



**HAL**  
open science

# Le fantastique à la conquête de la science-fiction dans la série télévisée Doctor Who (2005)

François-Ronan Dubois

## ► To cite this version:

François-Ronan Dubois. Le fantastique à la conquête de la science-fiction dans la série télévisée Doctor Who (2005). Anne Besson; Évelyne Jacquelin. Poétiques du merveilleux. Fantastique, science-fiction, fantasy en littérature et dans les arts visuels, Artois Presses Université, 2015. halshs-01585812

**HAL Id: halshs-01585812**

**<https://shs.hal.science/halshs-01585812v1>**

Submitted on 12 Sep 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.

Dubois, François-Ronan. « Le fantastique à la conquête de la science-fiction dans la série télévisée *Doctor Who* (2005) ». *Poétiques du merveilleux. Fantastique, science-fiction, fantasy en littérature et dans les arts visuels*. Anne Besson et Évelyne Jacquelin, dir. Arras : Artois Presses Université, 2015. 121-131.

### **Le fantastique à la conquête de la science-fiction dans la série télévisée *Doctor Who* (2005)**

La classification communément utilisée par les programmeurs et la presse pour décrire le genre des séries télévisées paraît distinguer sans trop de difficulté les œuvres qui appartiennent au domaine de la science-fiction et celles qui appartiennent au domaine du fantastique. Les séries de la franchise *Stargate* (*Stargate SG1*<sup>1</sup>, *Stargate Atlantis*<sup>2</sup>, *Stargate Universe*<sup>3</sup>) relèvent manifestement de la science-fiction, celles de la franchise *Buffy* (*Buffy the Vampire Slayer*<sup>4</sup> et *Angel*<sup>5</sup>) du fantastique. Le téléspectateur qui aurait une préférence pour tel ou tel domaine ne court guère le risque de se tromper dans le choix d'un programme inconnu et il paraît même que ces catégories de fantastique et de science-fiction soient plus rigides, plus clairement définitoires ou, tout du moins, plus opératoires, que d'autres entrées plus vagues du même système, qui sous l'étiquette « *drame* », par exemple, réunissent des œuvres thématiquement et formellement aussi différentes que *Grey's Anatomy*<sup>6</sup> et *Desperate Housewives*<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> *Stargate SG-1* (Brad Wright et Jonathan Glassner, 1997-2007). Les informations sur les séries citées sont données suivant le format : Titre original / Titre français si différent de l'original (Créateurs et/ou directeurs artistiques, dates de diffusion originale).

<sup>2</sup> *Stargate Atlantis* (Brad Wright et Robert C. Cooper, 2004-2009).

<sup>3</sup> *Stargate Universe* (Brad Wright et Robert C. Cooper, 2009-2011).

<sup>4</sup> *Buffy the Vampire Slayer* / *Buffy contre les Vampires* (Joss Whedon, 1997-2003).

<sup>5</sup> *Angel* (Joss Whedon et David Greenwalt, 1999-2004).

<sup>6</sup> *Grey's Anatomy* (Shonda Rimes, 2005-en cours).

<sup>7</sup> *Desperate Housewives* (Marc Cherry, 2004-2012).

La situation est en réalité plus complexe que ne le suggèrent d'abord ces termes génériques. En admettant, ce qui est déjà problématique, que la science-fiction et le fantastique puissent être définis par des entrées thématiques, par exemple que les robots, les scientifiques fous et les vaisseaux spatiaux indiquent la science-fiction et que les fantômes, les sorcières et les vampires soient des signes du fantastique, on aura bien du mal à décider dans quelle catégorie ranger *The X-Files*<sup>8</sup> ou bien les épisodes relatifs aux Sorcières de Dathomir dans *Clone Wars*<sup>9</sup>. Sans doute peut-on s'en tirer en décrétant qu'il y a, dans de semblables séries, des épisodes qui sont du fantastique, d'autres qui sont de la science-fiction et d'autres encore qui ne sont peut-être ni l'un, ni l'autre. Mais c'est alors faire bon marché de la nécessaire cohérence sans laquelle un programme, qu'il soit médiocre ou de qualité, ne saurait constituer une série, c'est-à-dire demeurer au fil de ses itérations en quelque manière la même chose, la même histoire, pour le cas des séries qui reposent sur le feuilleton, ou le même univers, pour celles qui prennent la forme d'anthologies<sup>10</sup>. C'est pourtant cette cohérence qui assure la lisibilité du programme et sa capacité à fidéliser un public, susceptible de le reconnaître d'épisode en épisode chaque semaine et de saison en saison chaque année.

