



HAL
open science

Les revenants : renaissance du genre fantastique dans les séries télévisées françaises

Tiphaine Courard

► **To cite this version:**

Tiphaine Courard. Les revenants : renaissance du genre fantastique dans les séries télévisées françaises. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01116411

HAL Id: dumas-01116411

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01116411v1>

Submitted on 13 Feb 2015

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

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

Université Paris I Panthéon Sorbonne – UFR 04 Arts plastiques et Sciences de l’art
Master 2 Recherche Cinéma & Audiovisuel
Année Universitaire 2013 / 2014

LES REVENANTS : RENAISSANCE DU GENRE FANTASTIQUE
DANS LES SÉRIES TÉLÉVISÉES FRANÇAISES



Tiphaine COURARD

Mémoire préparé sous la direction de Frédéric Sojcher

Septembre 2014

tiphainecourard@hotmail.com

RÉSUMÉ

Ce devoir de recherche se propose d'étudier l'intégration de la série télévisée *Les Revenants* au sein de l'histoire du genre fantastique à la télévision française.

À travers l'étude de séries précises - *Belphégor, ou le Fantôme de Louvre*, et *Le Tribunal de l'Impossible* – se dessine une tendance spécifiquement française dans l'appréhension du fantastique. En France, le genre est conçu dans ce qu'il a, paradoxalement, de plus réaliste. À l'inverse d'une certaine conception anglo-saxonne spectaculaire, le fantastique français se veut cartésien : il ne fait irruption que par fragments, n'osant perturber extraordinairement l'univers réaliste en place. Ce mémoire exploite donc l'idée que *Les Revenants* s'inscrit dans cette tradition française. Néanmoins, la série créée par Fabrice Gobert parvient, de manière franche, à se démarquer des autres créations télévisuelles grâce à une narration et une réalisation totalement pensées en adéquation avec son genre. De plus, et c'est bien là le point de départ de ce dossier, elle a su ramener à la vie le fantastique, jusque-là en disparition des productions hexagonales. À travers elle, renaît le genre : il se voit réapparaître dans une série télévisée qui, plus qu'aucune autre auparavant, inscrit son appartenance au fantastique dans son scénario et sa mise en scène.

Mots-clés : *Les Revenants* – Fabrice Gobert – Fantastique – Télévision Française – Séries Télévisées

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont tout d'abord à mon directeur de mémoire, Frédéric Sojcher, pour son aide apportée. Ses conseils m'ont notamment permis de trouver mon sujet d'étude et mon axe d'approche.

Merci à Fabrice de la Patellière, directeur de la fiction de Canal +, qui a accepté de me recevoir. Ses réponses ont été indispensables à la rédaction de ce mémoire : elles m'ont éclairée sur les enjeux actuels de la création sérielle française.

Merci également à Fabien Adda, scénariste sur la série télévisée *Les Revenants*, pour sa disponibilité malgré son emploi du temps chargé, dû à l'écriture de la seconde saison. Ses remarques pertinentes sur la question du fantastique en France, ainsi que sa réflexion autour de son travail personnel, ont été particulièrement enrichissantes.

Enfin, je tiens à remercier Dominique Burnier, Julie Courard et Alexis Berthy pour leurs conseils et leurs relectures précieuses, ainsi que tous mes amis et proches pour leurs encouragements.

SOMMAIRE

RÉSUMÉ.....	2
REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION.....	5
I. HISTOIRE DU FANTASTIQUE À LA TÉLÉVISION FRANÇAISE.....	12
A. Tradition fantastique en France : l'exemple de la littérature et du cinéma	12
B. 1951 à 1974 : L'âge d'or du fantastique à la télévision française	21
C. La progressive disparition du fantastique à la télévision française	36
II. L'ARRIVÉE DES <i>REVENANTS</i> À LA TÉLÉVISION	45
A. Canal + : le renouveau des séries télévisées.....	45
B. Mise en chantier des <i>Revenants</i>	52
C. Le « réalisme fantastique » de Fabrice Gobert.....	62
III. <i>LES REVENANTS</i> : RENAISSANCE DU GENRE FANTASTIQUE	72
A. Une narration fantastique	72
B. Analyse plastique : la dichotomie vivants/revenants	84
C. Analyse musicale : créer le fantastique par l'accord son/image	96
CONCLUSION	106
ANNEXES	109
Annexe 1 - Interview de Fabrice de la Patellière, directeur de la fiction à Canal +.....	109
Annexe 2 – Gregory Crewdson : Photographies	119
BIBLIOGRAPHIE	121
TABLE DES MATIÈRES	126

INTRODUCTION

Succès critique et public, *Les Revenants* relève de l'exception en matière de création télévisuelle en France. Aucune autre série télévisée française n'a connu destin similaire. Aujourd'hui diffusée dans plus de 70 pays, la production de Canal + s'est même vue récompensée par le prestigieux International Emmy Awards en 2013 aux États-Unis, terre maîtresse des séries télévisées, alors même qu'un remake sur la chaîne américaine A&E est en préparation sous la direction de Carlton Cuse, *showrunner*¹ très célèbre pour son travail sur la série *Lost*.

Libre adaptation du film éponyme de Robin Campillo, *Les Revenants*, créée par Fabrice Gobert, est diffusée du 26 novembre au 17 décembre 2012 et a été suivie par une moyenne de 1,4 millions d'abonnés par semaine, ce qui en fait un record pour Canal + en termes de diffusion de série française.

La série s'intéresse au parcours de plusieurs personnes décédées depuis de nombreuses années qui vont revenir à la vie. On y suit notamment Camille, jeune fille morte lors d'un accident d'autocar en 2008, Victor, un mystérieux garçon tué par des cambrioleurs dans les années 1970 ou encore Simon, qui s'est suicidé le jour même où il devait se marier en 2002.

Fabrice Gobert délivre à partir de ce récit une série mystérieuse, étouffante et angoissante, mettant en lumière la difficulté d'une petite ville à se faire à ce retour inattendu. Les morts ne sont ainsi pas les seuls à devoir se faire à cette nouvelle situation : leurs proches doivent réapprendre à vivre avec eux.

Si cette série télévisée m'a semblé être un sujet de recherche intéressant, c'est tout d'abord de par ses qualités esthétiques plutôt inédites en France. Le soin apporté à la mise en scène (de la structuration des cadres, à l'étalonnage en passant par la bande-originale) la place à la marge d'une grande partie des productions télévisuelles françaises, surtout

¹ Définition proposée par Allociné (<http://www.allocine.fr/article/dossiers/cinema/dossier-18445851/?page=22>) : « Le *showrunner* est le garant de la qualité artistique de la série. Scénariste aguerri, il participe à toutes les étapes de la production d'une série et veille à l'homogénéité de l'ensemble. Il est le véritable chef d'orchestre qui contrôle la production et distribue les rôles de chacun. Souvent, en cas d'échec de la série, le *showrunner* est tenu pour responsable. En cas de conflits avec les responsables de la chaîne, le *showrunner* peut être poussé à quitter la scène pour différends artistiques. Généralement, le *showrunner* est le créateur de la série. »

contemporaines. La réalisation est souvent délaissée dans cet art, la série télévisée étant généralement considérée tout d'abord comme un art du récit, que l'on pourrait presque comparer aux romans-feuilletons du XIX^{ème} siècle. Les scénaristes sont au cœur de l'œuvre, souvent bien plus que le réalisateur (ainsi, aux États-Unis le réalisateur de série peut changer à chaque épisode, ne faisant que poursuivre l'esthétique imposé par le premier épisode, appelé « épisode pilote »).

