



HAL
open science

Fantastique, science-fiction et résolution individualiste des crises globales dans les séries télévisées étasuniennes de 1990 à nos jours

François-Ronan Dubois

► **To cite this version:**

François-Ronan Dubois. Fantastique, science-fiction et résolution individualiste des crises globales dans les séries télévisées étasuniennes de 1990 à nos jours. Magazine de la communication de crise et sensible, 2013, 21, pp.18-23. halshs-00834414

HAL Id: halshs-00834414

<https://shs.hal.science/halshs-00834414>

Submitted on 14 Jun 2013

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.

Fantastique, science-fiction et résolution individualiste des crises globales dans les séries télévisées étasuniennes de 1990 à nos jours

Depuis une trentaine d'années, le paysage audiovisuel mondial a été transformé par ce que les critiques ont appelé le Second Âge d'Or de la Télévision Américaine.¹ Dès 1978 et le succès planétaire de la première série *Dallas* (David Jacobs, 1978-1991)², les pratiques télévisuelles nationales se sont orientées vers des narrations complexes et des types de personnages inspirés par le succès des séries télévisées étasuniennes.³ Si des pratiques narratives élaborées existaient avant *Dallas*, dès 1963, par exemple, dans la série britannique *Doctor Who* (Sydney Newman, C. E. Webber, Donald Wilson, 1963-1989)⁴, la diffusion du feuilleton a accéléré la mutation des programmes. L'offensive de la chaîne câblée HBO sur le marché très concurrentiel de la télévision étasunienne, au début des années 2000, a imposé une nouvelle transformation, qui tend à assimiler la série télévisée à une forme d'art⁵ et à imposer une rhétorique auteuriste à l'ensemble des producteurs⁶ Parallèlement, le développement d'Internet a entraîné la création d'un circuit de diffusion réactif et international, révolution comparable, du côté des consommateurs, à celle introduite par l'apparition des dispositifs d'enregistrement personnel, quelques décennies plus tôt.⁷ Les séries télévisées, et notamment les séries télévisées étasuniennes, occupent désormais une place hégémonique dans les grilles de programmation, soit par elles-mêmes, soit par les copies qu'elles suscitent. Elles sont devenues des lieux du discours politique⁸, des outils de l'enseignement universitaire⁹ ou des instruments de santé publique.¹⁰ Réagissant aux attentes d'un large public et formant son imaginaire, les séries télévisées sont un puissant dispositif communicationnel, dont l'analyse interne permet de saisir les enjeux et les mécanismes de l'imaginaire contemporain.

¹ McCabe Janet, Akass Kim (dir). *Quality TV : Contemporary American Television and Beyond*. Londres : I. B. Tauris, 2007.

² Je présente ici et par la suite les séries de la manière suivante : Titre original / Titre Français (Créateur, Dates de la première diffusion).

³ Bianchi, Jean. « Dallas, les feuilletons et la télévision populaire ». *Réseaux* 3.12 (1985) : 19-28 & Bujdoso, Agnès. « Traditions and Innovations in Contemporary American TV: What the "New Old" *Dallas* can tell us about the evolution of a Popular medium ». *Report from the Popline : On The Life And Afterlife of The Popular*. Lisbonne, 4 décembre 2012.

⁴ J. Tulloch et M. Alvarado, *Doctor Who : The Unfolding Text*, Londres, 1983.

⁵ McCabe Janet, Akass Kim. « It's not TV, It's Quality TV : Refining Television at HBO ». *Qu'est-ce qu'une télévision de qualité ?* Paris, 12 septembre 2012.

⁶ Garcia Garcia, Pedro José. « Una cierta tendencia en la televisión estadounidense. Evolución de la noción de autoría en el género dramático. ». *Admire* 3 (2011) : 74-103.

⁷ McKee, Alan. « Is *Doctor Who* Australian ? ». *Media International Australia incorporating Culture and Policy* 132 (2009) : 54-66.

⁸ Orthia, Lindy. « Enlightenment was the choice : *Doctor Who* and the Democratisation of Science ». Thèse de doctorat. Australian National University, 2010. Introduction.

⁹ Sert, Olcay. « An Interactive Analysis of Hyperboles In a British TV Series : Implications of EFL Classes ». *ARECLS* 5 (2008) : 1-28.

