



HAL
open science

Fantômes et villes fantômes dans la série télévisée Supernatural

François-Ronan Dubois

► **To cite this version:**

François-Ronan Dubois. Fantômes et villes fantômes dans la série télévisée Supernatural. Philippe Colin, Émilie Delafosse, Thomas Faye, Sonia Fournet et Marie-Caroline Leroux. Poétiques et politiques du spectre : lieux, figures et représentations de la rémanence dans les Amériques, Presses Universitaires de Limoges, pp.5-14, 2014. halshs-00963969

HAL Id: halshs-00963969

<https://shs.hal.science/halshs-00963969>

Submitted on 23 Mar 2014

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.

Dubois, François-Ronan. « Fantômes et villes fantômes dans la série télévisée *Supernatural* ». *Poétiques et politiques du spectre : lieux, figures et représentations de la rémanence dans les Amériques*, dir. Philippe Colin, Émilie Delafosse, Thomas Faye, Sonia Fournet et Marie-Caroline Leroux. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2014. 5-14.

Fantômes et villes fantômes dans la série télévisée *Supernatural*

DUBOIS François-Ronan
Université Stendhal — Grenoble 3

Résumé

La série fantastique *Supernatural*, créée par Eric Kripke, multiplie les histoires de fantômes. À partir de la description du rôle narratif de cette créature fantastique, cet article entreprend de définir les mécanismes thématiques et formels conditionnant une interprétation politique du spectre et de la ville fantôme.

Mots-clés : Fantôme, ville fantôme, *Supernatural*, série télévisée, structure

Abstract

The supernatural and horror drama series created by Erick Kripke under the title *Supernatural* offer a large collection of ghost stories. Through a description of this creature's narrative function, this paper seeks to expose the thematical and structural mechanisms allowing a political interpretation of ghosts and ghost-towns.

Keywords : Ghost, ghost town, *Supernatural*, TV serials, structure

Depuis plusieurs années, les études consacrées aux séries télévisées se multiplient. Longtemps contenus dans les seuls champs de la sociologie des médias et des sciences de l'information et de la communication, les produits télévisuels ont été l'objet, depuis deux décennies au moins, d'un regain d'intérêt né des études culturelles. Des périodiques académiques comme *Woosh* ou *Slayage*, respectivement consacrés aux séries *Xena*¹ et *Buffy*², ont ainsi contribué au développement d'une lecture féministe post-structuraliste de ces programmes. Si les méthodes et les conclusions de ces études ne sont pas sans appel, elles ont eu le mérite d'ouvrir un champ académique à l'exploration thématique et, dans un moindre mesure, formelle de la série télévisée, en tant qu'elle est un récit, complétant ainsi les analyses sociologiques des années 1980 et 1990. Peu à peu, le champ s'est diversifié et les études cinématographiques, littéraires et philosophiques ont pu, entre autres, y fleurir. Si les études culturelles continuent à représenter, aujourd'hui, une part importante du corpus académique consacré à la question, elles ne le partagent plus uniquement avec les approches sociologiques ou communicationnelles.

On l'aura deviné, c'est une analyse thématique que je propose de mener ici. Le terme n'a pas toujours bonne presse. Depuis le structuralisme littéraire, ou tout du moins depuis l'action conjointe de la Nouvelle Critique et d'une théorie littéraire française plus ou moins inspirée du formalisme russe, une suspicion générale pèse sur l'analyse thématique, dans la mesure où elle paraît devoir échapper à toute mesure de contrôle. Suspicion qui n'est pas sans toucher, aujourd'hui, les études culturelles, singulièrement lorsque celles-ci se doublent d'une entreprise militante qui, souvent, s'exerce dans deux directions : réhabiliter un corpus, d'une part, et défendre des mesures politiques, d'autre part. Ainsi de Rhonda W. Wilcox qui, entre autres, entreprenait de défendre le féminisme en général et une série télévisée en particulier.³ Le problème serait alors que l'analyse thématique inscrive l'objet analysé dans un contexte beaucoup plus large, au risque d'en diluer les spécificités, notamment les spécificités formelles. En d'autres termes, on fait parler l'œuvre de tous les sujets, sans lui prêter toujours une attention privilégiée.

Pour parer à cette difficulté, la méthode que je propose ici et qui, du reste, ne prétend à aucune originalité, implique un relevé systématique de deux ensembles d'éléments relatifs aux thèmes évoqués (fantômes et villes fantômes), à l'organisation typologique de chacune de ces ensembles, à leur interprétation puis à l'interprétation de leur rapport. Il s'agit donc de décrire ce que l'on voit en effet à l'écran, le plus littéralement possible, et ce

¹ *Xena, Warrior Princess / Xena, Princesse Guerrière* (John Schullan et Robert Tapert, 1995-2001). Les séries seront identifiées par leur titre usuel dans le corps de l'article et je donnerai en notes le titre original complet, le titre français, le nom du ou des créateurs et les années de diffusion dans le pays original.

² *Buffy, the Vampire Slayer / Buffy contre les Vampires* (Joss Whedon, 1997-2003).

³ Rhonda W. Wilcox, « In The Demon Section of the Card Catalog : *Buffy* Studies and Television Studies », *Slayage*, 2006, vol. 6, n°1, en ligne, disponible sur : < <http://slayageonline.com/Numbers/slayage21.htm> > (consulté le 30 janvier 2013).

que l'on peut en déduire, dans le cadre dessiné par la multiplication des occurrences. Après avoir présenté la série qui nous occupera dans ces pages, je m'emploierai donc à y traquer le spectre au pied de sa lettre : le fantôme qui fait peur, le fantôme, même, qui fait « bouh ». Une fois notre réserve de cas remplie, il faudra s'essayer à les classer. Puis nous procéderons de la même façon avec les villes fantômes. Ce n'est qu'à partir de ces descriptions serrées et un peu myopes que nous pourrons tenter de prendre quelque recul.