Sur *Les Revenants*, Fabrice Gobert tient à la fois le rôle de scénariste et celui de réalisateur, ce qui explique en partie la grande cohérence de la mise en scène avec le récit. On notera tout de même qu'il n'a pas réalisé l'intégralité de cette première saison, Frédéric Mermoud ayant mis en scène les épisodes 5, 6, 7 et coréalisé l'épisode 8. Ce second réalisateur a cependant dû adapter sa mise en scène au travail déjà initié par Fabrice Gobert, reprendre son esthétique déjà mise en place. Son travail a donc consisté à devoir s'approprier le « style » d'un autre, ne pas laisser sa propre « patte » transparaître, afin que le spectateur ne s'aperçoive pas du changement de metteur en scène suivant les épisodes.

Avec son esthétique soignée, son travail sur l'éclairage, sur la musique ou encore sur le jeu d'acteurs, *Les Revenants* s'est distinguée dans le paysage audiovisuel français, et même des autres séries de Canal +, la chaîne sans doute la plus innovante en ce qui concerne la création de séries télévisées actuellement. Tout ceci explique sans doute son succès à l'étranger, permettant à la France de devenir enfin un acteur important en matière de créations télévisées à l'échelle internationale (comme me le rapporte Fabrice de la Patellière lorsque que je l'ai rencontré²). Le directeur général de Zodiak Rights (distributeur des *Revenants*), Marc Nowak affirme ainsi : « Il y a un intérêt nouveau pour les séries dramatiques européennes/non américaines issu du succès des *Revenants*, la série française vendue dans plus de 70 pays. Encore récemment, les chaînes de télévision n'envisageaient même pas de diffuser des productions en langue non-anglaise. Elles se tournent désormais vers nous, distributeurs : nous nous devons de regarder ce qui nous avons en magasin »³. L'impact de cette série télévisée dépasse donc les simples frontières de la France et peut, peut-être, permettre l'émergence d'autres séries ambitieuses en Hexagone dans les années à venir.

² Cf. interview page 109.

³ Mark Nowak, dans *World Screen*, MIPTV, Edition Avril 2014, traduit de l'anglais : “There is a new interest for European drama/non-American drama triggered by the success of *The Returned*, the French drama series sold in over 70 territories. Until very recently, broadcasters did not even consider non-English content. They now turn to us, distributors, to see what we have in store”.

Si la série se démarque également dans le paysage audiovisuel français c'est aussi par son synopsis même. Ce retour des morts annonce de suite une série télévisée ancrée dans le fantastique, genre très peu représenté actuellement en France.

C'est cet angle d'approche qui m'a rapidement intéressée. Alors que le genre fantastique est très présent sur nos écrans grâce aux séries télévisées étrangères (et notamment américaines), il n'est quasiment jamais issu d'une production française. En discutant avec Frédéric Sojcher il m'est apparu que le fantastique a connu, à une certaine époque en France, un vrai succès. Mais il faut pour cela remonter aux origines de la télévision française et à l'ère de l'ORTF (Office de radiodiffusion-télévision française) notamment. Un nom comme *Belphégor, ou Le Fantôme du Louvre* est encore aujourd'hui connu de tous. Il s'agit certainement de l'une des séries françaises les plus célèbres au niveau national (même si elle n'a été finalement que très peu vue par les plus jeunes générations), et elle est de registre fantastique. Elle n'était pas la seule de la chaîne française, qui pouvait aussi compter sur des séries telles que *Le Tribunal de l'Impossible, La Brigade des maléfices, Aux Frontières du possible...*

Ce mémoire tentera donc de réfléchir dans quelle mesure la série *Les Revenants* s'incorpore au sein de l'histoire du genre fantastique à la télévision française. Cette question suppose d'analyser le genre, voir comment il est pensé, travaillé, au sein des œuvres télévisuelles françaises. Il s'agit également de tenter de mettre en lumière la manière dont le fantastique a été amené à disparaître progressivement des productions françaises, lui qui faisait pourtant auparavant les beaux jours de la télévision.

Nous pouvons, d'ores et déjà, souligner le fait qu'il semble y avoir une certaine réticence des producteurs à l'égard de ce genre, mais aussi de la part du public envers les productions françaises, lui pourtant friand des séries américaines fantastiques (encore il y a peu, en été 2013, M6 programmait en prime-time la saison 2 de *Once Upon A Time*, série revisitant les contes de fées, ou encore *Under The Dome*, adaptation d'un roman de Stephen King présentant un village coupé du monde extérieur après l'arrivée d'un dôme mystérieux l'encerclant). Il est bien sûr impossible d'évaluer le comportement du public de manière individuelle. Il s'agira davantage d'étudier le comportement général des spectateurs selon des données factuelles telles que des chiffres d'audience ou des retours critiques.

L'étude d'un genre suppose bien entendu dans un premier temps de pouvoir le définir. Évidemment, on pourrait, comme Maurice Blanchot le fait à propos de la littérature, renier l'idée même de genre et ne regarder les œuvres que pour leur singularité. Il écrit ainsi : « Seul

importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre »⁴. À cette affirmation, le théoricien de la littérature Tzvetan Todorov va répondre : « Ne pas reconnaître l'existence des genres équivaut à prétendre que l'œuvre littéraire n'entretient pas de relations avec les œuvres déjà existantes. Les genres sont précisément ces relais par lesquels l'œuvre se met en rapport avec l'univers de la littérature »⁵.

C'est ici ce qui va nous intéresser. Il ne s'agit évidemment pas de renier la singularité des œuvres qui seront traitées, pour les ranger dans des grilles strictes qui seront définies par avance sur le genre fantastique. Il s'agira plutôt d'établir une histoire non exhaustive d'un genre, que l'on tentera, à partir des œuvres mêmes, de définir. Qu'il s'agisse aussi bien d'un livre, d'un film ou encore une série, toute création s'inscrit dans une histoire, est influencée par des productions précédentes et se réapproprie, avec plus ou moins de succès, ses références. Louis Vax prévient alors que l'on « ne découvrira [...] jamais dans les œuvres l'empreinte immuable du fantastique en soi, puisque c'est la notion même de fantastique qui se nuance, s'infléchit, s'élargit, se rétrécit selon les structures des œuvres qu'elle caractérise ».⁶

Bien que chaque œuvre puisse donc redéfinir le genre, il convient tout de même d'en tracer dans un premier temps les contours. Qu'est-ce qu'une œuvre fantastique ? Beaucoup de définitions du genre sont trouvables. L'une des plus souvent acceptées est certainement celle formulée par Tzvetan Todorov, qui écrit : « Dans un monde qui est le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régit par des lois inconnues de nous. »⁷.