¹⁰ Wessels J., Van Kradenberg J., Mbanga I., Emsley RA., Stein DJ. « Television as a medium for psycho-education in South Africa : analysis of call to a mental health information centre after screening of a TV series on psychiatric disorders ». *The Central African Journal of Medicine* 45.1 (1999) : 1-3.

Les formes, les genres et les thèmes en sont bien entendu multiples, ce qui implique qu'une grande variété de crises est traitée. Les séries médicales comme *House / Docteur House*. (David Shore, 2004-2012) sont propices à la représentation de crises sanitaires de grande ampleur ; les séries d'action et d'espionnage, telles *24 / 24 heures chrono* (Joel Surnow et Robert Cochran, 2001-2010) ou *Rubicon* (Jason Horwitch, 2010), des crises militaires et des géopolitiques ; les séries judiciaires, à l'instar de *Boston Public* (David E. Kelley, 2000-2004) et *The Good Wife* (Robert et Michelle King, 2009-en production), des crises médiatiques impliquant de grandes entreprises et les séries politiques, parmi lesquelles on peut citer *Commander in Chief* (Rod Lurie, 2005-2006) et *The West Wing / À la maison blanche* (Aaron Sorkin, 1999-2006), l'ensemble de ces phénomènes. Il y aurait naturellement beaucoup à tirer de l'analyse de ce corpus de séries dont le style est, dans l'ensemble, réaliste. Une série récente comme *The Newsroom* (Aaron Sorkin, 2012-en production), qui explore la manière dont un journal télévisé couvre ces différents événements, ajouterait encore une dimension à l'analyse. Ces séries constituent un matériau précieux pour la description de la perception, de la résolution et de la représentation des crises contemporaines.

Je propose néanmoins de consacrer cette étude à des séries qui paraissent peut-être, au premier abord, se prêter moins aisément à un semblable commentaire, parce qu'elles sont issues de deux genres peu réalistes : la science-fiction et le fantastique.¹¹ Le commentaire de ces genres me paraît propre à mettre en évidence des archétypes de la réception et de la représentation de la crise, qui permettent de mieux comprendre les modalités de cette réception dans les contextes plus réalistes, où l'ambition référentielle du matériau complique l'analyse. À bien des égards, la science-fiction et le fantastique télévisuels thématisent de manière hyperbolique la crise : le thème récurrent de l'apocalypse ou, tout du moins, de la destruction de la planète, constitue une représentation magnifiée de l'anéantissement vécu par les individus et les institutions impliqués dans des crises plus réelles et plus localisées. En conséquence, la manière dont ces crises hyperboliques sont résolues se présente comme un modèle idéal du type d'actions attendues pour accréditer l'efficacité de la gestion des crises réelles. Or, l'agentivité valorisée dans ces programmes est presque toujours d'ordre personnel, individuel et marginal. C'est ce que j'appelle la résolution individualiste de la crise globale.

Je tâcherai ici d'en décrire le fonctionnement, en décrivant la manière dont les personnages par lesquels la crise est résolue sont caractérisées essentiellement, puis leur relation à l'espace social et géographique ainsi que la place des institutions dans ces mondes apocalyptiques. Je proposerai enfin de réinvestir ces analyses dans le commentaire des séries réalistes.

Des héros fondamentalement distincts du reste de l'humanité

Le premier aspect remarquable du dispositif est le caractère exceptionnel des héros impliqués dans la résolution de la crise. Naturellement, cette exception est un moyen narratif de ménager l'adhésion continue du téléspectateur à un récit étendu qui dure plusieurs années. Mais cette adhésion n'implique pas nécessairement l'établissement d'une différence essentielle entre les héros et le reste de l'humanité ; au contraire, de nombreuses séries organisent l'identification étroite du téléspectateur aux personnages principaux, représentés dans une vie sociale réaliste et censément proche de la sienne, comme dans *Friends* (David

¹¹ Il faut noter que le fantastique télévisuel tient beaucoup plus du merveilleux que le fantastique littéraire. Sur ce point, voir Dubois, François-Ronan. « Fantastique, science-fiction ou merveilleux dans la série télévisée *Doctor Who* (2005) ». *Poétiques du merveilleux : fantastique, science-fiction, fantasy (littérature et arts visuels)*. Arras, 30 novembre 2012.