Introduction à la série télévisée *Supernatural*⁴

Créée en 2005 par Eric Kripke, *Supernatural* est l'héritière de plusieurs séries et, plus largement, de plusieurs genres cinématographiques. Empruntant à la fois au film d'horreur et au *road movie*, volontiers méta-référentiel, le programme se distingue par les rapports étroits qu'il entretient avec la culture populaire à laquelle il prend part, qu'il s'agisse de la télévision, du cinéma ou de la musique. Cette pratique référentielle, qu'elle procède par citations, pastiches ou parodies, est vraisemblablement héritée d'une ancêtre proche encore à l'époque où commence la diffusion du programme : *Buffy*. Dans *Buffy* comme dans *Supernatural*, les dialogues sont parcourus de citations musicales et cinématographiques, destinées à inscrire la série dans le contexte plus large d'une culture partagée par les téléspectateurs. Le jeu de renvois peut être assez complexe : ainsi *Supernatural* identifie-t-elle successivement ses héros aux personnages de *Buffy*, à ceux de *X-Files*⁵, à des chevaliers médiévaux, à des cow-boys, à des héros de *road movie*, à des héros de littérature de gare, à des héros de sitcoms, etc.

Une semblable pratique conditionne un mode de lecture particulier : il s'agit pour le téléspectateur de relever les références, de les mettre en rapport et de les interpréter. Le jeu des similitudes-différences invite à s'interroger sur la raison du rapport établi entre tel élément de la série et tel élément d'un autre univers diégétique. Nous sommes loin ici de la forme télévisuelle purement superficielle que certains universitaires croyaient voir en *Dallas*⁶ dans les années de sa diffusion⁷ et qui n'exigerait guère de son spectateur qu'une attention flottante⁸. Au contraire, non seulement des séries comme *Supernatural* autorisent une activité interprétative soutenue de la part du téléspectateur, mais encore la préparent en ouvrant des pistes qu'il s'agit d'explorer. Qui plus est, en multipliant les références au fil des épisodes, la série crée une habitude interprétative chez son spectateur fidèle, qui conduit à relever des renvois là où, peut-être, ils n'étaient pas prévus. Il est ainsi difficile de ne pas songer à rapprocher les héros de *Supernatural* du Michael Knight de *K2000*⁹ tant la voiture paraît devoir devenir un personnage principal. Cependant, aucune référence explicite n'est faite à cette seconde série : il s'agit d'une proposition interprétative dont l'organisation discursive du récit prévoit la possibilité, non le contenu.¹⁰

Des références explicites viennent donc régulièrement encadrer le récit à proprement parler. On peut distinguer les références à des genres en général et celles à des objets culturels identifiés. En matière de genre, *Supernatural* se situe au croisement (peut-être improbable) d'au moins cinq influences principales : le western, le *road movie*, la quête chevaleresque, le film d'horreur et la série policière. Chacun de ces genres est évoqué par les dialogues (ce que les personnages se disent les uns aux autres), le récit (ce qui se passe) et l'image (ce que l'on voit). Nous aurons l'occasion de revenir sur le rôle que jouent ces différents genres cinématographiques. En matière d'objets culturels identifiés, nous avons déjà vu que la série est étroitement liée à *Buffy* et *X-Files*, les

⁴ Il existe deux autres séries portant le même titre. La première est une version animée de la création de Kripke intitulée *Supernatural : The Animated Series*. La seconde, sans rapport avec les deux autres, est une série britannique de 1977, en huit épisodes.

⁵ *The X-Files / Aux frontières du réel* (Chris Carter, 1993-2002).

⁶ *Dallas / Dallas* (David Jacobs, 1978-1991).

⁷ Michel Kokoreff, « Sérialité et répétition : l'esthétique télévisuelle en question », *Quaderni*, 1989-1990, n°9, p. 19-39.

⁸ Jean Bianchi, « Dallas, les feuilletons et la télévision populaire », *Réseaux*, 1985, vol. 3, n°12, p. 19-28.

⁹ *Knight Rider / K2000* (Glen A. Larson, 1982-1986).

¹⁰ Cette richesse n'a sans doute pas été indifférente au succès académique de la série. On peut citer notamment le numéro spécial de la revue *Transformative Works and Cultures* en 2010 exclusivement consacré à *Supernatural*, ainsi que deux ouvrages collectifs : Keith R. A. DeCandido (dir.), *In the Hunt : Unauthorized essays on Supernatural*, Dallas : BenBella Books, 2009, 278 p. ainsi que Stacey Abbott et David Lavery (dir.), *TV Goes to Hell : An Unofficial Road Map of Supernatural*, Toronto : ECW Press, 2011, 326 p.

Dubois, François-Ronan. « Fantômes et villes fantômes dans la série télévisée *Supernatural* ». *Poétiques et politiques du spectre : lieux, figures et représentations de la rémanence dans les Amériques*, dir. Philippe Colin, Émilie Delafosse, Thomas Faye, Sonia Fournet et Marie-Caroline Leroux. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2014. 5-14.

deux séries fantastiques majeures de la période précédente¹¹. Ces deux ensembles de références, cinématographiques d'un côté, télévisuelles de l'autre, inscrivent *Supernatural* dans le domaine de la quête héroïque, souvent solitaire¹², accomplie dans un univers marqué par le surnaturel. Ce sont les codes avec lesquels il faut composer : il s'agit, pour les scénaristes et les réalisateurs, à la fois de les employer, pour être lisibles, et de les travailler, pour être originaux.