À cette première difficulté s'ajoute la suivante : que les termes « science-fiction » et « fantastique » sont loin de recouvrir, dans les séries télévisées, les mêmes phénomènes qu'ils servent à désigner en littérature<sup>11</sup>. La grande majorité des œuvres que la tradition télévisuelle qualifie de fantastiques relèvent du merveilleux. Il n'y a jamais de doute sur le caractère surnaturel des événements qui se déroulent dans *Charmed*<sup>12</sup> et l'on ne s'interroge guère sur la nature magique de la plupart des adversaires de la Tueuse dans *Buffy*. Ce n'est pas seulement

---

<sup>8</sup> *The X-Files / Aux frontières du réel* (Chris Carter, 1993-2002).

<sup>9</sup> *Star Wars : Clone Wars* (Chris Carter, Genndy Tartakovsky et Henry Gilroy, 2003-2005).

<sup>10</sup> Sur ces questions de formes sérielles, voir en guise d'introduction : Francis Demers, « Téléroman, télé série, feuilleton : retour sur une source de confusion sémantique », *Communication*, vol. 25, n°1, 2006, disponible en ligne sur : < <http://communication.revues.org/index1480.html> >, consulté le 9 février 2013.

<sup>11</sup> Les autres contributions de ce volume qui s'attachent à des œuvres littéraires montrent du reste que dans ce domaine comme dans celui du télévisuel, les catégories sont très loin d'être promises à une grande stabilité.

<sup>12</sup> *Charmed* (Constance M. Burge, 1998-2006).

que toutes les situations connaissent une résolution surnaturelle (fantastique merveilleux) mais c'est aussi que l'univers de la série est toujours déjà surnaturel : il faut donc que le téléspectateur admette la surnature dans son adhésion préalable aux principes du monde fictif dans lequel l'histoire va se dérouler. Bien sûr, certaines séries font exception, en maintenant le doute ou en ne le résolvant que tardivement, telles *The X-Files* ou *Au-delà du réel*<sup>13</sup> ; encore cette hésitation fondamentale n'embrasse-t-elle pas l'ensemble de la narration, soit qu'elle ne concerne qu'un nombre limité d'épisodes ou qu'elle ne s'acquiert que rétrospectivement, quand un épisode vient modifier les conditions de réception de l'ensemble d'une œuvre qui, jusqu'à sa diffusion, avait fonctionné avec le registre du merveilleux. Ces exceptions ne sont donc pas décisives et il demeure souvent que le fantastique télévisuel est le plus souvent un merveilleux.

Ces difficultés constatées, deux attitudes sont possibles. Soit l'on tente d'employer les catégories produites grâce à la théorie littéraire et l'on se livre à une ambitieuse entreprise de reclassement des séries télévisées, en ouvrant notamment le grand chantier du merveilleux et en opérant, au sein de la science-fiction, de nouvelles distinctions plus fines, au risque de rencontrer les mêmes apories que celles avec lesquelles se débat la théorie littéraire elle-même, soit l'on tente de comprendre la cohérence de la classification couramment adoptée, quitte à admettre que « fantastique » et « science-fiction » soient deux termes qui, dans le paysage télévisuel, possèdent une acception légèrement différente de celle qui aurait cours ailleurs, par exemple en littérature.

La voie moyenne consiste bien entendu à faire un peu des deux, c'est-à-dire à pousser la classification existante jusqu'à sa limite et à tenter de résoudre les problèmes rencontrés à cette limite par les enseignements de la théorie littéraire ou tout du moins de l'ambition théoricienne. C'est cette voie que je vais essayer d'emprunter ici, en me concentrant sur une série télévisée britannique, *Doctor Who* et singulièrement sur sa version moderne. Après une brève description de l'objet, j'examinerai la manière dont la science-fiction paraît d'abord s'emparer de thèmes fantastiques avant de suggérer que cette réappropriation thématique du fantastique par la science-fiction s'accompagne stylistiquement d'un mouvement inverse de remaniement par le fantastique de la science-fiction.