François-Ronan Dubois

Paru dans *Magazine de la communication de crise & Sensible* 21 (2013) : 18-33.

Crane, Marta Kauffman, 1994-2004), *Coupling* (Steven Moffat, Martin Dennis, 2000-2004)¹² ou encore *Desperate Housewives* (Marc Cherry, 2004-2012)¹³. Les séries fantastiques et science-fictionnelles présentent au contraire des personnages dont l'altérité est irréductible.

Cette altérité peut naître d'une différence essentielle et fondamentale qui sépare de tout temps le héros du reste de l'humanité. L'appartenance à une espèce particulière, comme c'est le cas des sorcières de *Charmed* (Constance M. Burge, 1998-2006) ou du personnage principal d'*Angel* (Joss Whedon, 1999-2004), peut devenir le thème central de la série, ainsi que le suggère le titre de la série britannique reprise dans une version étasunienne, *Being Human* (Toby Whithouse, 2008-en production). Cette altérité peut être acquise, après une élection divine ou quasi-divine, semblable à celle qui conduit Buffy Summers à devenir la Tueuse dans *Buffy the Vampire Slayer* (Joss Whedon, 1997-2003) ou Daniel Jackson à effectuer l'Ascension dans *Stargate SG-1* (Brad Wright, Jonathan Glassner, 1997-2007). Dans un cas comme dans l'autre, cette différence implique des compétences surnaturelles, essentielles à la lutte contre les forces du Mal.

A côté de ces personnages essentiellement surhumains, le téléspectateur trouve des personnages dont la surhumanité naît d'un entraînement particulier qui exacerbe des talents innés exceptionnels, mais non nécessairement surnaturels. C'est le cas de Dean Winchester dans *Supernatural* (Eric Kripke, 2005-en production), de Sydney Bristow dans *Alias* (J. J. Abrams, 2001-2006) ou des personnages principaux de *Revolution* (Eric Kripke, 2012-en production). Cet entraînement est toujours un entraînement militaire, dont le parangon est le colonel O'Neil de *Stargate SG-1*, ou paramilitaire, comme celui de Sarah Connor dans *The Sarah Connor Chronicles* (Josh Friedman, 2008-2009).

On trouve enfin des personnages communs dont la vie a été si profondément modifiée par leur contact avec la surnature qu'ils en ont été transformés. De psychologue criminaliste classique, Fox Mulder est devenu un adepte du paranormal dont l'intuition est presque surnaturelle, dans *The X-Files* (Chris Carter, 1993-2002) et les personnages de *Heroes* (Tim Kring, 2006-2010) développent soudainement des capacités qu'ils ne possédaient pas. Si la normalité du personnage peut être ménagée par la série, sa différence finalement essentielle avec le reste de l'humanité n'en constitue pas moins la condition de son succès dans son entreprise héroïque.

Bien entendu, ces catégories sont fluides. Les Jedis de *Star Wars : The Clone Wars* (Georges Lucas, 2008-en production) peuvent être intégrés à la première et la deuxième catégories, quand les héros des multiples adaptations des comics *X-Men* constituent d'excellents candidats tant pour la troisième que pour la deuxième catégories. En-deçà de ces distinctions demeurent l'archétype d'un héros au sens antique du terme¹⁴, c'est-à-dire d'un être distinct du reste de l'humanité. Seuls ses pouvoirs lui permettent d'être à la hauteur des épreuves qui se dressent sur son chemin et de résoudre la crise globale qui conduirait, sans son intervention, à l'anéantissement de l'espèce humaine, de la planète Terre ou de l'ensemble de la réalité.

La crise, parce qu'elle constitue une rupture essentielle du réel et de l'ordre des choses, exige une résolution dont les conditions dépassent les limites de la seule rationalité démocratique. Pour être convaincant, l'acteur qui résout la crise doit incarner une position aristocratique de supériorité essentielle, qui fait de son action sur les éléments de la crise aussi bien une mission divine qu'un engagement personnel et total. Plus l'ampleur de la crise est

¹² Dans son article cité ci-dessus, Olcay Sert démontre l'adéquation linguistique parfaite des dialogues de la série aux échanges verbaux réels.