⁴ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1986, p. 243-244.

⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Points Essais, Paris, 1976, p. 12.

⁶ Louis Vax, *La Séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, Quadrige, Paris, 1987 (2^{ème} édition), p. 6.

⁷ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 29.

Le fantastique ne sera pour Tzvetan Todorov qu'un état de doute, à la croisée de deux autres genres : l'étrange et le merveilleux. En effet, le fantastique n'existerait que dans un univers à la nature incertaine, où l'on ne saurait si les événements présentés s'expliquent de manière rationnelle ou non. Pour l'auteur, si le récit est, à sa fin, rationalisé, l'œuvre est « étrange ». Au contraire, si de nouvelles lois de la nature doivent être admises pour expliquer les événements présentés, il s'agit de « merveilleux ». Le fantastique serait alors perçu seulement comme un état intermédiaire dans grand nombre d'œuvres : il s'efface dès l'instant où le récit tranche entre réalité ou surnaturel, « étrange » ou « merveilleux ».

Cette définition me paraît réduire fortement le genre, elle me semble trop stricte. Marie-Thérèse Journot écrit d'ailleurs que la définition donnée par Todorov « correspond à peu d'œuvres, et on préfère en général couvrir tout le champ de l'irrationnel et englober dans le genre [fantastique] le cinéma d'horreur ou d'épouvante »⁸. Le fantastique sera donc pris à un sens plus large dans ce mémoire. Ce genre est effectivement au croisement d'autres, de l'étrange, du merveilleux, mais aussi de la science-fiction voire de l'horreur. Ainsi, sur un postulat de départ proche de celui *des Revenants* (le retour à la vie d'êtres morts), les Américains livrent *The Walking Dead* (diffusée depuis 2010 sur la chaîne AMC), série dans sa thématique fantastique mais flirtant nombre de fois avec l'horreur pure. Un traitement très éloigné de la série française, où ici les zombies ne sont pas représentés comme des mangeurs de chair fraîche. Selon la définition de Todorov, cette série américaine ne serait donc pas d'ordre fantastique puisqu'il n'y a aucun doute sur l'impossibilité de rationaliser le récit. Les frontières entre merveilleux, étrange et fantastique demeurent, dans la plupart des œuvres, très floues. La science-fiction et l'horreur restent des genres cousins, eux aussi plutôt marginaux dans la production hexagonale. On remarque d'ailleurs qu'ils sont souvent associés au cinéma, sous l'étiquette simple de « cinéma de genre ».

Les définitions données au genre fantastique par Louis Vax ou encore Franck Henry, pourtant à deux époques bien distinctes, seront davantage celles acceptées dans ce travail de recherche. Le premier affirme alors en 1960 que « Le fantastique au sens strict exige l'irruption d'un élément surnaturel dans un monde soumis à la raison »⁹, tandis que le second écrit, près de 50 ans plus tard « Tout est normal et voilà que surgit l'anormal : ainsi commence tout récit fantastique »¹⁰. C'est le rapport entre naturel et « surnaturel » qui sera

⁸ Marie-Thérèse Journot, *Le vocabulaire du cinéma*, 2^{ème} édition, Armand Colin, 128, Paris, 2008, p. 48.

⁹ Louis Vax, *L'art et la littérature fantastique*, Presses universitaires de France, Que sais-je, Paris, édition 1974 (1^{ère} édition 1960), p. 10-11.

¹⁰ Franck Henry, *Le cinéma fantastique*, Cahiers du cinéma, les petits Cahiers, Paris, 2009, p. 11.

mis en avant, comment ces deux états jouent l'un sur l'autre et notamment comment les personnages et les spectateurs se placent face au flou s'immiscant entre l'un et l'autre. Là encore néanmoins ces définitions pourront être remises en question, on le fera d'ailleurs dans le cas des *Revenants*. Les termes d'« irruption » (dans la définition de Louis Vax) et l'idée de surgissement (dans celle de Frank Henry) supposent ainsi un basculement soudain, une immédiateté dans l'apparition du surnaturel. Dans le cas de la série de Fabrice Gobert, ce passage de la réalité au fantastique n'est pas si brusque, mais davantage progressif. Preuve, encore une fois, qu'une définition stricte du genre ne peut être apposée aux œuvres.

Ce travail de recherche se découpera en trois grandes parties. Je me propose, dans un premier temps, d'analyser historiquement le genre fantastique à la télévision française. Cela suppose évidemment de choisir un corpus de séries télévisées précis : il serait impossible d'étudier chacune des œuvres françaises d'ordre fantastique. Il s'agira donc de choisir des exemples précis et significatifs de la production de ce genre en France. Nous nous attacherons ainsi plus particulièrement à la célèbre *Belphégor, ou le Fantôme du Louvre* et au travail du téléaste Michel Subiela, notamment sur *Le Tribunal de l'Impossible*. Ce choix s'explique pour deux principales raisons : l'impact de ces séries sur la télévision à l'époque, mais aussi, et surtout, leur réflexion sur la mise en scène du fantastique. J'aurai ainsi de nombreuses fois recours à des analyses de séquences, prouvant que ces séries télévisées ont réfléchi à la question du genre au sein même de leur mise en scène. D'autres créations hexagonales seront évoquées, même si étudiées moins spécifiquement. Cette première partie aura pour objectif de définir les particularités du fantastique en France, en établissant des correspondances entre les œuvres choisies (des spécificités qui, nous le verrons, se reflètent aussi en cinéma et en littérature). Évidemment, les singularités des productions ne seront pas mises de côté, mais une certaine définition du genre fantastique semble se dessiner proprement en France.

Nous passerons ensuite à l'étude plus précise de la série *Les Revenants*, cœur de ce sujet. Nous tenterons de comprendre dans quel contexte la série de Fabrice Gobert a pu être mise en place. Bien entendu, elle s'intègre elle-même à la longue histoire du fantastique en France, mais aussi, à un niveau moins large, à la ligne éditoriale de sa chaîne de diffusion, Canal +. Nous évoquerons le film éponyme, à l'origine de la série, réalisé par Robin Campillo. Il me semble en effet intéressant de voir les modifications apportées d'un point de vue narratologique mais également esthétique par Fabrice Gobert à sa série télévisée. Nous étudierons également le premier long-métrage de Fabrice Gobert, film au synopsis éloigné du fantastique mais qui est pourtant bien empreint d'une atmosphère « étrange ». Nous verrons

donc comment cette série télévisée est née de la rencontre de l'univers d'un cinéaste, déjà esquissé dans son premier film, et d'un synopsis préexistant.

