WALLON, Philippe, *Le Paranormal*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », 1999.
- WELLS, Paul, *The Horror Genre*, Londres, Wallflower Press, 2000.
- WESTFAHL, Gary, « Fantastic », in CLUTE, John, GRANT, John, *The Encyclopedia of Fantasy*, Londres, Orbit, 1997.

Sciences humaines

- COMTE, Auguste, *Cours de philosophie positive, I. Préliminaires généraux et philosophie mathématique*, Paris, Larousse, 1936.
- DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques*, Paris, PUF, 2010.
- DESQUIROL, Jean-Étienne, *Des maladies mentales. Considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal, I*, Paris, J.-B. Baillière, 1838.
- EY, Henri, *Traité des hallucinations*, tome 1, Paris, Masson, 1973.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bernard Féron, Paris, Gallimard, 2011.
- JUNG, Carl, *Essai d'exploration de l'inconscient*, traduit par Laure Deutschmeister, Paris, Laffont-Gonthier, coll. « Méditations », 1964.
- JUNG, Carl, *L'Homme à la découverte de son âme*, Paris, Albin Michel, 1987.
- LOCKE, John, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, Paris, Librairie philosophique Vrin, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1976.
- MIRVILLE, Jules Eude (de), *Pneumatologie. Des Esprits et de leurs manifestations fluidiques*, Paris, Vray et de Surcy, 1854.
- MULLER, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n°2-3, 2000.
- NATHAN, Tobie, *La nouvelle interprétation des rêves*, Paris, Odile Jacob, 2011.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *L'Essai sur l'apparition des Esprits et de ce qui s'y rattache*, in *Parerga et Paralipomena*, Paris, Coda, 2005.

Sitographie

BESSON, Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité », Cinémadoc, <http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2014/04/29/prolegomenes/>, 29 Avril 2014.

BOUTET, Marjolaine, « *Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines* », *Revue de recherche en civilisation américaine*, <http://rrca.revues.org/248>, 29 Juin 2010.

CASTA, Isabelle-Rachel, « *Brouillard sanglant sur Sunnydale !* », *Strenae*, <http://strenae.revues.org/295>, 21 juin 2011.

DULAC, Nicolas, *Cinéma : revue d'études cinématographiques*, vol. 18, n° 1, p. 153- 167, <http://id.erudit.org/iderudit/017851ar>, 2007.

GEOFFROY, Sophie, « Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction », <http://oracle-reunion.pagesperso-orange.fr/documents/fantastiquetheorie.pdf>.

KEVENEY, Bill, « *True Blood* sinks its teeth into politics for fifth season », <http://usatoday30.usatoday.com/life/television/news/story/2012-06-07/true-blood-season-5/55447106/1>.

LAYCOCK, Joseph, « Vampire, Gay Rights, and the Political Underpinnings of HBO's *True Blood* », <http://religionandpolitics.org/2012/08/27/vampires-gay-rights-and-the-political-underpinnings-of-hbos-true-blood/>.

MOORE, Frazier, « *Walking Dead* walks tall as bizarre human drama », *ABC News Entertainment*, <http://abcnews.go.com/Entertainment/wireStory?id=12119405>, 11 novembre 2011.

STEDMAN, Eric, « *The Mysteries of Myra* novel », <http://www.mysteriesofmyra.com/book/>.

Oeuvres sérielles fantastiques

666 Park Avenue, David Wilcox, ABC, 2012.

The Addams Family (La Famille Addams), David Levy, ABC, 1964-1966.

American Horror Story, Ryan Murphy, FX, 2011- ?

Angel, Joss Whedon, The WB, 1999-2004.

Awake, Kyle Kilien, NBC, 2012.

Beauty And the Beast, Jennifer Levin, The CW, 2012.

Being Human US, Toby Whitehouse, Syfy, 2011-2014.

Bewitched (Ma Sorcière bien-aimée), Sol Saks, ABC, 1964-1972.

Buffy the Vampire Slayer (Buffy contre les vampires), Joss Whedon, Fox, 1997-2003.

Carnivàle (La Caravane de l'étrange), Daniel Knauf, HBO, 2003-2005.

Charmed, Constance M. Burge, The WB, 1998-2006.

Dante's Cove, Michael Constanza, Here!, 2005-2007.

Dark Shadows, Dan Curtis, ABC, 1966-1971.

Dead Like Me, Bryan Fuller, Showtime, 2003-2004.

Death Valley, Eric Weinberg, MTV, 2011.

The Fall of the City, Archibald MacLeish, CBS, 1937.

Famous Fantastic Mysteries, Mary Gnaedinger, Munsey Company, 1939-1953.

Fear Itself, Mick Garris, NBC, 2008.

From Dusk Till Dawn, Robert Rodriguez, Netflix, 2014- ?

Game of Thrones (Le Trône de fer), David Benioff, D.B. Weiss, HBO, 2011- ?

Ghost Whisperer, John Gray, CBS, 2005-2010.

Hercules : The Legendary Journeys, Christian Williams, 1994-1999.

Hemlock Grove, Brian McGreevy, Netflix, 2013- ?

The Hermit's Cave, William Conrad, KMPC AM, 1935-1944.

Heroes, Tim Kring, NBC, 2006-2010.

Inner Sanctum Mysteries, Himan Brown, NBC, 1941-1952.

Lights Out, Wyllis Cooper, NBC, 1934-1947.

Lost (Lost : Les disparus), J.J. Abrams, ABC, 2004-2010.

The Lost Room, Christopher Leone, Sci Fi, 2006.

Manimal, Glen A. Larson, NBC, 1983.

Masters of Horror, Mick Garris, Showtime, 2005-2007.