L'histoire en elle-même est d'abord assez simple. Les frères Dean et Sam Winchester, au patronyme programmatique, parcourent les États-Unis de long en large pour chasser les monstres. Ils affrontent ainsi un vaste bestiaire : vampires, loups-garous, wendigos, sorcières, revenants, Dame Blanche, Bloody Mary, épouvantail maléfique, divinités païennes, démons, écorcheur, pour n'en citer que quelques-uns. Cette étrange profession leur vient de leur père, John, qui les a élevés dans ce but après le décès de leur mère, assassinée par, suppose-t-on d'abord, un démon. Dans leur Ford Impala, les deux frères vont de motel en motel et de petite ville en petite ville, au gré des articles de journaux relatant des faits étranges. Au fur et à mesure de la série, une intrigue d'ensemble se développe, sur fond de guerre primordiale entre le Paradis et l'Enfer, mais comme elle n'a pas beaucoup d'importance pour les thèmes qui nous occupent, je ne m'attarde pas ici sur la question. C'est plutôt, comme nous allons le voir, dans les deux premières saisons de la série que nous allons trouver nos fantômes.

Dans ces deux saisons, la plupart du temps, chaque épisode constitue une petite histoire qui se suffit en elle-même. Il se développe certes des arcs narratifs, c'est-à-dire une histoire d'ensemble qui lie certains épisodes les uns aux autres, puis les deux saisons entières, mais il serait tout à fait possible, pour un téléspectateur, de regarder tel ou tel épisode, isolé du reste de la saison, et de ne pas perdre beaucoup en compréhension de ce qui s'y passe. C'est le principe du « monstre de la semaine » (*monster of the week*, en anglais), typique du genre de l'*horror show* : chaque semaine, une nouvelle histoire, un nouveau monstre, un nouveau problème. De la même façon, c'est ainsi aussi que fonctionnent souvent *Buffy* et *X-Files*. Dans ces premières saisons, *Supernatural* paraît vouloir explorer assez systématiquement le bestiaire populaire, en s'intéressant non seulement aux créatures traditionnelles du fantastique télévisuel, c'est-à-dire aux vampires et loups-garous qui faisaient le personnel de *Buffy*, mais encore aux légendes urbaines comme celles, nous l'avons dit déjà, de la Dame Blanche et de Bloody Mary.

Surpopulation de fantômes

Aussi attachée à représenter une vaste variété de monstres que la série paraisse être, ce sont cependant les fantômes qui occupent le plus souvent l'écran. J'ai insisté sur la place prépondérante des deux premières saisons dans notre corpus ; cela n'implique aucunement que les fantômes disparaissent par la suite. Simplement, comme l'arc narratif devient plus prégnant et que l'histoire fait une large place aux batailles entre l'Enfer et le Paradis, les démons comme les anges chassent les créatures monstrueuses aux marges du récit. On retrouve malgré tout des fantômes dans chaque saison, au point qu'il ne paraît pas exagéré de dire que nous avons là le monstre le plus récurrent de la série.

Ainsi, si l'on ne recense que les personnages qui jouent un rôle essentiel dans la diégèse, l'on trouve 8 histoires de fantômes dans la saison 1¹³, 7 dans la saison 2¹⁴, 2 dans la saison 3¹⁵, 3 dans la saison 4¹⁶, 1 dans la

¹¹ François-Ronan Dubois, « Le mythe herculéen dans trois séries américaines : *Supernatural*, *Buffy the Vampire Slayer* et *The X-Files* », *e-lla*, 2012, n°5, en ligne, disponible sur : < <http://revues.univ-provence.fr/e-lla/index427.html> (consulté le 30 janvier 2013).

¹² Voir à ce propos : Joseph Belletante, « Le désert des héros : récits de vie solitaire dans les séries américaines de fiction », *Conserveries mémorielles*, 2010, n°7, en ligne, disponible sur : < <http://cm.revues.org/439> > (consulté le 30 janvier 2013).

¹³ « Pilot » (saison 1, épisode 1), « Dead in the Water » (1.3), « Bloody Mary » (1.5), « Home » (1.9), « Asylum » (1.10), « Route 666 » (1.13), « Hell House » (1.17) et « Provenance » (1.19).

¹⁴ « No exit » (2.6), « The Usual Suspects » (2.7), « Playthings » (2.11), « Houses of the Holy » (2.13), « Roadkill » (2.16), « Hollywood Babylon » (2.18) et « Folsom Prison Blues » (2.19).