Nous terminerons par un axe davantage esthétique : il s'agira dans un dernier temps d'analyser le fantastique même dans la série télévisée *Les Revenants*, que cela soit d'un point de vue narratif comme esthétique. Cette dernière partie consistera à étudier les formes que prend le fantastique, notamment au regard du genre sériel. Pour cela je m'attacherai surtout à relever et à analyser les occurrences formelles de la série, qu'elles soient d'ordre plastiques comme sonores. Quelques séquences seront analysées, des séquences choisies pour leur intérêt particulier, ou parce qu'elles mettent en évidence le traitement esthétique du fantastique de la série dans son intégralité.

Ce plan d'étude laisse entrevoir la pluridisciplinarité de mon approche : à la fois historique, parfois sociologique (la culture du fantastique en France par exemple), mais aussi très souvent d'ordre esthétique.

I. HISTOIRE DU FANTASTIQUE À LA TÉLÉVISION FRANÇAISE

A. TRADITION FANTASTIQUE EN FRANCE : L'EXEMPLE DE LA LITTÉRATURE ET DU CINÉMA

Avant toutes choses, il convient de retracer, de manière forcément non exhaustive, l'histoire du genre fantastique, qui n'est évidemment pas né à la télévision. L'étude même du genre à travers les arts mériterait sans doute un sujet de mémoire à lui seul. Cette courte histoire du fantastique n'a d'ambition que d'en présenter une vision d'ensemble et de démontrer que, contrairement aux idées souvent reçues, le fantastique n'a pas été un genre toujours ignoré par la France.

J'ai choisi de me concentrer essentiellement sur la littérature et le cinéma. La littérature tout d'abord car elle a, la première, défini certains des codes du fantastique. Les auteurs fantastiques en France sont nombreux et ils furent d'ailleurs souvent adaptés à la télévision. Le cinéma également sera étudié, genre qui s'apparente forcément à celui de la série télévisée, art de la mise en scène. Il ne pourrait être mis de côté dans un mémoire s'attachant plus spécifiquement aux *Revenants*, un feuilleton créé par Fabrice Gobert, réalisateur également de cinéma, et adapté d'un long-métrage de Robin Campillo.

Enfin cette limitation à la littérature et au cinéma découle du fait, qu'à mon sens, la série télévisée est au croisement de ces deux arts. Le récit, l'écriture scénaristique, le suivi épisode après épisode, rappelle les romans-feuilletons du XIX^{ème} siècle, et font alors de la série un art découlant directement de l'art littéraire. La parenté avec le cinéma est encore plus évidente : la télévision comme « petite sœur » du grand écran.

1. La littérature fantastique française

a. Origines de la littérature fantastique

Il est difficile de pouvoir dater précisément l'apparition du fantastique en littérature. Comme tout genre, il découle d'une histoire longue, influencée par les écrits de nombres d'écrivains et mouvements. Jean-Luc Steinmetz dans *La Littérature fantastique* remonte ainsi jusqu'aux *Métamorphoses* d'Apulée (II^{ème} siècle après J.-C.), œuvre prise comme exemple notamment par les écrivains fantastiques Nodier et Nerval. Dans cet ouvrage, Apulée se sert de traditions d'Asie Mineure pour narrer de nombreuses histoires insolites. Jean-Luc Steinmetz écrit : « il est intéressant de voir que ce genre hybride contenait déjà en lui des éléments qui, sur fond de réalisme, favorisaient, en fait, une vision ludique doublant de fantaisie l'étoffe du quotidien »¹¹. C'est la notion de réalisme qui vient surligner l'importance de cette œuvre au sein de la littérature fantastique. Le fantastique se définit en son rapport entre réalité et imaginaire, entre rationnel et irrationnel. *Les Métamorphoses* sera alors la première œuvre à poser les bases du fantastique, comme le résume Jean-Luc Steinmetz : « Écrivant *Les Métamorphoses*, Apulée donnait ainsi, assurément à son insu, ses lettres de noblesse non seulement au roman, mais au genre à venir du fantastique dont il explorait déjà quelques thèmes majeurs : l'utilisation de pouvoirs surnaturels, la force du rêve envahissant le réel, les avatars du sujet transformé, la puissance de l'illusion ».¹² Si le fantastique formule ses premiers balbutiements dès le II^{ème} siècle, il faudra attendre cependant jusqu'au XIX^{ème} siècle pour qu'il se définisse véritablement.

Au Moyen-Âge, l'art est au merveilleux : le fantastique n'est pas puisque les récits, bien que teintés de faits magiques, sont pris pour réalité. Comme le souligne Marcel Schneider, tout le monde croyait en cette époque à la véracité des faits évoqués (« sources miraculeuses, aux pierres et aux arbres guérisseurs, aux envoûtements »¹³ etc.).

Au XVIII^{ème} siècle, siècle des Lumières, le fantastique commence à véritablement se dessiner. A la marge de la pensée des philosophes, un intérêt se marque pour le spiritualisme, l'occultisme et tout ce qu'on désigne par le terme d'« illuminisme »¹⁴. Le diable et les démons viennent ainsi hanter les récits, comme dans *Le Comte de Gabalis*, ou *Entretiens sur les sciences secrètes* (1670) de Montfaucon de Villars. Le fantastique est encore ici en train de

¹¹ Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, Paris, 2003, p. 38.

¹² *Ibid.*, p. 39.

¹³ Marcel Schneider, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Éditions Fayard, Paris, 1985, p. 15.

¹⁴ Jean-Luc Steinmetz, *op.cit.*, p. 41

naître, il ne se définira cependant pas encore totalement. Il faudra attendre le siècle suivant pour qu'une œuvre vienne réellement faire éclore le genre : celle d'Ernst Theodor Amadeus Hoffman, en Allemagne.

b. Naissance du fantastique

Marcel Schneider note que le mot « fantastique » a subi nombre d'évolutions. A la Renaissance il signifiait : « mené par son imagination, visionnaire, nourri de chimères », quand il sera finalement davantage réduit à l'époque romantique où les « contes fantastiques » sont définis comme des « contes où il est beaucoup question de revenants, de fantômes, d'esprits ».¹⁵

Si cette définition fut celle adoptée c'est parce qu'elle définit très bien les œuvres de Ernst Theodor Amadeus Hoffman, écrivain allemand du début du XIX^{ème} siècle et « père » du fantastique tel que nous pouvons le percevoir actuellement. Sa première œuvre, *Fantasiestücke in Callots Manier (Fantaisies à la manière de Callot)*, est un recueil de nouvelles paru à Bamberg, en 1814 et 1815, en 4 volumes. Cette œuvre littéraire, basée sur les gravures de Callot, est au croisement de plusieurs arts : littérature, gravure mais aussi musique. En effet, Hoffmann était également critique musical et compositeur, rendant son œuvre littéraire empreinte de musicalité, faisant de lui un « musicien qui écrit » comme l'affirme Jean-Luc Steinmetz¹⁶. La musicalité de son écriture donne une liberté à ses récits, basés sur la recherche de sensations. Il n'hésite pas à voguer entre des zones d'ombre, où « le réel et l'imaginaire cohabitent, ou bien, de l'un à l'autre, s'établissent de secrets corridors »¹⁷. On peut ainsi citer sa nouvelle *Les Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre*, où le narrateur rencontre un homme s'étant fait voler son reflet par une courtisane et un sorcier.