---

<sup>13</sup> *The Outer Limits / Au-delà du réel* (Leslie Stevens, 1963-1965).

## 1. Présentation de la série télévisée *Doctor Who*

*Doctor Who* est un programme télévisé britannique de la BBC, créée en 1963 sous la direction de Verity Lambert. Verity Lambert avait exercé d'abord dans le cadre du *Armchair Theatre*<sup>14</sup>, qui proposait des captations de pièces du répertoire patrimonial ; elle participera plus tard à la production de la célèbre série de science-fiction *Quatermass*<sup>15</sup>. La tâche originelle de Lambert est de concevoir, tout en travaillant dans un département consacré à la télévision pour adultes, une série pour enfants qui ait une dimension pédagogique, dans la logique de l'investissement massif du gouvernement britannique dans la télévision publique au sortir de la guerre. Ainsi *Doctor Who* se présente-t-il d'abord comme un programme didactique<sup>16</sup>.

On y suit les aventures du Docteur, mystérieux extraterrestre qui, accompagné de sa petite fille Susan, adolescente prodige, et de deux professeurs de cette dernière, Ian et Barbara, voyage à travers le temps et l'espace. Les deux types de voyage sont d'abord nettement séparés : dans les épisodes historiques, les enfants rencontrent les grands personnages (Marco Polo par exemple) ou observent les grands événements (la création du feu) de l'Histoire, dans les épisodes spatiaux, qui sont futuristes, ils apprennent les développements possibles des technologies existantes. Cette dichotomie cependant ne perdure guère. C'est que le programme rencontre un succès imprévu, auprès de toutes les tranches d'âge et de toutes les catégories sociales. Très vite, *Doctor Who* devient un élément central de la culture britannique et le format général de la série est repensé. Avec ses grandeurs et ses misères, la série originelle est devenue, quand elle s'achève en 1989, un monument incontournable de la culture populaire britannique<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Diffusé de 1956 à 1974.

<sup>15</sup> *The Quatermass Conclusion* (Nigel Kneale, 1979).

<sup>16</sup> Pour une introduction complète à la série originelle, voir l'ouvrage fondateur : John Tulloch et Manuel Alvarado, *Doctor Who : The Unfolding Text* [*Doctor Who* : le texte en construction], Londres, Macmillan Publishers, 1983.

<sup>17</sup> Pour une interprétation de ce succès populaire, voir : Peter B. Gregg, « England Looks to the Future: The Cultural Forum Model and *Doctor Who* » [L'Angleterre regarde vers le futur : le modèle du forum culturel et *Doctor Who*], *The Journal of Popular Culture*, vol. 37, n°4, 2004, p. 648-661.

Ce sont ces bases qui servent à Russell T. Davies, créateur auparavant, entre autres, de *Queer As Folk*<sup>18</sup>, pour reconstruire la série en 2005. Il s'agit à la fois de prendre un nouveau départ, en permettant à tous les nouveaux téléspectateurs de suivre l'intrigue même sans connaissance préalable de l'univers de la série, et d'assurer une continuité, en prenant narrativement la suite de l'histoire, après une ellipse. Avec un format de quarante minutes, la série retrouve rapidement son statut : ses audiences oscillent entre six et dix millions de téléspectateurs et ses appréciations qualitatives de la part des groupes-tests figurent parmi les plus hautes des programmes de la BBC. La nouvelle série a débuté, à la rentrée 2012, sa septième saison, qui s'achèvera au cours de l'année 2013.

On retrouve dans cette nouvelle série le Docteur, Seigneur du Temps de plusieurs centaines d'années, qui voyage toujours à travers le temps et l'espace dans son TARDIS, étrange vaisseau ressemblant de l'extérieur à une cabine téléphonique et contenant, à l'intérieur, une dimension entière. Il est accompagné de jeunes femmes, généralement des classes populaires de la Londres contemporaine. Dépourvu d'armes, il utilise la ruse et la parole pour se défaire de ses adversaires et développe, au fil des saisons, un discours assez classique, que l'on peut qualifier d'humanisme libéral.