Medium, Glenn Gordon Caron, NBC, 2005-2011.

Moonlight, Ron Koslow, CBS, 2007-2008.

Mr. Ed, Walter R. Brooks, Filmways, 1961-1966.

The Mysteries of Myra, Theodore Wharton, Leopold Wharton, Whartons Productions, 1916.

The Mystery Mind, Will S. Davis, Supreme Pictures, 1920.

Once Upon a Time, Edward Kitsis, Adam Horowitz, ABC, 2011- ?

Penny Dreadful, John Logan, Showtime, 2014.

Pushing Daisies, Bryan Fuller, ABC, 2007-2008.

Quiet, Please, Wyllis Cooper, Mutual Broadcasting System, 1947-1949.

Radio Mystery Theater, Himan Brown, CBS Radio Network, 1974-1982.

The Return of Chandu, Ray Taylor, Sol Lesser Productions, 1934.

Les Revenants, Fabrice Gobert, Haut et Court, 2012- ?

Sabrina, The Teenage Witch (Sabrina, l'apprentie sorcière), Nell Scovell, ABC, 1996-2003.

Salem, Adam Simon, WGN America, 2014- ?

The Strain, Guillermo del Toro, FX, 2014- ?

Supernatural, Eric Kripke, The WB, 2005- ?

Suspense, CBS Radio, 1942-1962.

Tales from the Crypt (Les Contes de la crypte), William M. Gaines, HBO, 1989-1996.

Teen Wolf, Jeff Davis, MTV, 2011- ?

Touched by an Angel (Les Anges du bonheur), John Masius, CBS, 1994-2003.

La Treizième dimension (The Twilight Zone), Rod Serling, UPN, 2002-2003.

Tru Calling, Jon Harmon Feldman, Fox, 2003-2005.

True Blood, Alan Ball, HBO, 2008-2014.

The Twilight Zone, (La Quatrième dimension), Rod Serling, CBS, 2959-1964.

Twin Peaks, David Lynch, Mark Frost, ABC, 1990-1991.

The Vampire Diaries, Kevin Williamson, Julie Plec, The CW, 2009- ?

Varney the Vampire, James Malcolm Rymer, 1845-1847.

Wagner, the Wehr-Wolf, George W. M. Reynolds, 1846-1847.

The Walking Dead, Frank Darabont, Robert Kirkman, AMC, 2010- ?

The Weird Circle, Mutual Broadcasting System, 1943-1947.

Weird Tales, Edwin Baird, 1923-1954.

The Witch's Tale, Alonzo Dean Cole, WOR, 1931-1938.

Wonderfalls, Bryan Fuller, Fox, 2004.

Xena : Warrior Princess (Xena la Guerrière), Robert Tapert, 1995-2001.

The X-Files (Aux frontières du réel), Chris Carter, Fox, 1993-2002.

Autres œuvres sérielles

24 (24 Heures chrono), Joel Surnow, Robert Cochran, Fox, 2001-2014.

7th Heaven (Sept à la maison), Brenda Hampton, The WB, 1996-2006.

The 4400, Scott Peters, American Zoetrope, 2004-2007.

The Adventures of Kathlyn, Francis J. Grandon, 1913.

The Adventures of Spin and Marty, Lawrence Edward Watkin, ABC, 1955-1957.
Des agents très spéciaux (The Man from UNCLE), Norman Felton, NBC, 1964-1968,
Alfred Hitchcock Presents, Alfred Hitchcock, CBS, 1955-1965.
All in the family, Normal Lear, CBS, 1971-1979.
Ally McBeal, David E. Keilly, Fox, 1997-2002.
The A-Team (L'Agence tous risques), Frank Lupo, NBC, 1983-1987.
Battlestar Galactica, Ronald D. Moore, Sky One, 2005-2009.
Beverly Hills 90210, Darren Star, Fox, 1990-2000.
Bionic Woman, David Eick, NBC, 2007.
Bones, Hart Hanson, Fox, 2005- ?
Buck Rogers, Ford Beebe, 1939.
Columbo, Richard Levinson, ABC et NBC, 1968-2003.
The Crimson Stain Mystery, Thomas Hayes Hunter, 1916.
Dallas, David Jacobs, CBS, 1978-1991.
Damages, Todd A. Kessler, FX, 2007- 2012.
Daria, Susie Lewis Lynn, MTV, 1997-2002.
Dawson's Creek (Dawson), Kevin Williamson, The WB, 1998-2003.
Deadwood, David Milch, HBO, 2004-2006.
Desperate Housewives, Marc Cherry, ABC, 2004-2012.
Dexter, James Manos Jr., Showtime, 2006-2014.
Dream On, David Krane, Martha Kauffman, HBO, 1990-1996.
E.R. (Urgences), Michael Crichton, NBC, 1994 à 2009.
Faraway Hill, David P. Lewis, DuMont, 1946.
Flash Gordon, Frederick Stephani, Universal Pictures, 1936.
Flying Disc Man From Mars, Fred C. Brannon, Republic Film, 1951.
Friends, David Crane, Martha Kauffman, NBC, 1994-2004.
Fringe, J.J. Abrams, Fox, 2008-2013.
Glee, Ryan Murphy, Fox, 2009-2013.
The Great London Mystery, Charles Raymond, 1920.
The Green Hornet, Ford Beebe, Universal movie serial, 1940.
Grey's Anatomy, Shonda Rhimes, ABC, 2005- ?
The Hazards of Helen, J.P. McGowan, Kalem Company, 1914-1917.

Hill Street Blues, Steven Bochco, NBC, 1981-1988.