L'œuvre littéraire d'Hoffman sera riche, et il sera le premier à écrire de longs romans fantastiques. Son dernier roman, *Le Chat Murr* (1822) obtiendra un grand succès en France. *Le Chat Murr* se présente comme l'autobiographie d'un chat poète qui aurait appris à écrire. Le récit, extraordinaire de par son concept de départ, est également ponctué par de nombreuses scènes de magie.

¹⁵ Marcel Schneider, *op.cit.*, p. 145.

¹⁶ Jean-Luc Steinmetz, *op.cit.*, p. 57.

¹⁷ *Ibid.*, p. 58

c. La littérature fantastique en France

L'influence d'Hoffman s'est fait ressentir en France, où la littérature fantastique a pu éclore véritablement. Certains ont pu cependant clamer que le fantastique n'a jamais connu résonance en France. Franz Hellens note ainsi : « Je m'en persuade une fois de plus : les Français, sauf exceptions, n'ont ni l'âme ni l'esprit au fantastique »¹⁸. Il convient de nuancer ce propos en mettant en avant quelques grands noms de la littérature fantastique en France. Pierre-Georges Castex a d'ailleurs entrepris, dans son livre *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, de démontrer que la production d'œuvre à caractère fantastique en France n'a pas été, malgré quelques idées reçues, délaissée. L'auteur rappelle d'ailleurs que Jean-Jacques Ampère avait déjà perçu en Cazotte, auteur français du *Diable amoureux*, un pionnier du conte fantastique à venir. On peut citer les noms de Nodier, Nerval, Gautier, Mérimée, Maupassant ou encore Balzac, devenus des maîtres de la littérature classique, s'étant chacun essayé au genre et symbolisant sans doute le mieux ce qu'a été la littérature fantastique en France.

Pierre-Georges Castex note que le fantastique a connu un « âge d'or » aux environs des années 1830, allant jusqu'à s'immiscer dans les travaux scientifiques, où « les esprits les plus sérieux recourent, pour expliquer les phénomènes déconcertants de l'expérience humaine, aux hypothèses les plus hardies »¹⁹. Dans l'art, c'est le mouvement romantique qui va redonner à l'imaginaire toute sa liberté.

Les écrits d'Hoffmann parviennent donc en France dans une société particulièrement réceptive à l'idée de dépasser les simples lois qui régissent le monde naturel. L'écrivain allemand connaîtra un grand succès en France et ses romans ne tarderont pas à influencer les écrivains romantiques (P.-G. Castex cite, entre autre, Hugo, Balzac, Musset ou Alexandre Dumas). L'auteur du *Conte Fantastique en France* mettra en avant trois sortes de contes : « ceux où le mystère relève d'une explication objective ; ceux où le mystère relève d'une explication subjective ; ceux où le mystère reste inexpliqué »²⁰. L'auteur met donc en avant trois types de contes qui vont penser le rapport entre imaginaire et réalité différemment en leur fin.

Suite à cette période, riche en écrits fantastiques, le genre va se perpétuer dans la littérature française, et même se réinventer après les années 1850 avec des auteurs comme

¹⁸ Franz Hellens, *Le fantastique réel*, Éditions Labor, Poteau d'angle, Bruxelles, 2004, p. 10.

¹⁹ Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique de Nodier à Maupassant*, Librairie José Corti, Paris, 1951, p. 57.

²⁰ *Ibid.*, p. 457.

Mérimée et Gautier, influencés par des inspirations nouvelles : « influence de la pensée scientifique, de la magie, du spiritisme. Intérêt de plus en plus accentué pour le " cas " psychologique »²¹

Pierre-Georges Castex défend donc dans son ouvrage l'idée qu'en France romans et contes ont eux aussi relevé d'une envie certaine d'aller au-delà de la réalité du monde. Néanmoins, en conclusion de son essai, l'auteur met en avant un « lâché-prise » vis-à-vis du monde rationnel bien plus difficile de la part des Français, une liberté alors moins réelle des écrivains qu'en Allemagne par exemple. Il note ainsi « D'un certain point de vue, les récits de Balzac, de Gautier, de Mérimée sont *mieux faits* que ceux d'Hoffman, sans posséder, il est vrai, le même naturel et la même richesse »²². Il ajoute plus tard que « le conteur français s'abandonne moins volontiers que le conteur allemand à la poésie du mythe ; il s'intéresse davantage au drame du héros qu'il place au centre de son récit, surtout si ce héros est une projection de lui-même »²³.

L'auteur, dans son ouvrage, a donc voulu mettre en avant l'idée que le fantastique a connu en France un réel retentissement en littérature. Malgré tout, les contes du genre en France n'ont, semble-t-il, pas su déployer, comme en Allemagne par exemple, une liberté totale, un détachement complet vers l'imaginaire. L'imaginaire est alors davantage perçu pour son aspect psychologique, les événements surnaturels trouvant généralement une résonance avec le caractère mental du protagoniste du roman. Le fantastique trouve alors, dans ce cas, une certaine justification, celle de révéler l'état d'âme d'un être.

Cette conception du fantastique en littérature trouve des résonances, nous le verrons, plus largement dans l'art en France (avec les exemples du cinéma et ensuite des séries télévisées). Les artistes français, et les spectateurs de leurs œuvres, ne semblent accepter l'échappée complète dans un monde imaginaire, et donc se défaire totalement du monde de la raison.

²¹ *Ibid.*, p. 459.

²² *Ibid.*, p. 398.

²³ *Ibid.*, p. 399.

2. Le cinéma fantastique en France

a. Un genre présent depuis les débuts du cinématographe

Tout comme en littérature, le fantastique a toujours eu une place au sein de la cinématographie française. Néanmoins, contrairement aux cinématographies américaine, britannique ou encore allemande, difficile de pouvoir définir une vraie culture du genre fantastique. Récemment, peu d'œuvres du genre ont su marquer la cinématographie nationale, alors là même que le fantastique a su parcourir l'histoire du cinéma, et ce dès ses origines.