La série appartient assez clairement au domaine de la science-fiction. Non seulement présente-t-elle le personnel habituel du genre à la télévision (robots, vaisseaux spatiaux, intelligence artificielle, mutants génétiques, etc.), mais elle thématise des réflexions sur la science, notamment sur l'opportunité de tel ou tel de ses développements, sur l'*hybris* scientifique et sur les limites d'une approche entièrement rationnelle du monde. Outre des références à sa propre mythologie, c'est-à-dire aux différents éléments qui ont constitué, au fil du temps, son univers fictionnel propre, la série contient encore des rappels, plus ou moins parodiques, à d'autres œuvres de la science-fiction populaire, par exemple à *Stargate SG-1* ou aux séries de films *Terminator* et *Star Wars*.

---

<sup>18</sup> *Queer as Folk* (Russell T. Davies, 1999-2000).

## 2. La rationalisation du fantastique<sup>19</sup>

À côté de ces thèmes et de ces acteurs habituels des univers de la science-fiction, l'on trouve encore dans *Doctor Who* des figures qui appartiennent, d'ordinaire, aux mondes fantastiques. Dans « The Girl in the Fireplace », le Docteur est confronté à des morts qui sortent de leur cercueil ainsi qu'à des fantômes. Dans « Tooth and Claw », la reine Victoria est poursuivie par un loup-garou. Dans « The Shakespeare Code », le grand écrivain est en proie aux maléfices d'un trio de sorcières. Dans « The Unicorn and The Wasp », un mystérieux meurtrier possède un joyau magique. C'est une sirène qui malmène un groupe de pirates dans « The Curse of the Black Spot » et le titre de l'épisode « Vampires of Venice » parle de lui-même.

Aucun de ces épisodes ne propose une variation sur le thème. À l'inverse de séries fantastiques contemporaines qui, comme *Being Human*<sup>20</sup>, se proposent d'explorer les possibilités de figures traditionnelles telles que le lycanthrope, le revenant et le suceur de sang, *Doctor Who* offre systématiquement une image d'Épinal. Les sorcières de « The Shakespeare Code » sont faites pour inspirer au dramaturge le trio de *Macbeth* : elles sont vieilles, laides, volent sur des balais, confectionnent des potions délétères dans des chaudrons magiques en pleine ébullition. De la même façon, les vampires sont de mystérieux et aristocratiques personnages, qui se drapent dans leur cape avant de disparaître.

Comme dans le cas des vampires ou du joyau magique, la reprise peut forcer le trait pour produire un effet comique. En fait, en raison de leur caractère extrêmement typique, ces figures sont marquées par leur origine fictionnelle. Or, de façon symptomatique, trois d'entre elles apparaissent dans des épisodes dont l'un des personnages principaux est un grand écrivain : Charles Dickens et les fantômes de « The Girl in the Fireplace », William Shakespeare et ses sorcières, Agatha Christie et le joyau magique de « The Unicorn and the Wasp ». Ces épisodes s'attachent non seulement à mimer le fantastique, mais encore à mimer les œuvres de l'écrivain en question ; « The Shakespeare Code » est cousu de citations de

---

<sup>19</sup> Sur la science en général dans le programme de sa première diffusion aux années 2000, voir : Lindy A. Orthia, « Enlightenment was the choice : *Doctor Who* and the Democratization of Science » [Le choix des Lumières : *Doctor Who* et la démocratisation de la science], Thèse de doctorat, Australian National University, 2010.

<sup>20</sup> *Being Human* (Toby Whithouse, 2008-en cours).

l'auteur (ainsi que d'une citation de J. K. Rowling) et « The Unicorn and the Wasp » est une enquête à huis-clos digne de Miss Marple ou de Hercule Poirot. Ces objets et ces créatures sont ainsi, thématiquement et stylistiquement, traités comme des entités folkloriques, issues plutôt de l'imaginaire que de la réalité.

La rationalisation est alors toute prête. Le discours est assez typique ; il est celui de la démystification : certes, ces personnages ressemblent à des êtres magiques, mais ils sont en réalité des extraterrestres, dont les particularités s'expliquent par des différences de physiologie. Les vampires de Venise sont en somme de gros poissons venus d'une planète entièrement aqueuse ; le loup-garou l'effet de la contamination d'un être humain d'abord tout à fait normal par un virus lupin apporté sur Terre par une comète. C'est l'ignorance par les humains de l'existence d'un univers vaste et peuplé qui provoque le développement des mythes et légendes. Par un retournement permis par le voyage temporel<sup>21</sup>, les créatures sont identifiées à partir de la légende dont elles sont précisément l'origine. L'identification par le Docteur de l'espèce à laquelle les individus isolés sur Terre appartiennent permet de faire fonctionner les modèles de rationalité établis par l'ensemble de la série télévisée. Si ces épisodes ne constituent pas une rupture générique dans le cours normal du programme, c'est qu'*in fine*, il s'agit encore de la même chose : d'une lutte contre les extraterrestres. La rationalisation n'est pas scientifique ; elle relève d'une étiologie mythographe qui met en évidence le caractère fictionnel des figures fantastiques et en explique l'origine.