Homeland, Howard Gordon, Showtime, 2011- ?

House, M.D. (Dr. House), David Shore, Fox, 2004-2012.

How I Met Your Mother, Carter Bays, Craig Thomas, CBS, 2005-2014.

The Incredible Hulk (L'Incroyable Hulk), Kenneth Johnson, CBS, 1978-1982.

I love Lucy, Jess Openheimer, CBS, 1951-1957.

The Invaders (Les Envahisseurs), Larry Cohen, ABC, 1967-1968.

King of the Carnival, Franklin Adreon, Republic Pictures, 1955.

Knight Rider (K 2000), Glen A. Larson, NBC, 1982-1986.

Lightning Bryce, Paul Hurst, NFCA, 1919.

Little House on the prairie (La Petite maison dans la prairie), Michael Landon, NBC, 1974-1983.

Lois & Clark : The New Adventures of Superman (Lois et Clark : les nouvelles aventures de Superman), Deborah Joy LeVine, ABC, 1993-1997.

The Lurking Peril, George Morgan, Wisteria Productions, 1919.

Mad Men, Matthew Weiner, AMC, 2007-2015.

Magnum, P.I. (Magnum), Donald P. Bellisario, CBS, 1980-1988.

Malaeska, the Indian Wife of the White Hunter, Ann Sophia Winterbothan Stephens, 1860.

Malcolm in the Middle (Malcolm), Linwood Boomer, Fox, 2000-2006.

Manhunt of the Mystery Island, Spencer Gordon Bennet, Republic, 1945.

Mannix, Bruce Geller, CBS, 1967-1975.

Mary Kay and Johnny, Mary Kay Stearns, CBS, 1947-1950.

The Mary Tyler Moore Show, James L. Brooks, CBS, 1970-1977.

Maude, Norman Leare, CBS, 1972-1978.

Mercury Theater on the Air, Orson Welles, CBS, 1938.

Moonlighting (Clair de Lune), Glen Gordon Caron, ABC, 1984-1988.

My Favorite Martian (Mon Martien préféré), John L. Greene, CBS, 1963-1966.

My So-Called Life (Angela, 15 ans), Winnie Holzman, ABC, 1994.

Mysterious Doctor Satan, William Witney, Republic Pictures, 1940.

The Mysterious Mr. M., Lewis D. Collins, Universal Pictures, 1946.

The New Exploits of Elaine, Louis J. Gasnier, Whartons Productions, 1915.

NYPD Blue, Steven Bochco, ABC, 1993-2005.

Oz, Tom Fontana, HBO, 1997-2003.

The Perils of Pauline, Louis J. Gasnier, Pathé, 1914.

Peyton Place, Grace Metalious, ABC, 1964-1969.

The Phantom Empire, Otto Brower, Mascot Pictures, 1935.

The Pretender (Le Caméléon), Steven Long Mitchell, NBC, 1996-2000.

Quantum Leap (Code Quantum), Donald P. Bellisario, NBC, 1989-1993.

The Romance of Elaine, George B. Seitz, Pathé, 1915.

Rome, John Milius, HBO, 2005-2007.

Roswell, Jason Katims, The WB, 1999-2002.

The Simpsons, Matt Groening, Fox, 1989- ?

Six Feet Under (Six Pieds sous terre), Alan Ball, HBO, 2001-2005.

The Six Million Dollar Man (L'Homme qui valait trois milliards), Kenneth Johnson, ABC, 1974-1978.

Smallville, Alfred Gough, The CW, 2001-2011.

The Sopranos, David Chase, HBO, 1999-2007.

South Park, Trey Parker, Matt Stone, Comedy Central, 1997- ?

The Spider's Web, James W. Horne, Columbia Pictures, 1938.

Spy Smasher, William Witney, Republic, 1942.

Star Trek, Gene Roddenberry, NBC, 1966-1969.

Star Trek : The Next Generation, Gene Roddenberry, 1987-1994.

Super Jaimie, Kenneth Johnson, ABC, 1976-1978.

Undersea Kingdom, B. Reeves Eason, Republic Pictures, 1936.

Les Vampires, Louis Feuillade, Gaumont, 1915.

The Vanishing Shadow, Lew Landers, Universal, 1934.

What Happened to Mary, Charles Brabin, Edison Studios, 1912.

The Wild Wild West (Les Mystères de l'Ouest), Michael Garrison, CBS, 1965-1969.

Wonder Woman, William Moulton Marston, ABC, 1975-1979.

The Zero Hour, Rod Serling, Mutual Broadcasting System, 1973-1974.