¹³ Marcucci, Virginie. *Desperate Housewives. Un plaisir coupable*. Paris : PUF, 2012.

¹⁴ Dubois, François-Ronan. « Le mythe herculéen dans trois séries américaines : *Supernatural*, *Buffy the Vampire Slayer*, *The X-Files* ». *e-lla* 5 (2012) : web.

François-Ronan Dubois

Paru dans *Magazine de la communication de crise & Sensible* 21 (2013) : 18-33.

considérable, plus l'altérité individualiste du héros est centrale. Cette position particulière du héros empêche toute représentation de la crise globale comme le produit systématique d'une certaine disposition de la société humaine ; la crise est toujours comprise comme l'affrontement du Bien contre le Mal et les ambiguïtés de certains des personnages secondaires comme un double jeu.

La place géographique, sociale et institutionnelle des héros surnaturels

On l'aura compris, ce mode de résolution est un mode antisocial. Il l'est à deux titres au moins : d'abord parce que le héros n'opère pas au sein de la société, mais s'en extrait ou en est exclu à cause de son altérité, ensuite parce que la crise, en tant qu'elle n'est pas un produit de la société, échappe à son action. Cette disposition antisociale est soulignée par la situation marginale, socialement et géographiquement, d'une grande partie des héros déjà évoqués au sein du monde. On peut reconnaître deux paradigmes.

Le premier est celui du héros voyageur. Les frères Winchester de *Supernatural* et les Connor de *The Sarah Connor Chronicles* en sont l'incarnation typique. Ces héros vivent sur la route, dans un mouvement constant qui leur interdit d'élire résidence dans un lieu particulier et, par conséquent, de s'intégrer aux réseaux de sociabilité. Les frères Winchester multiplient les faux noms et, dans la première épisode de *The Sarah Connor Chronicles*, le fils de l'héroïne est arraché à la vie paisible d'un lycée. Quand ces héros disposent d'un logement permanent, il est impersonnel, comme les quartiers des membres de l'équipe d'exploration dans *Stargate SG-1*, ou dysfonctionnel, à l'instar de l'appartement de l'agent Mulder dans *The X-Files*, qui ne semble pas posséder de lit. Cette mobilité implique que le héros parcourt un ensemble beaucoup plus large que celui qui s'offre au héros fixe : les États-Unis, dans le cas des héros fantastiques, l'univers, dans le cas des héros de science-fiction. Cette situation paradoxale fait du héros voyageur un être par excellence à la fois dans le monde et hors du monde : dans le monde, parce qu'il le connaît mieux que personne, l'ayant traversé encore et encore ; hors du monde, parce qu'il est privé de l'expérience sociale de son existence.

Le second paradigme est celui du héros caché. Il occupe des lieux de pouvoir, fixes et bien identifiés, mais inaccessibles à tout autre que lui. Le cas le plus remarquable est indubitablement le manoir magique dans lequel se réfugient les personnages de la série *Sanctuary* (Damian Kindler, 2008-2011), dont le titre est évocateur. De la même façon, la maison occupée par les sœurs Halliway dans la série *Charmed* est protégée par de puissants sorts contre l'irruption de visiteurs indésirables. De semblables protections, technologiques cette fois, encadre le SD6 et plus tard l'APO où travaille l'héroïne d'*Alias* et c'est isolée en plein désert ou sous une montagne que l'on trouve la base des héros de *Warehouse 13* (Jane Espenson, D. Brent Mote, 2009-en production) ou *Stargate SG-1*. Mais le lieu marginal n'est pas nécessairement un sanctuaire ; il peut simplement être le signe de l'altérité, tel le sous-sol dans lequel sont relégués les agents Mulder et Scully dans *The X-Files* ou les cavernes et les cryptes qui forment le paysage quotidien de la Tueuse dans *Buffy*.