En fait, on le voit bien, le processus est assez fragile : jusqu'à la résolution de l'identification qui offre au Docteur la clef de la victoire, l'essentiel de l'épisode reçoit un traitement fantastique. C'est encore une histoire de fantômes, de vampires ou de loup-garou, qui peut être ou non un pastiche du genre. L'inclusion finale des créatures à la mythologie d'ensemble du programme ne change pas grand-chose à cet état de fait, dans la mesure où le Docteur ne cesse de répéter que l'univers est vaste et qu'il est fort possible que certaines de ses parties échappent à sa compréhension. Les figures évoquées conservent leur étrangeté, après avoir rejoint la catégorie, guère plus positive, d'espèce extraterrestre.

---

<sup>21</sup> Pour une analyse des phénomènes narratifs permis par le voyage temporel, voir : François-Ronan Dubois, « La configuration du temps dans la série télévisée : l'exemple des nouveaux *Doctor Who* », *Lignes de Fuite*, Hors série n°3, 2012, disponible en ligne sur : < [http://www.lignes-de-fuite.net/article.php?id\\_article=182](http://www.lignes-de-fuite.net/article.php?id_article=182) >, consulté le 9 février 2013.



### 3. L'étrangeté du réel

Plus généralement, l'univers dans lequel évoluent les personnages de *Doctor Who* est marqué par l'étrangeté du merveilleux. Sa principale caractéristique est la variété ; à de nombreuses reprises, le Docteur justifie son voyage sans fin par le désir de voir toute la diversité d'un univers où rien n'est impossible, où tout est perpétuellement en changement. Cette profusion empêche l'élaboration d'un discours unificateur et de principes rationnels susceptibles, *a priori*, de rendre compte du réel. Dans un épisode caractéristique intitulé « Amy's Choice », les héros se réveillent alternativement dans deux mondes différents ; un Trickster leur affirme que l'un est un rêve et l'autre le réel. Il s'agit de choisir. Dans l'un, toutes les personnes âgées d'un paisible village écossais sont parasitées par des aliens ; dans l'autre, le TARDIS se précipite vers une étoile qui, au lieu de produire de la chaleur, génère du froid. Aucun de ces deux mondes ne semble réel et aucun non plus ne paraît fictionnel : même si une étoile glacée est une contradiction oxymorique, le Docteur en affirme la possibilité dans un univers infini. Or, le Docteur ne fait aucun effort pour offrir une vision cohérente et humainement compréhensible de l'univers. Ses explications scientifiques sur les phénomènes observés sont au mieux évasives, au pire tout à fait fantaisistes. Pour expliquer les maléfices des sorcières qui tyrannisent Shakespeare, il se contente d'affirmer que la magie est « une autre forme de science » ; pour décrire le principe du voyage temporel, dans « Blink », il affirme que le temps est une *wibbly-wobbly timey-wimey... stuff*<sup>22</sup>. Lorsqu'en de rares occasions il présente un discours scientifique contemporain, par exemple la théorie des sous-univers dans « The Doctor's Wife », il s'empresse de préciser qu'il ne s'agit que d'une image et que la réalité n'a absolument aucun rapport avec ces conceptions simplistes.

En d'autres termes, quand les figures fantastiques sont intégrées à l'univers général de la série, elles se trouvent dans un contexte plus étrange encore que ne l'était leur contexte originel. En effet, le domaine fantastique a sa propre cohérence ; en mimant les codes des histoires de vampires ou de fantômes, en suggérant qu'elles permettent de rendre compte spontanément du phénomène effectivement observé, la série en suggère l'efficacité interne : ce n'est pas un discours qui dit le vrai, mais c'est un discours transmissible et

---

<sup>22</sup> Il s'agit essentiellement d'onomatopées : « un truc tourneboulo-temporalo-chose ».

compréhensible, qui aide l'action. Le discours techno-scientifique est lui dans une situation exactement inverse : il dit le vrai, mais il est parfaitement incompréhensible et potentiellement ineffectif.