¹⁵ « Red Sky at Morning » (3.6) et « Ghostfacers » (3.13).

saison 5¹⁷, 1 dans la saison 6¹⁸ et 2 dans la saison 7¹⁹. On constate bien une très grande disparité entre les saisons : 62,5% des histoires de fantômes sont contenues dans les deux premières saisons. Il faut encore remarquer que, dans la mesure où ces deux premières saisons comportent chacune 22 épisodes, les histoires de fantômes représentent entre 31% et 36% du récit pour la saison 1 et 2, tandis qu'elles ne font qu'entre 4,5% et 12% des autres saisons. Non seulement la disparité entre les saisons est-elle grande, mais la disparité entre les histoires de fantômes et les autres histoires, dans les deux premières saisons, est également fort importante. Avec 24 épisodes répartis dans l'ensemble de la série, les frères Winchester passent en somme l'équivalent d'une saison entière à chasser les fantômes.²⁰

Une pareille récurrence n'est pas anodine : elle fait du fantôme le personnage principal du bestiaire. Il occupe en effet une position stratégique : présent tout au long des deux premières saisons, il participe à la caractérisation des deux personnages principaux. Sa raréfaction dans la suite de la série n'ôte rien à la fonction définitoire du long incipit qui constituent ces quarante-quatre premiers épisodes avec leur quinze histoires de revenants : les frères Winchester sont d'abord des chasseurs de fantômes. Or, si l'on considère que les acteurs qui interprètent les deux héros, Jared Padalecki pour Sam et Jensen Ackles pour Dean, se distinguent par un physique (très) athlétique, il y a lieu de s'interroger sur un pareil choix : contre un ennemi désincarné, les muscles des frères Winchester risquent fort de n'être pas très utiles. Alors, s'ils ne peuvent pas jouer des poings, comment font-ils pour se défaire de ces morts insistants ?

Les histoires de fantômes, dans *Supernatural*, se présentent fréquemment comme des épisodes de série policière. La structure du récit est souvent la même : une séquence présente l'événement surnaturel qui attirera les frères Winchester, les frères Winchester arrivent dans une petite localité américaine et se font passer, soit pour des journalistes, soit pour des agents fédéraux, ils identifient la nature du phénomène (c'est un fantôme), ils retracent l'histoire du revenant et résolvent le problème. L'histoire de fantôme est donc une histoire de détective : le costume-cravate des frères Winchester, si inhabituel pour eux en d'autres circonstances, et les faux badges du F.B.I. servent à souligner visuellement cette proximité diégétique. Plus encore : la récurrence du motif des agents fédéraux venant enquêter dans une petite ville sur un phénomène surnaturel, aux prises avec l'esprit un peu borné des forces de l'ordre locales, évoque nécessairement *X-Files*, où les agents spéciaux Mulder et Scully parcourent de la même façon le territoire américain. Grâce à ce parallèle visuel et parfois discursif, la dimension aléthique de la quête surnaturelle, implicite dans les premières saisons de *Supernatural*, où la surnature relève de l'évidence, mais explicite dans *The X-Files*, se trouve injectée dans la série et en complexifie, nous le verrons, l'interprétation.²¹

La résolution du problème présente, elle aussi, une grande régularité. Il est extrêmement rare, dans *Supernatural*, que les frères Winchester apaisent l'esprit du revenant en résolvant un problème passé, comme il est courant dans les autres histoires de fantôme. La solution est généralement beaucoup plus concrète : il s'agit de retrouver les restes du revenant, de les saler et de les brûler. Plus généralement, le spectre est sensible au sel : c'est avec des cartouches de fusil remplies de sel que les Winchester dissipent temporairement des fantômes récalcitrants, c'est avec des barrières de sel encore qu'ils les empêchent d'accéder à certaines parties des maisons hantées. Le motif n'est pas atypique : la série sélectionne différents éléments de la culture populaire et les répète pour se constituer une mythologie particulière. Le téléspectateur apprend peu à peu les codes de l'univers. Dans « The Real Ghostbusters » (5.9), ce processus d'assimilation des règles qui régissent l'univers diégétique est représenté dans une histoire méta-référentielle : les frères Winchester assistent à une réunion de fans d'une série de romans relatant leurs propres aventures.²² La réunion est une *murder party* surnaturelle : les invités doivent

¹⁶ « Yellow Feve » (4.6), « After School Special » (4.13) et « It's a Terrible Life » (4.17).

¹⁷ « The Real Ghostbusters » (5.9).

¹⁸ « Mannequin 3 : The Reckoning » (6.14).

¹⁹ « The Mentalists » (7.7) et « Of Grave Importance » (7.19).

²⁰ À la date de rédaction de cet article, une huitième saison est en cours de diffusion. Par souci méthodologique de ne parler que de saisons complètes, ces épisodes seront exclus des relevés et des analyses.

²¹ Si la parenté entre les deux séries télévisées est si étroite, c'est aussi que nombre des membres de l'équipe de *Supernatural*, réalisateurs, directeurs artistiques, scénaristes et comédiens, ont travaillé pour *X-Files*.

²² Les romans sont écrits par un prophète qui perçoit les aventures de Sam et Dean et les retranscrit en une fiction dans la fiction. Ce sont, à en croire leur auteur, de mauvais romans de gare. Cette série romanesque est l'occasion de nombreuses histoires méta-référentielles tout au long de la série télévisuelle qui l'encadre.

Dubois, François-Ronan. « Fantômes et villes fantômes dans la série télévisée *Supernatural* ». *Poétiques et politiques du spectre : lieux, figures et représentations de la rémanence dans les Amériques*, dir. Philippe Colin, Émilie Delafosse, Thomas Faye, Sonia Fournet et Marie-Caroline Leroux. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2014. 5-14.

traquer un faux fantôme dans un hôtel spécialement réservé pour l'occasion — un fantôme qui se révèle moins factice que prévu. Les personnages secondaires appliquent alors les méthodes représentées tout au long de la série. En d'autres termes, la récurrence du motif du spectre organise la cohérence d'un univers fictif : les épisodes ont beau être des histoires isolées, ils se rangent bien en série.