Index des œuvres principales

Index lexical

<i>666 Park Avenue</i>	137
<i>Les 4400</i>	136
<i>The Adventures of Kathlyn</i>	64
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	115
<i>Ally McBeal</i>	173, 180
<i>American Horror Story</i>4, 5, 23, 24, 147, 152, 172, 194, 196, 212, 213, 232, 235, 239, 249, 277, 278, 293, 296, 336, 347, 354, 356, 357, 366, 367, 368, 439, 446	
<i>Angel</i> ...4, 5, 11, 23, 113, 132, 145, 165, 169, 178, 219, 220, 236, 244, 271, 306, 323, 328, 352, 353, 360, 366, 378, 379, 380, 381, 384, 386, 387, 393, 394, 406, 410, 411, 412, 461, 463, 465, 491, 501	
<i>Angela, 15 ans</i>	11
<i>Angels in America</i>	169, 180
<i>Les Anges du bonheur</i>	179, 180
<i>Argosy</i>	62
<i>Awake</i>	33
<i>Battlestar Galactica</i>	136, 198, 322, 341
<i>Beauty and the Beast</i>	136
<i>Being Human</i> .137, 190, 193, 276, 284, 317, 354, 356, 359, 362, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 375, 380, 381, 382, 392, 397, 400, 401, 402, 406, 410, 432, 433, 448, 476	
<i>Beverly Hills</i>	11
<i>Breaking Bad</i>	251
<i>Buffy the Vampire Slayer</i>4, 5, 7, 11, 14, 15, 16, 23, 32, 34, 83, 123, 133, 140, 145, 148, 149, 152, 153, 154, 155, 157, 163, 164, 165, 175, 178, 186, 187, 189, 190, 193, 198, 203, 204, 205, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 233, 234, 240, 241, 242, 243, 247, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 262, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 281, 287, 288, 292, 293, 305, 306, 307, 309, 312, 313, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 328, 329, 330, 331, 334, 338, 341, 343, 344, 345, 346, 348, 352, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 368, 374, 375, 376, 378, 379, 380, 384, 385, 386, 387, 388, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 399, 400, 406, 407, 410, 411, 412, 415, 416, 430, 433, 441, 442, 443, 444, 445, 448, 449, 450, 451, 454, 461, 462, 463, 465, 466, 491, 492, 493, 494	
<i>Le Caméléon</i>	140
<i>Carmilla</i>	57, 58, 314, 383
<i>Carnivàle</i>	23
<i>Charmed</i>4, 5, 23, 24, 133, 140, 145, 149, 196, 204, 255, 363, 441, 446, 449, 450, 451, 452	
<i>Le Château d'Otrante</i>	55
<i>Code Quantum</i>	134
<i>Les Contes de la crypte</i>	107, 131, 145, 152, 201, 203, 278
<i>The Crimson Stain Mystery</i>	77
<i>Dallas</i>	118, 129, 130, 136, 368, 491, 494
<i>Dante's Cove</i>	307

<i>Dead Like Me</i>	180, 358, 417
<i>Deadwood</i>	74, 135
<i>Death Valley</i>	433
<i>Desperate Housewives</i>	124, 135, 347
<i>Dracula</i> ...22, 57, 59, 66, 78, 80, 83, 84, 144, 174, 176, 193, 278, 314, 374, 376, 378, 383, 386, 395, 398	
<i>Les Envahisseurs</i>	126, 203
<i>Evening Shadows</i>	108
<i>Les Experts</i>	122, 135, 141
<i>The Exploits of Elaine</i>	64, 75, 79
<i>The Fall of the City</i>	98, 99
<i>Famous Fantastic Mysteries</i>	62
<i>La Famille Addams</i>	126, 144
<i>Faraway Hill</i>	113
<i>Fear Itself</i>	430
<i>Flash Gordon</i>	65, 66, 70, 71, 72, 74, 84
<i>Friends</i>	122, 125, 133, 140
<i>Fringe</i>	157, 185, 322
<i>From Dusk Till Dawn</i>	284
<i>Game of Thrones</i> ...4, 5, 23, 24, 34, 135, 137, 155, 159, 162, 163, 176, 177, 189, 191, 194, 203, 209, 237, 246, 249, 250, 258, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 271, 272, 282, 283, 284, 285, 288, 289, 291, 296, 324, 325, 436, 437, 438, 455, 458, 460, 492, 493	
<i>Ghost Stories</i>	61
<i>Ghost Wisperer</i>	362
<i>The Great London Mystery</i>	77
<i>La Guerre des Mondes</i>	99, 100, 101
<i>The Hall of Fantasy</i>	94
<i>Hemlock Grove</i>	317
<i>Hercule</i>	133, 171
<i>The Hermit's Cave</i>	94
<i>Heroes</i>	136, 172, 187, 206, 207, 255, 281, 297, 322, 323, 325, 486, 492
<i>L'Homme qui valait trois milliards</i>	128
<i>How I Met Your Mother</i>	124, 136, 166
<i>Hulk</i>	128
<i>I Love Lucy</i>	114, 122
<i>Inner Sanctum Mysteries</i>	107, 485
<i>Inspecteur Columbo</i>	122
<i>Lightning Bryce</i>	76
<i>Lights Out</i>	93, 96, 102, 103, 105, 107, 144, 355
<i>Lois et Clark : les nouvelles aventures de Superman</i>	133
<i>Lost</i>22, 24, 42, 123, 136, 141, 172, 181, 206, 252, 255, 260, 262, 267, 280, 281, 286, 287, 297, 325, 326, 327, 328, 329, 338, 339, 347, 492, 494, 500	
<i>The Lost Room</i>	172, 180
<i>The Lurking Peril</i>	77
<i>Mad Men</i>	340
<i>La Maison aux sept pignons</i>	53
<i>Mary Kay and Johnny</i>	113
<i>Masters of Horror</i>	253
<i>Medium</i>	4, 5, 23, 357, 362, 363, 364, 486
<i>Melmoth, l'Homme errant</i>	56