À la fin de XIX^{ème} siècle déjà, merveilleux et fantastique s'étaient introduits au sein des premiers films français. Ainsi, Georges Méliès, l'un des premiers créateurs des trucages au cinéma, réalisera nombre de films à caractère fantastique ou merveilleux, des films de féeries. La découverte du trucage par Georges Méliès est une anecdote célèbre, notamment racontée dans *Cinématographe, invention du siècle* d'Emmanuelle Toulet : « Un jour qu'il filme la place de l'Opéra [...], la pellicule se coince dans l'appareil. Il la débloque et se remet à tourner. Quand il projette la vue, à sa grande surprise, il voit un omnibus Madeleine-Bastille se changer en corbillard et des hommes en femmes »²⁴. Par hasard, George Méliès trouve le moyen de relier magie et cinéma, ce qu'il perpétuera tout au long de sa filmographie. S'amusant à jouer sur les surimpressions, fondus et autres arrêts de caméra, le cinéaste tisse une œuvre que l'on pourrait définir de fantastique. Les lois naturelles que nous connaissons ne suffisent plus, le réalisateur crée son propre univers où sa tête peut grossir (*L'Homme à la tête de caoutchouc*, 1902), où il peut se multiplier (*L'Homme Orchestre*, 1900) ou encore envoyer des savants dans un espace peuplé d'extraterrestres (*Le Voyage dans la Lune*, 1902, film de 13 minutes qui lui permettra de se faire connaître dans le monde entier).

Le cinéma fantastique naît donc quasiment en même temps que le cinéma lui-même, et trouve en Georges Méliès son plus grand représentant en France. Gaston Velle réalisera lui aussi au début du XX^{ème} un grand nombre de films (plus de 50) à caractère féérique, jouant également sur de nombreux trucages.

²⁴ Emmanuelle Toulet, *Cinématographes, invention du siècle*, Découvertes Gallimard, Paris, 1988, p. 61.

b. Le fantastique « français »

Le fantastique n'a ensuite pas disparu des productions françaises, bien au contraire. Ainsi, comme le souligne Christian Bosséno « Il y a, chez les réalisateurs français, une véritable appétence pour le fantastique »²⁵. L'auteur va néanmoins tenter de définir un fantastique proprement « français », s'opposant aux productions du reste de l'Europe ou aux États-Unis. Il ajoute ainsi : « Mais il est vrai, cependant, que le pays, qui a pourtant inventé le Grand Guignol, décline le genre à sa manière : il ne donne que rarement, et souvent, il faut en convenir, assez mal dans le fantastique gothique et l'horreur flamboyante. Mais si la France n'a pas de Mario Bava, de Dario Argento, ni de Terence Fisher, elle a un cinéma fantastique qui cherche ailleurs ses marques : dans le rêve et dans le merveilleux, dans l'inquiétant, dans le suspense, dans l'imperceptible glissement de la réalité vers l'étrange et l'insolite »²⁶.

Le fantastique aurait alors en France un traitement singulier, moins « frontal », moins spectaculaire, dans sa manière d'être appréhendé que dans des pays comme l'Allemagne, l'Italie ou l'Angleterre. On remarque d'ailleurs que de nombreux auteurs soulignent l'esprit « cartésien » du peuple français. Christian Bosséno parle « d'esprit cartésien »²⁷ dans ce même article tandis que Jean-Claude Romer note que « Les Français sont... cartésiens ! Alors que les Anglo-Saxons aiment jouer avec l'imaginaire, avec la peur, avec le rêve, c'est la différence entre deux cultures »²⁸.

Ce fantastique en pure terre cartésienne suppose alors que l'on recherche, en fin de compte, toujours une certaine rationalité au détriment de l'imaginaire pur. L'univers se doit de rester assez proche de celui que nous connaissons, le fantastique ne vient s'incorporer que par petites touches. Les féeries de Georges Méliès, sa propension à livrer des mondes repensés et issus de son imagination, n'auront finalement eu que peu de descendants en France. C'est alors l'onirique qui paraît être le plus à même de justifier la création d'un monde imaginaire, le rêve est le lieu même où la logique et la rationalité ne dictent plus l'univers en place. C'est donc le rêve qui semble être la voie la plus empruntée par les cinéastes français pour pouvoir justifier un traitement non rationnel. Christian Bosséno écrit alors : « Le rêve, pour un esprit cartésien, constitue l'alibi idéal de l'évasion vers l'irrationnel. Toutes les licences sont alors

²⁵ Christian Bosséno, « Un cinéma fantastique français ? » dans *Le cinéma fantastique*, réuni par Jean-Pierre Piton, CinémAction, Corlet Télérama, 1995, n° 74, p. 26.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Jean-Claude Romer, *Le cinéma fantastique en France 1897-1982*, Scope, CNC, Paris, 2012, p. 34.

permises. La veine onirique a été systématiquement explorée par le cinéma français. »²⁹. Le rêve justifie en lui seul le fait qu'on s'abolisse des lois naturelles, il est donc « l'alibi » parfait pour dépasser la rationalité. L'auteur prend alors l'exemple de René Clair, maître dans l'utilisation du rêve, qui a trouvé en lui un moyen narratif permettant de justifier les faits les plus étranges. Un exemple parlant est sans doute *Les Belles de nuit*, film sorti en 1952. En effet, on y retrouve un professeur de musique, Claude, qui rêve chaque nuit de femmes qu'il connaît et qui va alors s'imaginer en héros, au cœur d'aventures romanesques et dangereuses. Le synopsis même du long-métrage montre la puissance du rêve et son pouvoir d'évasion. Les frontières tombent, l'imaginaire devient tout puissant. Le rêve, d'une certaine manière, serait le royaume du fantastique, l'endroit où la raison même n'est plus reine. Cette affirmation est d'ailleurs au cœur du mouvement surréaliste. Jean-Claude Romer, évoque cette utilisation du rêve comme moyen d'évasion vers un monde imaginaire, et décrit ce procédé de « fantastique décoratif »³⁰ (il cite alors *Paris qui dort* de René Clair, *La Cité foudroyée* de Luitz-Mora et *La Fin du monde* d'Abel Gance). Le rêve ne reste qu'une justification, il ne s'agirait pas réellement de fantastique puisque l'on se place dans un état qui permet d'expliquer rationnellement ce qui se déroule. Ce n'est pas l'univers « rationnel » que nous connaissons qui se voit modifier, on ne fait que placer le spectateur et les personnages dans un espace qui peut permettre l'irrationnel. La définition même de fantastique peut être mise en cause. Cet espace permettant le développement de l'imaginaire implique-t-il le fantastique ? Il y aurait ici une sorte de « rationalisation de l'irrationnel ». Il s'agit en tout cas d'un état d'entre-deux, l'imaginaire ne prend pas totalement le pas sur la réalité, ces deux structures n'interagissent d'ailleurs pas l'une sur l'autre. L'état d'éveil est le moment du réel et du rationnel, le rêve celui de l'imaginaire et de l'irrationnel.

c. L'absence de reconnaissance du genre

Il serait faux d'affirmer que les films fantastiques n'existent pas en France. On peut citer à cet égard des adaptations de contes telles que *Peau d'Âne* de Jacques Demy ou *La Belle et La Bête* de Jean Cocteau (les théoriciens les plus stricts parleront davantage de « merveilleux »), ou bien encore *La chute de la maison Usher* de Jean Epstein, pur film fantastique, tiré d'une nouvelle éponyme de l'un des maîtres du genre, Edgar Poe.

²⁹ Christian Bosséno, *op.cit.*, p. 26.

³⁰ Jean-Claude Romer, *op.cit.*, p. 34.