De la même façon, les pouvoirs et les propriétés des fantômes n'offrent pas une très grande diversité.²³ Il s'agit généralement des esprits de personnes victimes d'une mort violente, la plupart du temps criminelle. Les fantômes répètent des scénarios déterminés, morceaux de leur première existence découpés de leur ensemble. Certains sont conscients de leur état, d'autres non. Ils sont tous intangibles mais sensibles au fer et au sel. Ils peuvent déplacer des objets et les hanter. Certains peuvent prendre possession d'un corps. Il existe malgré tout quelques cas atypiques : on trouve ainsi une voiture fantôme (« Route 666 », 1.13), un navire fantôme (« Red Sky at Morning » (3.6), des objets hantés (« Provenance », 1.19) et une maladie fantomatique (« Yellow Fever », 4.6). Mais ces cas particuliers ne rompent pas la cohérence essentielle de la créature telle qu'elle est construite par la récurrence des épisodes : s'il y a lieu de faire une typologie, ce n'est pas parce que les limites passent entre différents types de créatures, mais entre différentes manifestations de ces créatures.

Une première version de cette typologie pourrait ainsi distinguer les divers degrés de conscience des fantômes représentés. Elle partirait des objets hantés, où le fantôme n'est plus qu'une *anima* résiduelle, aux fantômes pleinement conscients de leur état et peu désireux de le quitter, qui investissent une maison dans « Of Grave Importance » (7.19). Dans la mesure où les pouvoirs du fantôme sont indexés sur la conscience de cet état, une pareille typologie recouperait celle des manifestations physiques du spectre. Celle-ci prendrait la forme d'une courbe en chaînette : quand il est peu ou très conscient, le fantôme a de grands pouvoirs, tandis que le milieu de la courbe est occupé par le gros du contingent, par des fantômes dont les manifestations se réduisent à une (mortelle) activité télékinétique. Ces deux typologies font intervenir des critères qui relèvent de l'existence fantomatique : elles constituent, en d'autres termes, le niveau le plus littéral de la lecture de ces histoires. Ce niveau est capital, bien entendu, parce que c'est lui qui assure, comme nous l'avons vu, la cohérence diégétique de l'univers fictionnel.

D'autres typologies peuvent mettre en valeur le contexte dans lequel survient le fantôme. Elles se fonderaient, par exemple, sur le type de morts dont le revenant a été la victime, au terme de sa première existence. Elles prêteraient attention aux lieux qu'il choisit pour hanter. Ces classements retrouveraient une description de la progression narrative du récit. Les maisons hantées laissent peu de place en effet à l'enquête, quand elles sont célèbres ; les cas les plus récents se prêtent, eux, à l'intrigue policière. Il n'est plus alors question de l'existence fantomatique en tant que telle, mais de ses conditions d'existence, des critères de son émergence. Le fantôme devient alors le signe d'autres phénomènes : il invite à l'interprétation d'un contexte.

Les villes fantômes

Or, ce contexte, et nous commençons à en avoir l'habitude, se trouve être très homogène. Dans de nombreux cas, l'histoire se déroule dans une petite ville américaine. Rares sont les fantômes qui évoluent dans la grande ville et les épisodes qui, comme « It's a Terrible Life », se déroulent dans les buildings de la métropole se comptent sur les doigts d'une seule main. Si l'on pouvait à la rigueur penser que la faible variabilité des fantômes eux-mêmes naissait de la cohérence du matériau imaginaire que travaillaient les histoires (un fantôme reste un fantôme), cette nouvelle régularité est plus surprenante, dans la mesure où des films contemporains de la série, comme *Mirrors*²⁴, placent volontiers leurs fantômes dans la ville moderne. Atypique par sa récurrence quasi systématique, la petite ville de simple contexte devient élément potentiellement signifiant. Ce nouveau statut invite à chercher un rapport plus étroit entre petite ville et fantôme ; une bonne piste pour cette recherche serait celle de la ville fantôme.

Bien entendu, cette piste constitue d'ores et déjà une interprétation : parler de ville fantôme, c'est toujours parler par métaphore et ainsi s'éloigne-t-on petit à petit d'une lecture littérale du récit télévisuel. On sait la

²³ Pour une présentation plus générale des légendes et mythes relatifs aux fantômes, on peut se rapporter à : Philippe Walter et Corin Braga (dir.), « Fantômes, revenants, poltergeists, mânes », *Caietele Echinox*, 2011, n°21, 382 p.

²⁴ Alexandre Aja, *Mirrors*, 2008, 110 minutes.

fertilité, de Kafka²⁵ à Deleuze²⁶, de cette métaphore du spectre pour la réflexion contemporaine et nombre d'articles de ce volume l'emploient avec profit. L'idée de la ville fantôme se situe dans un entre-deux : ni tout à fait littérale, ni tout à fait ouvertement métaphorique, elle est une passerelle entre la surnature réalisée et l'impression d'une étrangeté. Une première intuition serait de supposer que, dans un contexte surnaturel, la métaphore de la ville fantôme est plus proche de la première extrémité de cette passerelle, de la surnature, que de la seconde, de l'étrangeté. Nous allons voir que les choses sont un peu plus mêlées que cela.