<i>Mercury Theatre on the Air</i>	100, 101
<i>Mon Martien préféré</i>	127
<i>Moonlight</i>	307
<i>La Morte amoureuse</i>	58, 193, 383
<i>Mr. Ed</i>	127
<i>Les Mystères de l'Ouest</i>	122, 127
<i>Mystères d'Udolphe</i>	56
<i>The Mysteries of Myra</i>	78, 79, 80, 85, 485, 499
<i>The Mystery Mind</i>	79, 81
<i>Once Upon a Time</i>	154, 158, 159, 170, 189, 435, 448, 454
<i>Penny Dreadful</i>	23, 278
<i>The Perils of Pauline</i>	64, 66
<i>La Petite maison dans la prairie</i>	124, 128
<i>Pushing Daisies</i>	4, 5, 23, 165, 179, 417
<i>Quiet, Please</i>	102, 108
<i>The Return of Chandu</i>	70, 78, 79, 82, 83, 85, 86, 501
<i>Roswell</i>	133, 140
<i>Sabrina, l'apprentie sorcière</i>	180
<i>Salem</i>	92, 439, 448, 449, 450
<i>Sept à la maison</i>	14
<i>Les Simpson</i>	129, 418
<i>Six Feet Under</i>	134, 173, 340, 371
<i>Smallville</i>	140
<i>Ma Sorcière bien-aimée</i>	126, 144, 196, 440, 452
<i>Les Sorciers de Waverly Place</i>	441
<i>Star Trek</i>	24, 123, 126, 133, 140
<i>Starsky et Hutch</i>	122, 127
<i>The Strain</i>	284
<i>Super Jaimie</i>	128, 136
<i>Supernatural</i>	4, 5, 23, 152, 176, 189, 255, 260, 275, 323, 357, 359, 376, 417, 432, 433, 494, 504
<i>Suspense</i>	102, 107, 483, 486
<i>Teen Wolf</i>	4, 5, 23, 146, 215, 229, 260, 276, 284, 293, 294, 296, 317, 337, 339, 401, 402, 403, 404, 407, 408, 409, 448
<i>Tru Calling</i>	362
<i>True Blood</i>	4, 5, 23, 83, 135, 137, 146, 147, 151, 155, 158, 177, 179, 193, 207, 231, 250, 252, 257, 260, 271, 273, 274, 280, 284, 313, 314, 316, 317, 337, 375, 379, 381, 382, 385, 386, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 397, 398, 400, 401, 407, 408, 410, 448, 453, 499
<i>The Twilight Zone</i>	107, 116, 144, 145, 152, 203, 206, 239, 278, 305, 358, 501
<i>Twin Peaks</i>	23, 122, 133, 139, 140, 145, 147, 149, 193, 285, 286, 297, 308, 310, 493
<i>Unknown</i>	62
<i>Urgences</i>	122, 132, 140
<i>The Vampire Diaries</i>	23, 146, 193, 252, 260, 261, 271, 276, 281, 284, 317, 375, 378, 379, 393, 397, 400, 401, 402, 407, 448, 501
<i>The Vampyre</i>	57
<i>Varney the Vampire</i>	51
<i>The Walking Dead</i>	4, 5, 23, 24, 34, 134, 146, 148, 153, 155, 161, 163, 164, 172, 177, 185, 189, 210, 212, 232, 234, 238, 247, 249, 258, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 281, 338, 339, 418, 419, 421, 422, 424, 425, 426, 427, 429, 430, 431, 438, 476, 478, 501
<i>The Weird Circle</i>	94
<i>Weird Tales</i>	61, 62, 484

<i>What Happened to Mary</i>	64, 67
<i>The Witch's Tale</i>	91, 94, 101, 107, 131, 201, 486
<i>Wonderfalls</i>	149, 180
<i>Wonder Woman</i>	128
<i>The X-Files</i> ..11, 13, 14, 15, 16, 17, 23, 24, 31, 79, 133, 140, 145, 147, 152, 167, 187, 205, 206, 239, 248, 252, 260, 262, 271, 275, 276, 277, 308, 347, 417, 493, 501	
<i>Xena la Guerrière</i>	24, 133, 171

Index des auteurs

Abbot, Stacey.....	109, 124, 163, 473, 474
Abercrombie, Nicholas.....	109, 125
Ahl, Nils.....	109
Akass, Kim.....	109
Anderson, Vicky.....	42, 43, 51, 60
Andrin, Muriel.....	439, 440, 446, 450, 451, 452
Aristote.....	47, 185, 237, 261
Astic, Guy.....	373, 388, 396, 398
Aubry, Danielle.....	24, 29, 39, 40, 41, 47, 49, 50, 51, 55, 57
Aumont, Jacques.....	156
Avane, Patrick.....	310
Bakhtine, Mikhaïl.....	431
Barbour, Alan.....	86
Barnouw, Eric.....	100, 101
Baroni, Raphaël.....	231, 233, 234, 235, 243
Barthes, Séverine.....	8
Bassaget, Joël.....	18, 386, 406, 416, 419, 451, 477
Baudou, Jacques.....	58, 138
Beeler, Karin.....	446
Bellour, Raymond.....	304
Benassi, Stéphane.....	10, 11
Benjamin, Walter.....	41
Besson, Anne.....	7, 11, 15, 19, 145
Besson, Rémy.....	26, 27, 28
Bianchi, Jean.....	119
Booker, Keith.....	167
Bourneuf, Roland.....	236
Boutet, Marjolaine.....	30, 109, 113, 114, 120, 127, 138, 141
Bozzetto, Roger.....	167, 355, 373, 377, 383, 388, 396, 397, 398, 417
Breteque (de la), François.....	448, 449, 451
Brochand, Christian.....	138
Brun-Lambert, David.....	136
Buckley, Cara Louise.....	109, 132, 134, 137
Burkhead, Cynthia.....	305, 306, 307, 308, 309, 320
Buxton, David.....	7, 8, 10, 277, 469
Caillois, Roger.....	151, 152, 159, 160, 190, 191, 320
Campa, Cossimo.....	22, 23