Cette marginalité spatiale est le signe d'une marginalité institutionnelle. Buffy s'oppose au Conseil des Watchers qui organisait depuis des millénaires la lutte du Bien contre le Mal, Sydney Bristow opère dans des cellules secrètes de la CIA (*black-ops divisions*) comme les héros de *Stargate* appartiennent à une opération secrète de l'armée de l'air, les frères Winchester et Sarah Connor fuient la police. Or, puisque ces héros sont les seuls à pouvoir résoudre la crise, cette marginalité est le signe non de leur inadéquation au monde mais de la faillite des institutions traditionnelles qui prétendent gérer la crise. En parallèle de

François-Ronan Dubois

Paru dans *Magazine de la communication de crise & Sensible* 21 (2013) : 18-33.

l'héroïsation du personnage principal se développe ainsi une condamnation des institutions organisées, qu'il s'agisse de sociétés occultes, de l'armée officielle ou du FBI.¹⁵

Remarques finales

La représentation archétypale de la crise et de sa résolution proposée par les séries télévisées fantastiques et science-fictionnelles est donc celle d'un phénomène qui échappe à l'action concertée d'un groupe institué et officiel, pour ne s'offrir qu'à l'expertise d'un héros évoluant en marge de l'espace physique et social, en marge de l'humanité elle-même. Cette résolution est individualiste, antidémocratique et antisociale.

On objectera peut-être que, dans *Buffy* comme dans *Stargate*, le groupe, comme agent de la situation de crise, a une importance fondamentale. Cette observation ne change rien à la conclusion que je viens de présenter : l'équipe SG-1 de *Stargate* se distingue par son insubordination, incarnant ainsi une marge dans la marge même de l'institution secrète, et le Scooby Gang de la Tueuse est composé, à l'exception d'Alex, d'êtres distingués par des particularités essentielles ou acquises. Il n'est bien sûr pas impossible de trouver, dans la grande diversité du paysage audiovisuel étatsunien, des séries qui échappent plus ou moins clairement et profondément aux archétypes que je viens de décrire, comme le récent programme *Alphas* (Zak Penn, Michael Karnow, 2011-en production), mais elles demeurent rares au regard du corpus décrit ci-dessus.

Or, ce qui s'exprime dans ce corpus de manière exacerbée est également présent dans des séries réalistes. Sans parler de programme comme *Human Target* (Jonathan E. Steinberg, 2010-2011), *24 / 24 heures chrono* ou *The Pretender / Le Caméléon* (Steven Long Mitchell, Craig Von Sickle, 1996-2000) qui, le surnaturel en moins, représentent des héros très similaires aux frères Winchester ou à Sarah Connor, de nombreuses séries policières, dont les plus célèbres sont indubitablement *Lie To Me* (Samuel Baum, 2009-2011) et *The Mentalist* (Bruno Heller, 2008-en production), mettent la résolution des enquêtes entre les mains de personnages exceptionnels qui opèrent à la marge des forces de police traditionnelles. Ce que le corpus fantastique et science-fictionnel monte, c'est que l'on aurait tort d'interpréter ces personnages excentriques uniquement comme des outils narratifs destinés à susciter l'intérêt du téléspectateur, parce qu'ils participent d'une conception plus large de l'événement exceptionnel et de sa résolution.

Rares sont les séries qui, comme *The West Wing* ou, dans une moindre mesure, *Criminal Minds / Esprits criminels* (Jeff Davis, 2005-en production) et *Without a Trace / FBI Portés Disparus* (Hank Steinberg, 2002-2009), présentent l'action concertée d'une équipe qui agit dans le cadre des institutions. Le héros est préféré au groupe, la geste personnelle à la description statique des protocoles, le mythe de la surnature à la rationalité des actions concertées. Les conséquences de cet imaginaire sotériologique pour la communication de crise sont ambiguës. Elles tendent à orienter les discours vers une représentation personnelle et pathétique des processus à l'œuvre, en sacrifiant la cohérence du groupe (qu'il soit privé ou public) et la rationalité de ses protocoles agentiels. Les conséquences politiques, elles, sont claires : elles invitent à une réappropriation par les institutions des dispositifs communicationnels et à une promotion de la résolution sociale, pour que les réussites d'un héros ne soient pas le symptôme d'un échec collectif.

¹⁵ Cantor, Paul A. « This Is Not Your Father's FBI : *The X-Files* and the Delegation of the Nation-State ». *The Independent Review*. Vol. 5, n°1, 2001 : 113-23.

François-Ronan Dubois

Paru dans *Magazine de la communication de crise & Sensible* 21 (2013) : 18-33.