Le renversement est poussé un peu plus loin encore quand les ressources traditionnelles de la science-fiction produisent une figure qui ne serait pas déplacée dans un bestiaire fantastique, c'est-à-dire quand un épisode essentiellement dominé par un traitement science-fictif reçoit une résolution merveilleuse. Dans l'épisode « The Lazarus Experiment », un professeur en génie génétique utilise une machine de son invention pour rajeunir. Mais le processus a des effets secondaires et, bientôt, le professeur se transforme en monstre arachnéen. L'origine de la métamorphose dans une science prospective est entièrement perdue de vue par le téléspectateur, quand l'épisode se transforme en une chasse au monstre (ou par le monstre), qui ne connaîtrait pas un traitement différent dans la série emblématique du genre, *Supernatural*. Une histoire très semblable se développe encore dans le double épisode « The Rebel Flesh / The Almost People », où l'ingénierie biologique produit un monstre horrible. Un mouvement similaire s'opère chez des figures positives. Le vaisseau du Docteur, qui paraît de prime abord être une perfection technologique, est très rapidement traité comme une entité mystique, décrite avec un vocabulaire religieux. Le Docteur lui-même, originellement présenté comme un parfait scientifique, s'identifie progressivement à des figures mythologiques, dieu, goblin, mage ou Trickster<sup>23</sup>, et la série multiplie les personnages pour qui le Docteur est un thème légendaire, inclus dans un folklore merveilleux, plutôt qu'un grand scientifique.

Il ne reste donc plus grand-chose de scientifique dans cette série de science-fiction, quand les créatures fantastiques rationalisées rejoignent un bestiaire irrationnel, qui évolue dans un monde incompréhensible où la raison est diluée dans des discours farfelus et où la science produit des monstres et des héros de mythologie.

---

<sup>23</sup> Sur cette présentation du Docteur en être magique, voir : Michael et Margaret Rustin, « The Regeneration of *Doctor Who* » [La Régénération de *Doctor Who*] in *Children's Literature Annual n°2. The Story and the Self : Some Psychoanalytic Perspectives* [La littérature pour enfant, annales 2. L'Histoire et le Soi : quelques perspectives psychanalytiques], University of Herdsfordshire Press, 2008, p. 142-59.

#### 4. Remarques finales : la science qui résiste

Et pourtant, la série propose deux figures qui relèvent très clairement de la science-fiction et qui ne reçoivent jamais, en raison de leur nature intrinsèquement robotique, un traitement fantastique : les Daleks et les Cybermen<sup>24</sup>. Pour simplifier, ces deux espèces, qui possèdent leurs particularités propres, sont des cyborgs, des êtres à la fois mécaniques et biologiques, qui se caractérisent par une appréhension exclusivement rationnelle du monde. Leur discours est universaliste et tend à une uniformisation générale, soit qu'ils commettent un génocide systématique pour rester la seule espèce de la galaxie, comme les Daleks, soit qu'ils assimilent les autres espèces à leur semblance, comme les Cybermen.

L'étrangeté du réel que je viens de décrire, produite par une multitude de stratégies thématiques et stylistiques, sert ici à dénoncer les Daleks et les Cybermen. Puisque ces deux espèces ne peuvent appréhender le monde que par la raison, elles sont condamnées de toute éternité à se tromper face à un univers qui précisément est tout sauf universel, où les lois de la physique changent dans le temps et l'espace et où la nouveauté ne cesse d'émerger. Le tableau enthousiaste que le Docteur fait à de nombreuses reprises de la diversité du monde s'oppose à la rationalisation uniformisatrice des Daleks et des Cybermen.

Le caractère fantastique de la série télévisée de science-fiction relève donc d'une stratégie complexe. Il ne conduit pas à évacuer tous les thèmes traditionnels de la science-fiction et à avorter la réflexion morale sur la place de la science dans la société ; bien au contraire, il conduit à isoler ces questions et à les poser avec une plus grande acuité. Inversement, la résistance de noyaux thématiques et stylistiques fortement marqués par la tradition de la science-fiction informe l'interprétation d'éléments qui paraissaient dériver vers le merveilleux et constitue un réseau cohérent, lisible indépendamment du domaine fantastique.