Pourquoi cette non-reconnaissance du genre alors en France ? Nicolas Stanzick propose une explication qui me paraît convaincante : « Aucun équivalent ici à l'expressionnisme allemand ou à l'épouvante américaine produite chez Universal, c'est-à-dire aucun mouvement ramassé dans le temps, identifiable, doté de cette rare cohérence esthétique, thématique et économique [...]. En terres cartésiennes le fantastique se pratique sans se revendiquer, parfois même en se cachant, sans s'inscrire dans une culture du genre, y compris littéraire. Pour reprendre l'expression chère à Jean-François Rauger, les films fantastiques français sont conçus et reçus comme des « prototypes ». La notion d'auteur l'emporte sur tout : Cocteau intéresse pour Cocteau et non pour un imaginaire fantastique que l'on pourrait relier à d'autres films que le sien »³¹.

En France, l'individualité, la singularité, prévaudrait sur la notion même de « mouvement ». L'auteur est au centre de la création, il impose d'abord son propre style, crée d'une certaine façon sa propre fantaisie. Les motifs et thèmes récurrents à plusieurs cinéastes dans le domaine fantastique n'existent en réalité que peu. Il est difficile de pouvoir mettre en évidence de vraies correspondances en France entre le travail de plusieurs cinéastes. Ils mettent d'abord en avant une filmographie cohérente qui leur est propre (Jean Cocteau, René Clair...), avant de se « fondre » au sein d'un groupe plus large, de construire avec d'autres une vraie culture du genre, imposant des thèmes, une esthétique, des motifs, semblables. Le fantastique n'aura pas su s'imposer en France comme un genre vraiment à part entière, qui aurait trouvé en certains cinéastes des maîtres revendiqués. Là où les cinéastes de l'expressionnisme allemand, par exemple, se sont regroupés autour de thématiques et d'esthétiques de mise en scène communes, le fantastique en France ne trouve pas représentation au sein d'un mouvement précis, mais dans de multiples films et cinéastes singuliers.

Cet exposé rapide du fantastique en littérature et au cinéma laisse donc apparaître une réelle existence du genre en France. Il en fait également apparaître une approche spécifique, plus « retenue » que dans les pays anglo-saxons. Le fantastique est généralement appréhendé dans un monde tout à fait réaliste et ne transparaît que par touches. Son développement dans

³¹ Nicolas Stanzick, *Le cinéma fantastique en France 1897 – 1982*, *op.cit.*, p. 42.

un monde totalement imaginaire n'est souvent accepté que lorsqu'il est justifié (pour souligner les réalités mentales d'un personnage, par la figure du rêve, etc.)

B. 1951 À 1974 : L'ÂGE D'OR DU FANTASTIQUE À LA TÉLÉVISION FRANÇAISE

1. Le fantastique à la télévision française

Dans leur ouvrage *Merveilleux, fantastiques et science-fiction à la télévision française*, Jacques Baudou et Jean-Jacques Schleret se proposent de référencer toutes les œuvres de genre merveilleux, fantastique ou de science-fiction de la télévision, qu'il s'agisse de téléfilms, séries feuilletonnantes, collections etc., et cela de 1951 jusqu'à 1994. On y trouve plus de 200 entrées, preuve que ces genres « marginaux » ont finalement parcouru toute l'histoire de la télévision en France. Ainsi, les auteurs débutent leur ouvrage de cette manière : « Contrairement à une idée reçue, mais tenace, la télévision française n'a pas négligé le merveilleux, le fantastique et la science-fiction. On peut même affirmer, de façon apparemment paradoxale, qu'il existe depuis les temps pionniers de la dramatique télévisée une longue tradition du fantastique qui n'a cessé d'irriguer les programmes, même si elle l'a fait d'une manière relativement discrète. »³²

Comme nous l'avons brièvement vu précédemment, la littérature française a regorgé de contes fantastiques (chez Nodier, Mérimée, Maupassant, etc.), une source d'inspiration que les téléastes n'ont d'ailleurs pas hésité à exploiter. On retrouve alors nombre d'adaptations télévisuelles de grands noms de la littérature française. Citons par exemple le feuilleton en 6 épisodes *La Poupée Sanglante*, diffusé sur Antenne 2 en septembre 1976 et adapté des romans *La Poupée Sanglante* et *La Machine à assassiner* de Gaston Leroux, *L'Île aux Trente Cercueils*, feuilleton en 6 épisodes diffusé en septembre 1979 sur Antenne 2, d'après le roman éponyme de Maurice Leblanc, ou bien encore le téléfilm *La Peau de chagrin*, datant de décembre 1980 et diffusé sur Antenne 2, tiré du roman de Honoré de Balzac.

³² Jacques Baudou et Jean-Jacques Schleret, *Merveilleux, Fantastique et Science-Fiction à la télévision française*, Les dossiers du 8^{ème} art, INA, Paris, 1995, p. 9.

Si le fantastique télévisuel français s'est largement inspiré de la littérature, il a également réussi à s'en détacher, certains scénaristes créant des œuvres originales ou s'inspirant de faits divers (la collection *Le Tribunal de l'Impossible*, diffusée de 1967 à 1974 sur la première chaîne de l'ORTF puisait son inspiration de légendes connues de tous).

Le genre fantastique a su marquer l'histoire de la télévision, malgré une relative discrétion. Des noms comme *Belphégor*, *La Brigade des maléfices* ou encore *L'Île aux Trente Cercueils* sont encore aujourd'hui célèbres, notamment pour l'impact qu'ils ont su susciter sur les téléspectateurs de l'époque. On peut peut-être néanmoins regretter l'absence de rediffusion de ces œuvres et l'inaccessibilité de certaines d'entre elles qui n'ont connu aucune sortie vidéo. Bien qu'elles soient entrées dans l'histoire du médium elles n'ont finalement été que peu visibles pour les spectateurs n'ayant pas eu la chance de les voir à leur première diffusion.

L'étude précise de l'histoire du fantastique à la télévision laisse cependant apparaître certaines disparités dans le temps, certaines périodes se révélant plus au moins riches. Jacques Baudou et Jean-Jacques Schleret se proposent ainsi de schématiser cet historique en quatre grandes périodes³³ :

- de 1951 à 1962, soit de la diffusion du premier *Alice au Pays des merveilles* de Bernard Hecht à celle du *Navire Étoile*, de Michel Subiela et Alain Boudet.
- de 1962 à 1974, « l'âge d'or » du genre, jusqu'à la disparition de l'ORTF.
- de 1974 à 1986, avec ce qu'ils nomment « les années FR3 ».
- de 1986 à 1994 (date où cet ouvrage a été écrit), période, selon les auteurs, très pauvre d'un point de vue à la fois qualitatif et quantitatif.

Il apparaît que le genre a connu ses prémices dès la RTF (Radiodiffusion-télévision française, créée en 1949) et aura vécu en France ses plus beaux jours sur l'ORTF, qui lui succède, créée le 27 juin 1964 et qui disparaîtra 10 ans plus tard, le 31 décembre 1974.