Si les villes fantômes sont indubitablement moins nombreuses dans *Supernatural* que les fantômes à proprement parler, elles sont loin d'être rares. On en compte en effet 2 dans la première saison²⁷, 2 dans la deuxième saison²⁸, 1 dans la troisième²⁹ et 1 dans la quatrième saisons³⁰, 4 dans la cinquième saison³¹ et 1 dans chacune des deux saisons suivantes³². A vrai dire, ce relevé est déjà une interprétation : s'y côtoient différentes étapes de la genèse d'une ville fantôme. Le résultat futur, parfois simplement supposé, est toujours le même cependant : des bâtiments en ruine, un paysage urbain dévasté et des hordes d'êtres plus ou moins humains retrouvant leurs instincts primitifs, quand la ville n'est pas entièrement dépeuplée. Cet état, représenté dans certains épisodes, est contenu en possibilité dans la plupart des histoires que je viens de signaler et cette possibilité est rendue sensible par un réseau de parallèles qu'il importe de décrire.

Cette production discursive par un réseau homologique est typique du fonctionnement sémiotique d'une série télévisée. Je n'ai hélas pas le loisir de m'étendre ici sur la description formelle de ce type de récit. Qu'il suffise de comprendre que les épisodes qui ne sont pas reliés entre eux par la narration (ce n'est pas la même histoire qui continue), qui sont séparés les uns des autres par d'autres histoires indépendantes intercalées, appartiennent malgré tout à des ensembles communs (la saison, la série), de sorte que leurs ressemblances, thématiques ou visuelles, les organisent en un réseau. Telle situation ou telle image de l'épisode A ressemble à telle situation ou telle image de l'épisode B, donc il y a quelque chose dans B qui tient de A. Par conséquent, les discours et les interprétations construites en A interviennent à nouveau en B. Souvent, ce processus permet de rendre sensibles à l'interprétation, dans l'environnement B, des éléments qui étaient explicites dans le récit, dans l'environnement A. Mais voyons comment les choses se passent dans *Supernatural*.

Le thème de la ville fantôme est structuré autour du cas typique du Croatoan. Dans l'univers de la diégèse, le croatoan³³ est un virus démoniaque qui infecte les villes, se répand dans la communauté et transforme les habitants en chasseurs sanguinaires. La ville sombre dans le chaos, les habitants s'entretuent et, enfin, elle est laissée à l'abandon. Il y a donc plusieurs étapes dans la formation de ces villes fantômes et elles sont toutes représentées dans la série : les premières infections (« Croatoan », 2.9), le chaos (« The End », 5.4) et l'abandon « All Hell Breaks Loose » (2.21). On constate que la situation correspond bien à celle du spectre humain : une existence normale achevée par un événement violent, qui insiste dans le présent. Même régularité des causes et même régularité des effets, ici et dans les histoires de fantôme.

C'est sur ce noyau de signification que viennent se greffer les histoires moins étendues. Elles se situent toutes au point de passage entre la première étape (le début des troubles) et la deuxième (le chaos). En d'autres termes, elles explorent les différents événements qui peuvent faire sombrer une petite communauté dans l'anarchie de la violence. Dans « Bugs » (1.8), un promoteur immobilier est l'objet d'une malédiction indienne après avoir profané une terre sacrée et les forces de la nature se retournent contre les nouveaux habitants ; dans « Wishful Thinking », une fontaine magique exauce les souhaits des habitants d'une petite ville, qui sombre peu à peu dans le chaos le plus total. Incidemment, la ville peut être l'image du monde, lorsque dans « Good God Y'All » (5.2)

²⁵ Franz Kafka, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1989, p. 1112.

²⁶ Gilles Deleuze, « Une classification des signes et du temps » (1982-1983), *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, disponible en ligne sur : < <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/> > (consulté le 30 janvier 2013).

²⁷ « Bugs » (1.8) et « Scarecrow » (1.11).

²⁸ « Croatoan » (2.9) et « All Hell Breaks Loose » (2.21).

²⁹ « Sin City » (3.4).

³⁰ « Wishful Thinking » (4.8).

³¹ « Good God, Y'All » (5.2), « The End » (5.4), « Abandon All Hope » (5.10) et « 99 Problem » (5.17).

³² « Mommy Dearest » (6.19) et « How to win friends and influence monsters » (7.9).

³³ Le nom « croatoan » (ou croatan) est historiquement celui d'une tribu d'Indiens d'Amérique. Il est lié à la disparition d'abord mystérieuse des membres de la colonie britannique de Roanoke.

Dubois, François-Ronan. « Fantômes et villes fantômes dans la série télévisée *Supernatural* ». *Poétiques et politiques du spectre : lieux, figures et représentations de la rémanence dans les Amériques*, dir. Philippe Colin, Émilie Delafosse, Thomas Faye, Sonia Fournet et Marie-Caroline Leroux. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2014. 5-14.

et « Abandon All Hope » (5.10), les troubles sont causés par les cavaliers de l'Apocalypse Guerre et Mort. De la même façon, l'épisode « 99 Problems » (5.17) fait de la ville fantôme le signe d'une lutte cosmogonique en plaçant la Prostituée de Babylone au centre de l'intrigue.

Chacune de ces histoires, prise isolément, se présente comme une crise particulière que les frères Winchester doivent résoudre. Elles sont aussi variables que les causes qui conduisent à la crise et rien ne permettrait de les regrouper, si elles ne suivaient pas précisément un schéma typique, systématiquement décrit dans les épisodes qui, de façon récurrente, détaillent l'évolution d'une ville infectée par le Croatoan. De nouveau, c'est la récurrence qui fonde la cohérence, mais ici, cette cohérence est agrégative : elle rend homogène un matériau qui, à l'origine, était dispersé. En d'autres termes, les rapports thématiques (ce dont il est question), formels (la manière dont le récit est conduit) et visuels (les images qui le représentent) conduisent à une interprétation de l'histoire.