Carrazé, Alain.....	109, 128, 130, 140
Carroll, Noël.....	25, 246, 376, 382, 392, 399, 406
Casta, Isabelle.....	124, 161, 366, 408, 412, 463
Castelman, Harry.....	109, 116
Castex, Pierre-Georges.....	152, 153
Chaniac, Régine.....	119
Chelebourg, Christian... 149, 150, 161, 170, 306, 310, 311, 312, 315, 319, 339, 340, 354, 356, 366, 367, 369, 370, 455, 464	
Cline, William.....	65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 83
Clute, John.....	21
Coe, Lewis.....	30, 87
Coe, Steve.....	24
Colonna, Vincent... 118, 207, 236, 245, 248, 249, 252, 253, 254, 258, 259, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 272, 273, 274, 275, 276, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 297, 302	
Combes, Clément.....	8, 29
Comte, Auguste.....	341
Corel, Denys.....	227
Coulombe, Maxime.....	414, 418, 419, 423, 424, 425, 427, 428, 430, 431, 434, 435, 437, 438
Couté, Pascal.....	419, 425
Cowan, Douglas.....	390, 454
Cox, Arnie.....	219, 220
Creeber, Glen.....	31, 109, 247, 308
Crisell, Andrew.....	91, 94, 95
Crook, Tim.....	87, 90, 91
Dayan, Armand.....	117
Delavaud, Gilles.....	109
Descartes, René.....	349, 350, 351
Di Crosta, Marida.....	134, 135
Dixon, Peter.....	106
Douglas, Pamela.....	109, 122
Duccini, Hélène.....	134
Dulac, Nicolas.....	24, 25
Dunning, John.....	82, 87, 89, 102, 107
Eco, Umberto.....	42, 239
Esquenazi, Jean-Pierre.....	8, 9, 10, 250, 252, 253, 262, 277, 279, 286, 301
Esquirol, Jean-Étienne.....	335, 339, 341
Ey, Henri.....	340
Fabre, Jean.....	148, 192
Faure, Guillemette.....	139, 141
Feuer, Jane.....	31, 246
Finné, Jacques.....	53, 54, 58, 59, 61, 62, 174, 175, 355, 373, 377, 378, 385, 393
Fisk, John.....	109
Frankel, Valérie Estelle.....	459
Freud, Sigmund.....	188, 300, 311, 314, 315, 316, 318, 327, 430
Froberville (de), Antoine.....	227
Fülöp, Rebecca.....	219, 220
Ganz-Blaettler Ursula.....	252
Garcia, Tristan.....	136, 137
Gaston, Delphine.....	109

Geoffroy, Sophie.....	147, 170, 172, 187, 195
Georges, Marc.....	71, 74, 75, 76
Genette, Gérard.....	130
Geraghty, Christine.....	109, 111
Gibson, Marion.....	444, 448, 453
Gilligan, Vincent.....	117
Grams, Martin.....	101, 102, 104, 106
Grant, John.....	21
Grivel, Charles.....	178, 362
Gross, Edward.....	375
Guillou, Bernard.....	111
Gwenllian-Jones, Sara.....	109
Halfyard, Janet.....	204
Hand, Richard J.....	87, 88, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 102, 103, 106
Harmon, Jim.....	90, 95, 97, 100, 107
Hartley, John.....	109
Haskins, Rob.....	219
Heyer, Paul.....	98
Hills, Matt.....	33, 253
Hilmes, Michele.....	106, 109, 110, 115
Holder, Nancy.....	461
Housel, George.....	151
Huizingan, Johan.....	448
Irvin, William.....	151
Jackson, Rosemary.....	160
Jameson, Fredrick.....	197
Jancovich, Mark.....	478
Jauss, Hans.....	195
Jelot-Blanc, Jean-Jacques.....	138, 140
Johnson, Catherine.....	12, 14, 15, 16, 23, 25, 32, 147, 152, 158, 190, 246, 247
Johnston, Hannah E.....	446
Jost, François.....	9, 10, 254, 266
Jowett, Lorna.....	163, 411, 473, 474, 482
Joyard, Olivier.....	117, 136
Jung, Carl.....	188, 300, 307, 308, 315, 318, 319, 320, 321
Keveney, Bill.....	389
King, Stephen.....	145, 183, 264
Kinnard, Roy.....	84
Krzywinska, Tanya.....	443
Labbé, Denis.....	178, 187, 189
Lavery, David.....	308, 443
Laycock, Joseph.....	389, 391, 392
Lehman, Peter.....	103
Leutrat, Jean-Louis.....	358, 361, 362
Leverette, Marc.....	109, 132, 134, 137
Liardet, Didier.....	109
Locke, John.....	349
Lovecraft, H. P.....	54, 55, 56, 59, 61, 84, 102, 181, 182, 183, 454
Luhr, William.....	103
Lusted, David.....	109, 111