Doit-on alors parler de concurrence, d'évolution parallèle ou de complémentarité entre les deux grands domaines ? Il me semble que, dans *Doctor Who* du moins, la convergence entre fantastique et science-fiction est permise par une préoccupation commune, qui est celle du

---

<sup>24</sup> Pour une introduction à la figure des Cybermen, voir : Lincoln Geraghty, « From Balaclavas to Jumpsuits : The Multiple Histories and Identities of *Doctor Who*'s Cybermen » [De la cagoule au jogging : les histoires et identités multiples des Cybermen dans *Doctor Who*], *Atlantis*, vol. 30, n°1, 2008, p. 85-100.

rapport entre la raison et la morale. La raison n'est pas uniquement comprise comme la rationalité techno-scientifique, mais peut relever, par exemple, de la fiction romanesque des grands écrivains. La question est d'élire la meilleure manière de rendre compte du réel. La solution proposée par la série est généralement assez classique : il s'agit de lier l'imagination (qui s'enthousiasme pour la diversité de l'univers) et la raison (qui permet d'agir et de profiter de cette diversité). Si les Daleks et les Cybermen sont condamnés, ce n'est pas parce qu'ils sont rationnels, c'est parce qu'ils sont purement rationnels et donc dépourvus d'imagination. Qu'en est-il alors de notre problème originel de classification ? Je crois qu'il est possible de tirer de la classification traditionnelle une classification nouvelle. Il y aurait d'un côté le merveilleux et de l'autre le fantastique. Le merveilleux se caractérise par une profusion d'éléments non-réalistes mais qui constituent l'univers commun des personnages de la fiction. Le fantastique se caractérise par une présence ponctuelle de ces éléments dans un univers réaliste. Chacune de ces deux grandes catégories se diviserait entre ésotérisme et techno-science. *Fringe*<sup>25</sup> relèverait du merveilleux techno-scientifique, comme *Doctor Who* ; *Buffy* du merveilleux ésotérique, comme *Charmed*. *Au-delà du réel* appartiendrait au domaine du fantastique techno-scientifique. Resterait une case vide, celle du fantastique ésotérique. Cette vacuité est peut-être un effet de la forme sérielle ou, plus généralement, de toute narration, indépendamment de son médium, qui ne relève pas de la forme courte. La sérialité étend perpétuellement un univers auquel elle doit imposer une cohérence minimale ; à moins d'adopter résolument un format anthologique, comme *Au-delà du réel*, ou à s'éteindre dans la brièveté, comme *Twin Peaks*, elle est vouée à rendre explicites ses principes fondateurs. Il n'y aurait alors, à la télévision tout du moins, de fantastique que de la brièveté.

## 5. Bibliographie

Demers, Francis « Téléroman, téléserie, feuilleton : retour sur une source de confusion sémantique », *Communication*, vol. 25, n°1, 2006, disponible en ligne sur : < <http://communication.revues.org/index1480.html> >, consulté le 9 février 2013.

---

<sup>25</sup> *Fringe* / *Fringe* (J. J. Abrams, Alex Kurtzman et Roberto Orci, 2008-2013).

Dubois, François-Ronan, « La configuration du temps dans la série télévisée : l'exemple des nouveaux *Doctor Who* », *Lignes de Fuite*, Hors série n°3, 2012, disponible en ligne sur : < [http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id\\_article=182](http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=182) >, consulté le 9 février 2013.

Geraghty, Lincoln, « From Balaclavas to Jumpsuits : The Multiple Histories and Identities of *Doctor Who*'s Cybermen », *Atlantis*, vol. 30, n°1, 2008, p. 85-100.

Gregg, Peter B., « England Looks to the Future: The Cultural Forum Model and *Doctor Who* », *The Journal of Popular Culture*, vol. 37, n°4, 2004, p. 648-661.

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

Rustin, Michael et Margaret, « The Regeneration of *Doctor Who* » in *Children's Literature Annual n°2. The Story and the Self : Some Psychoanalytic Perspectives*, University of Herdsfordshire Press, 2008, p. 142-59.

Tulloch, John et Alvarado, Manuel, *Doctor Who : The Unfolding Text*, Londres, Macmillan Publishers, 1983.