Vers une interprétation politique de la spectralité

Le titre de ce volume et du colloque qui l'a précédé repose sur une hypothèse : que la figure du spectre a une valeur politique. À vrai dire, on comprend aisément de quelle manière cette résurgence du passé dans un présent qui ne l'accueille jamais que comme un danger, de quelle manière cette incarnation du révolu sous le masque de l'hostilité évanescence suggère un rapport complexe à l'histoire nationale autant que personnelle. Nombreux sont les contributeurs de cette publication à analyser précisément ce rôle de la figure spectrale dans la littérature et les arts d'Amérique latine. Ce que je viens de dire incidemment de la colonie de Roanoke semble suggérer qu'il y a quelque rapport entre le cas d'Amérique du Nord et les cas d'Amérique du Sud. Après tout, le spectre n'est-il pas alors la trace d'une colonisation ?

Je ne suis pas sûr cependant que, pour *Supernatural*, ce terrain si fécond ailleurs soit ici fertile. Pour bien comprendre ce dont il est question, il importe de croiser les deux ensembles thématiques que nous venons de parcourir : les fantômes d'un côté, les villes fantômes de l'autre. Qu'ont-ils en commun ? Tous les fantômes ont connu une mort violente et reviennent hanter les vivants, signes d'un secret enfermé dans la communauté et qu'elle ne parvient pas à résoudre elle-même : il faut que les frères Winchester, qui redoublent les forces de l'ordre en usurpant leurs signes distinctifs (le costume, les badges, le jeu d'acteurs), interviennent pour que la crise soit désactivée. Le fantôme est le signe d'un dysfonctionnement communautaire et l'intervention des frères Winchester, celui de l'incapacité de la communauté à résoudre le dysfonctionnement. Les villes fantômes fonctionnent de la même manière. Bien entendu, le mal est ici généralisé et, au niveau littéral, la communauté n'est responsable ni du chaos dans lequel elle plonge, ni de son impuissance à le contenir. Mais la parenté établie par la structure du récit télévisuel sériel entre fantômes et villes fantômes injecte, suivant le mécanisme que j'ai déjà décrit, la responsabilité dans le second ensemble à partir du premier ensemble.

Si les fantômes sont produits par un acte réaliste (la mort violente), il faut, pour que le parallèle soit complet, que les villes fantômes répondent à la même logique. Or, la seule condition réelle de formation d'une ville fantôme est la déliquescence économique, fréquente dans l'Ouest des États-Unis. Invité, par les connaissances culturelles communes, à établir un parallèle entre les villes fantômes qui peuplent les États-Unis réels et les villes fantômes de la fiction, le téléspectateur transfère la violence chaotique, démoniaque, à un agent extérieur réel qui n'a plus rien de surnaturel : la logique d'une économie agressive. Bien entendu, cette adéquation est un effet de l'interprétation : elle se fonde sur la cohérence du système sémiotique de la série et sur le rapport mimétique de certains de ces signes avec le réel censément familier des téléspectateurs. Savoir si la série se conçoit et se distribue ou non comme un texte culturel subversif me paraît hors de propos : ce qui compte, ce sont les mécanismes de la signification qui rendent possible telle ou telle interprétation.

Une interprétation d'ordre moral, relative au fonctionnement intrinsèque des communautés, est également possible et elle a été esquissée déjà par Elizabeth Tovar³⁴. En effet, fantômes et villes fantômes fonctionnent à deux échelles différentes. Le fantôme offre un aperçu du fonctionnement interne de la communauté et introduit

³⁴ Elizabeth Tovar, « *Supernatural* small town America : errance hantée dans les vestiges de l'Amérique industrielle », *Métropolitiques*, 2011, disponible en ligne sur : < <http://www.metropolitiques.eu/Supernatural-small-town-America.html> > (consulté le 30 janvier 2013).

souvent, par la fiction policière, des considérations personnelles et psychologiques : c'est une biographie que les enquêteurs retracent au fil de leur enquête. Le fonctionnement narratif d'une histoire de ville fantôme, et plus précisément de ville sombrant dans le chaos, est très différent. Comme dans une histoire de zombies, les frères Winchester se retrouvent assiégés par des créatures sanguinaires avec un petit groupe d'autres humains : il s'agit alors d'organiser le groupe, coupé de toute structure préexistante, de refonder une organisation sociale. À l'égoïsme qui rongait la ville déjà instituée, et dont la bestialité des habitants infectés est le produit, succède la solidarité et l'humanité des quelques rescapés.

Ainsi faut-il se garder de célébrer avec trop d'enthousiasme l'hypothétique subversion des valeurs de la *small town America* qu'évoque Elizabeth Tovar. Parce qu'elle est un récit très étendu, la série télévisée peut présenter les aspects sinistres d'un phénomène sans pour autant le condamner en lui-même³⁵ : *Supernatural* offre certes des représentations peu flatteuses de la petite ville américaine ; elle n'en fait pas moins l'éloge de la communauté, de la famille, des valeurs simples, de la proximité avec la nature, de la possession des armes, etc. Il serait tout aussi aisé de montrer les éléments de la série qui favorisent une interprétation conservatrice si ce n'est réactionnaire que l'inverse et l'anti-économisme n'est pas nécessairement l'apanage d'une pensée progressiste. Encore une fois, un récit de longue durée aux éléments multiples, intimement liés, on l'a vu, à d'autres récits ainsi qu'à des connaissances culturelles de différents ordres, un récit qui, en outre, n'est pas explicitement didactique, ne saurait se réduire à une interprétation unique.