Lyttle, John.....	17
MacAndrew, Elizabeth.....	56, 57
MacLeish, Archibald.....	98, 99
Malrieu, Joël.....	160, 161
Maltin, Leonard.....	85, 86, 98
Marie, Michel.....	152
Marigny, Jean.....	376, 385, 393
Mats, Ludün.....	455, 459, 460
McCabe, Janet.....	106
McCraken, Allison.....	103
McLuhan, Marshall.....	87, 88
McWhinnie, Donald.....	90
Mellier, Denis.....	168, 173, 181, 193, 194
Menegaldo, Gilles.....	373
Metz, Christian.....	301, 304
Migozzi, Jacques.....	39
Miller, Toby.....	106
Millet, Gilbert.....	178
Mirville (de), Jules Eude.....	335
Mittell, Jason.....	318
Moine, Raphaëlle.....	19, 478
Molènes (de), Gaschon.....	40, 41
Montclair, Florent.....	156, 157, 171, 172
Moore, Frazier.....	149
Morton, David.....	90
Muir, John Kenneth.....	146
Müller, Jürgen E.....	26, 27, 28, 29, 30, 31, 32
Murray, Matthew.....	104
Nathan, Tobie.....	300, 301
Nodier, Charles.....	152, 153, 315, 317
Nolane, Richard D.....	61, 62
Oboler, Arch.....	90, 95, 96, 104, 105, 210
O'Connor, Flannery.....	162
O'Reilly, John.....	17
Ostrowski, Witold.....	171, 173
Ott, Brian.....	109, 132, 134, 137
Ouellet, Real.....	231
Padioleau, Jean-Gustave.....	111
Pearson, Roberta.....	109, 250
Pelosato, Alain.....	84
Petit, Christophe.....	276
Podrazik, Walter.....	116
Polack, Jean-Claude.....	316
Pollet, Jean-Jacques.....	182
Ponnau, Gwenhaël.....	332, 333, 335, 343, 344
Prié, Amandine.....	18, 386, 406, 477
Prince, Nathalie.....	147, 148, 149, 151, 152, 154, 156, 158, 162, 163, 164, 168, 169, 177, 179, 181, 182, 186, 189, 192, 194, 195, 196
Probst, Chris.....	13
Queffélec, Lise.....	38, 39, 40

Reis, Irving.....	98
Révaz, Françoise.....	236, 237
Ricoeur, Paul.....	239
Rolet, Stéphane.....	155
Ronecker, Jean-Paul.....	59
Royer, Philippe.....	421
Sadoul, Barbara.....	373, 377, 378, 401, 404, 405
Sahali, Abdessamed.....	109
Sainte-Beuve.....	38, 41
Sartre, Jean-Paul.....	162, 173, 180
Scheinfeigel, Maxime.....	300, 301, 302, 303, 304, 312, 316, 318, 320, 439
Schleret, Jean-Jacques.....	109, 128, 130, 138
Schopenhauer, Arthur.....	332
Sennit, Stephen.....	107
Sepinwall, Alan.....	109
Sepulchre, Sarah.....	10, 252, 279
Shingler, Martin.....	90, 95, 97, 98
Siegel, David.....	101
Siegel, Mark.....	12, 25, 475
Sieveking, Lance.....	93
Silhol, Léa.....	373
Skal, David J.....	421
Souriau, Anne.....	155, 164
Souriau, Étienne.....	217
Stedman, Eric.....	78, 79, 80, 82
Steinmetz, Jean-Luc.....	173, 174, 377, 380
Stoker, Bram.....	57, 58, 59, 80, 174, 193, 314, 376, 383, 386, 398
Thomson, Robert.....	17, 109, 112, 121, 286
Toulet, Ronan.....	227
Travis, Thomas.....	43
Turner, Emily.....	176
Turner, Graeme.....	31, 247
Twitchell, James.....	56, 175, 393
Untermeyer, Louis.....	99
Vax, Louis.....	148, 149, 157, 161, 170, 181, 183, 184, 186, 332, 333, 394, 399
Vérat, Éric.....	121, 202, 203
Vuillaume, Corinne.....	443, 447, 448, 452
Wallon, Philippe.....	464
Wells, Paul.....	434
Westfahl, Gary.....	21, 192
Wieringa, Cindy.....	90, 95, 97, 98
Wilcox, Rhonda.....	443
Winckler, Martin.....	8, 140, 227, 276, 346
Young, Filson.....	87

Table des matières

Remerciements.....	6
Introduction	7
Première partie : Du fantastique dans la sérialité.....	35
Chapitre 1 : La sérialité littéraire	38
1. L'apparition de la sérialité littéraire : histoire, pratiques et modes de diffusion.....	38
2. Influences mélodramatiques dans la littérature sérialisée.....	47
3. L'influence gothique dans la sérialité anglo-saxonne.....	49
4. Le surnaturel dans la littérature gothique : reflet de la nature humaine.....	54
5. Les métamorphoses de la littérature sérialisée au XXe siècle aux États-Unis.....	60
Chapitre 2 : La sérialité cinématographique.....	64
1. Une brève histoire du serial cinématographique.....	64
2. La production du serial cinématographique et sa réception.....	66
3. Les tentatives fantastiques du serial.....	74
4. La magie et le surnaturel : l'héritage de <i>The Mysteries of Myra</i>	78
Chapitre 3 : La sérialité radiophonique.....	87
1. Les débuts du feuilleton radiophonique.....	87
2. Spécificités du médium radiophonique dans la production des « radio dramas ».....	90
3. Popularité du feuilleton radiophonique de genre aux États-Unis, ses pratiques et sa réception.....	98
4. La fin du radio-drama et ses métamorphoses.....	107
Chapitre 4 : La sérialité télévisuelle	109
1. Du développement de la télévision aux États-Unis à ses fonctionnements.....	109
2. De l'influence d'Hollywood.....	113
3. Une écriture en héritage.....	116
4. Écriture, conception et réception de la série télévisée américaine.....	118
5. La série américaine de 1960 à nos jours : modes et genres.....	125
6. La série télévisée américaine dans la programmation française.....	138
Deuxième partie : Le fantastique : inscription d'un genre séculaire dans le médium-série....	143
Chapitre 1 : La question du surnaturel dans la série télévisée fantastique.....	147
1. Le phénomène surnaturel	149
1.1 La crise de la subjectivité.....	152
1.2 Limites de la thèse surnaturaliste : merveilleux et fantastique	158
1.3. La plausibilité et l'effet de réel	161
2. Doute et hésitation fantastique : des limites de la théorie todorovienne.....	163
2.1 Politique de la monstration dans la série télévisée	168
2.2. L'injure faite au réel	169

2.3. L'émancipation du cadre réaliste.....	173
2.4. Efficacité du surnaturel : la menace.....	177
2.5. Sentiments contradictoires et émotion fantastique	181
2.6. Subjectivité et éphémérité du sentiment contradictoire	185
2.7. Un nouvel état du monde	189
3. Pour une définition du fantastique propre à la série télévisée américaine contemporaine	190
3.1. Insaisissabilité du fantastique sériel.....	190
3.2. Un genre relevant d'une poétique de l'imagination	193
3.3. Définition ouverte et rationalisation du fantastique sériel.....	194
3.4. Le fantastique en tant que mode de représentation du monde.....	197

Chapitre 2 : Spécificités de la sérialité télévisée fantastique200

1. Le générique des séries fantastiques.....	200
1.1. Fonctions du générique dans la série télévisée fantastique.....	202
1.2. Des génériques hors-normes.....	207
2. De l'utilisation des sons et de la musique dans la série télévisée fantastique.....	215
2.1. La musique comme représentation des valeurs de la série : l'exemple de <i>Buffy the Vampire Slayer</i>	215
2.2. Autre aspect du buffyverse : musique et mélange des genres.....	217
2.3. La musique au service des personnages.....	219
2.4. De la musique au centre de la narration.....	222
2.5. De l'esthétique des cris féminins.....	228
3. Les stratégies narratives dans la série fantastique US contemporaine	230
3.1. La tension narrative.....	231
3.2. La mise en intrigue nécessaire.....	236
3.3. Analyse empirique.....	240

Chapitre 3 : Répétition, surnaturel et limites : de la force et des faiblesses de la série fantastique..... 245

1. La série télévisée fantastique n'est pas le cinéma fantastique : durée et expansion de la diégèse.....	245
2. Le problème de la durée et du rythme face à la surenchère du surnaturel	253
3. Évaluation finale, intégrité de l'univers surnaturaliste et épuisement.....	261
4. Le personnage fantastique sériel	267
5. La problématique du renouvellement et de l'identification spectatorielle.....	271
6. Mise en scène du monde et des émotions humaines : l'avenir de la série fantastique ?.....	279

Troisième partie : Analyse des paradigmes des principaux phénomènes surnaturels299

Chapitre 1 : Rêves et cauchemars fantastiques.....300

1. Mettre en scène et écrire le rêve.....	305
3. Cauchemars.....	315
3. Anticiper le récit : le rêve prophétique.....	320

Chapitre 2 : Représentations de la folie dans la série fantastique.....332

1. Rêverie diurne, hallucinations et folie.....	332
1.1. Le clivage surnaturel/rationnel.....	335
1.2. Des hallucinations et de leur conséquence sur la diégèse.....	339
1.3. Le fou, le génie et le visionnaire.....	342
1.4. La figure rationnelle du psychiatre.....	343

2. De la folie à la mise en doute du réel	347
Chapitre 3 : Fantômes, apparitions et esprits.....	354
1. Féminité et sensibilité surnaturelle	362
2. Unis dans la mort.....	364
3. Le fantôme et le principe de sérialité.....	367
4. Le fantôme dans la série non-surnaturaliste.....	370
Chapitre 4 : Vampires et loups-garous.....	373
1. Les amours impossibles.....	376
2. Humanisation du vampire de série télévisée	380
3. Le vampire sériel et la religion.....	385
4. Le sang est la vie.....	392
5. Du vampire au loup-garou.....	398
6. Autres métamorphoses.....	405
7. Métamorphoses et dualité.....	410
Chapitre 5 : La marche des morts	414
1. Reproduction et contamination.....	420
2. Le processus d'entropie et de déshumanisation.....	422
3. Des humains face aux morts	425
4. Un nouvel ordre du monde.....	427
5. La tentative d'humanisation.....	430
6. Contamination du mort-vivant sériel.....	434
Chapitre 6 : Sorciers, puissances supérieures, religions et magie.....	439
1. L'exemple de Willow (<i>Buffy</i>) : la magie comme métaphore	441
1.1. Le pouvoir féminin.....	446
1.2. Persécution des adeptes de la magie.....	448
1.3. D'une conception de la sorcellerie à l'autre.....	449
2. De la magie à la religion.....	454
2.1. « Ce qui est mort, ne saurait mourir » : des religions fictionnelles dans <i>Game of Thrones</i>	455
2.2. Une vision surnaturaliste de la religion	459
2.3. De l'athéisme au panthéisme dans <i>Buffy the Vampire Slayer</i>	461
2.4. De l'apocalypse et du sacrifice.....	462
2.5. Divinités et culte religieux.....	463
Conclusion.....	468
Bibliographie.....	483
Index des œuvres principales.....	505
Index des auteurs.....	508

De la sérialité à la série télévisée fantastique : enjeux et réappropriation d'un genre

La notion de genre semble aujourd'hui être le mode de régulation de l'industrie culturelle américaine. Il s'agit dans cette thèse d'étudier comment l'un d'eux, le fantastique, s'inscrit au sein d'un médium particulier comme la série télévisée, et les interactions qui peuvent alors s'imposer.

Mots clés : séries, télévision, fantastique, genre, surnaturel, intermédia

From Seriality to Fantastic TV Series : Issues and Reappropriation of a Genre

The concept of genre now seems to be the mode of regulation of the American cultural industry. In this thesis, we want to study how one of them, the fantastic, falls within a particular medium like the television series, and interactions that may then be required.

Keywords : series, television, fantastic, genre, supernatural, intermedia

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 267 – Arts et Médias

EA 185-IRCAV (Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel)

Centre Briève – 3e étage, porte B

1 rue Censier

75005 Paris