Remarques finales

Pour résumer, le fantôme est un personnage récurrent du bestiaire dans *Supernatural* : il est même le personnage le plus fréquemment convoqué par la fiction. Sa représentation se caractérise par la grande régularité de son traitement aussi bien que par son caractère typique : l'univers de la diégèse ne présente pas une très grande originalité au regard d'autres séries, de films ou d'histoires. Cette régularité contribue à une double cohérence : cohérence des épisodes entre eux, qui permet la circulation signifiante au sein de la série, et cohérence de la série avec la culture commune dans laquelle elle prend le soin de s'inscrire, grâce à une stratégie (méta-)référentielle. Cette double cohérence prépare elle-même l'activité interprétative du téléspectateur : elle l'invite à faire circuler le sens à l'intérieur de la série et à rapporter la série à ses autres connaissances.

Cette organisation, qui est à la fois un effet des thèmes, de la structure et de l'image, suggère une interprétation politique et morale de *Supernatural*. Il faudrait examiner le traitement d'autres ensembles thématiques pour offrir une description compréhensive. Pour l'heure, on peut au moins constater que le problème est celui de la petite ville américaine, de son intégration au territoire national, et singulièrement de son intégration économique, ainsi que de son fonctionnement interne. Dans les deux cas, le spectre n'est pas seulement une résurgence du passé : il est une menace pour l'avenir. Le fantôme individuel continue à tuer ; la ville fantôme est l'horizon des villes qui sombrent dans le chaos. C'est cette orientation vers leur futur qui rend incertain l'exercice de situer politiquement le discours sériel : les solutions pour un même problème peuvent recouvrir l'ensemble du nuancier politique. Toujours est-il que cette disposition fait comprendre que l'on aurait tort de ne voir dans le spectre que le souvenir ou la trace d'un passé, une absence-présence tournée vers l'histoire : dans le fantôme nous hante l'avenir.

Bibliographie

Stacey Abbott et David Lavery (dir.), *TV Goes to Hell : An Unofficial Road Map of Supernatural*, Toronto : ECW Press, 2011, 326 p.

³⁵ Lindy Orthia a par exemple montré de la sorte que, dans la série télévisée *Doctor Who*, l'abondance de savants fous ne constituait pas nécessairement une condamnation de la science, parce que le récit étendu a la possibilité de présenter tout autant de figures scientifiques valorisées. Voir : Lindy A. Orthia, « Antirationalist critic or fifth column of scientism ? Challenges from *Doctor Who* to the mad scientist trope », *Public understanding of science*, 2011, vol. 20, n°4, p. 524-542.

Dubois, François-Ronan. « Fantômes et villes fantômes dans la série télévisée *Supernatural* ». *Poétiques et politiques du spectre : lieux, figures et représentations de la rémanence dans les Amériques*, dir. Philippe Colin, Émilie Delafosse, Thomas Faye, Sonia Fournet et Marie-Caroline Leroux. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2014. 5-14.

Alexandre Aja, *Mirrors*, 2008, 110 minutes.

Joseph Belletante, « Le désert des héros : récits de vie solitaire dans les séries américaines de fiction », *Conserveries mémorielles*, 2010, n°7, en ligne, disponible sur : < <http://cm.revues.org/439> > (consulté le 30 janvier 2013)

Jean Bianchi, « *Dallas*, les feuilletons et la télévision populaire », *Réseaux*, 1985, vol. 3, n°12, p. 19-28.

Keith R. A. DeCandido (dir.), *In the Hunt : Unauthorized essays on Supernatural*, Dallas : BenBella Books, 2009, 278 p.

Gilles Deleuze, « Une classification des signes et du temps » (1982-1983), *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, disponible en ligne sur : < <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/> > (consulté le 30 janvier 2013).

Franz Kafka, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1989.

Michel Kokoreff, « Sérialité et répétition : l'esthétique télévisuelle en question », *Quaderni*, 1989-1990, n°9, p. 19-39.

François-Ronan Dubois, « Le mythe herculéen dans trois séries américaines : *Supernatural*, *Buffy the Vampire Slayer* et *The X-Files* », *e-lla*, 2012, n°5, en ligne, disponible sur : < <http://revues.univ-provence.fr/e-lla/index427.html> > (consulté le 30 janvier 2013).

Lindy A. Orthia, « « Antirationalist critic or fifth column of scientism ? Challenges from *Doctor Who* to the mad scientist trope », *Public understanding of science*, 2011, vol. 20, n°4, p. 524-542.

Catherine Tosenberger (dir.), *Transformative Works of Culture*, 2010, n°4, disponible en ligne : < <http://journal.transformativeworks.com/index.php/twc/issue/view/5> > (consulté le 30 janvier 2013).

Élizabeth Tovar, « *Supernatural* small town America : errance hantée dans les vestiges de l'Amérique industrielle », *Métropolitiques*, 2011, disponible en ligne sur : < <http://www.metropolitiques.eu/Supernatural-small-town-America.html> > (consulté le 30 janvier 2013).

Philippe Walter et Corin Braga (dir.), « Fantômes, revenants, poltergeists, mânes », *Caietele Echinoc*, 2011, n°21, 382 p.

Rhonda W. Wilcox, « In The Demon Section of the Card Catalog : *Buffy* Studies and Television Studies », *Slayage*, 2006, vol. 6, n°1, en ligne, disponible sur : < <http://slayageonline.com/Numbers/slayage21.htm> > (consulté le 30 janvier 2013).