Le développement du genre doit beaucoup aux différents directeurs de la télévision française, ayant eu le courage ou non de mettre en production des œuvres originales, différentes, proposant à l'imaginaire de prendre le dessus dans un pays où tout semble devoir être rationalisé. L'absence de concurrence, le fait de ne pas être dicté par l'Audimat, expliquent aussi probablement pourquoi cette époque a vu naître des projets ambitieux qui,

³³ *Ibid*, p. 10.

dorénavant, se révèlent être des dates importantes de l'histoire de la télévision : *Belphégor, ou le Fantôme du Louvre* est ainsi sans conteste l'une des séries télévisées les plus célèbres de France et sera encore adaptée des décennies après sa diffusion sous forme de série d'animation (en 1998) ou encore de film de cinéma (*Belphégor, le Fantôme du Louvre* de Jean-Paul Salomé, sorti en 2000).

Il est évidemment impossible de parvenir à analyser toutes les œuvres fantastiques ayant été créées pour la télévision. Il m'a donc fallu limiter mon étude à certaines d'entre elles.

Je commencerai par évoquer la mini-série en 4 épisodes *Belphégor, ou le Fantôme du Louvre* analysée à la fois sur son esthétique, mais aussi sur l'impact qu'elle a eu sur la télévision et les spectateurs. Le choix de l'étude de cette série apparaît ici comme évident, car elle aura marqué, plus qu'aucune autre série télévisée certainement, l'histoire de la télévision en France.

Le travail du producteur et scénariste Michel Subiela sera également étudié. Il est connu principalement pour sa collection de téléfilms *Le Tribunal de l'Impossible*, qui sera donc analysée plus spécifiquement dans ce devoir de recherches. L'étude s'appuiera notamment sur l'analyse du premier épisode. La réception de la série à son époque de diffusion sera également mise en avant.

Ces œuvres auront donc su marquer l'histoire du fantastique audiovisuel en France. Il s'agira de le démontrer, pouvoir d'une certaine manière définir une esthétique « française » du fantastique, qui sera rapprochée, plus tard dans ce mémoire, de la série télévisée *Les Revenants* qui nous intéressera plus spécifiquement.

2. *Belphégor, ou le Fantôme du Louvre*

a. Analyse d'un succès

Belphégor, ou le Fantôme du Louvre est une série feuilletonnante³⁴ en noir et blanc, composée de 4 épisodes de 70 minutes et diffusée pour la première fois entre le 6 et 27 mars 1965 sur la première chaîne de l'ORTF. Elle est ensuite redécoupée en 13 épisodes lors de sa

³⁴ Les arcs narratifs se poursuivent ainsi d'un épisode à l'autre.

rediffusion sur Antenne 2 en 1978. La série est réalisée par Claude Barma, scénarisée par Jacques Armand et adaptée du roman d'Arthur Bernède (écrivain de l'avant-guerre et de l'entre-deux guerres). Le roman avait déjà été adapté, au cinéma cette fois, en 1927 par Henri Desfontaines.

L'idée de faire du roman une série pour la télévision est venue de Jacques Armand, tout de même conscient qu'il fallait « moderniser » le récit. Marc Georges note néanmoins que « la modernisation produisit un récit parfois chaotique et peu logique, surtout vers la fin », avant d'ajouter « mais les rebondissements et retournements de situations, les jeux d'ombres et de lumière, font s'envoler les invraisemblances »³⁵.

Il s'agit bien là des plus grandes qualités de la série télévisée et sans doute les raisons de son succès de l'époque. Malgré un égarement évident du récit dans les deux derniers épisodes et les nombreuses questions laissées en suspens, *Belphégor, ou le Fantôme du Louvre* a su mettre en place une narration efficace, usant de procédés encore très utilisés de nos jours. Chaque épisode se termine ainsi sur une scène forte, donnant alors l'envie au téléspectateur de revenir vers son écran de télévision la semaine d'après. Le principal mystère réside en l'identité réelle de Belphégor, un concept de départ qui suppose un suspense sur l'intégralité de la saison et tiendra alors les spectateurs en haleine jusqu'à la fin : il lui faudra regarder toute la série pour savoir qui se cache derrière le masque du célèbre fantôme.

La mise en scène de la série est également l'un de ses grands points forts, notamment lors des scènes de nuit dans le musée du Louvre, qui marquent généralement l'arrivée du fantôme à l'écran. Ces scènes sont sans aucun doute les plus célèbres de la série, encore très facilement reconnaissables actuellement. Ces différentes séquences seront les lieux mêmes de l'apparition du fantastique à l'écran, le réalisateur Claude Barma réussissant à imprégner de fantastique sa mise en scène. Jean-Pierre Piton a ainsi pu écrire qu'il se dégagait de l'atmosphère de la série une « étrange poésie »³⁶.

Efficacité du récit et adéquation de la mise en scène semblent donc être les raisons de l'engouement qu'a su engendrer à l'époque *Belphégor*. Bertrand Dicale résumera alors de cette manière la réussite de la série fantastique : « Une bonne part de la gloire de *Belphégor* tient à son atmosphère. Dans le traitement des ombres, des menaces de la nuit, des oppositions de la lumière et de l'obscurité. Claude Barma et son directeur de la photo Jacques Lemare retrouvent beaucoup des meilleures astuces cinématographiques en noir et blanc du film muet,

³⁵ Marc Georges, *Les séries télé*, Martin Winckler et Christophe Petit, Larousse, Guide totem, Paris, 1999, p. 14.

³⁶ Jean-Pierre Piton, *Le cinéma fantastique*, réuni par Jean-Pierre Piton, CinémaAction, directeur Guy Hennebelle, Corlet, Télérama 1995, n° 74, p. 152.

qui n'ont pas encore été transformées en poncifs par leur surexposition télévisée. Le scénario est d'une nervosité surprenante pour l'époque, multipliant des rebondissements que la musique d'Antoine Duhamel et la mise en scène de Barma soulignent fermement »³⁷.

Le succès de la série télévisée est sans précédent. De par l'ancienneté du programme, il est cependant difficile de trouver les chiffres d'audiences exacts de l'époque. Même sans cela, son succès ne fait aucun doute. Yves Rénier, qui interprète André Bellegarde, le personnage principal de la série, jouait au théâtre chaque samedi de la diffusion de *Belphégor*. Il rapportera que la salle était de moins en moins fréquentée à partir du second épisode, pour finalement être presque entièrement vide le soir de la diffusion du tout dernier épisode.³⁸

En 1965, *Belphégor, ou le Fantôme du Louvre* sera de toutes les conversations. Jacques Baudou et Jean-Jacques Scheleret³⁹ ainsi que Bertrand Dicale⁴⁰ rapprocheront l'engouement suscité par cette série télévisée de celui des spectateurs des années 1910 pour les serials de Louis Feuillade tels que *Judex*, *Fantômas* ou la série des *Vampires*. La presse aussi se fait le relais du succès de la série. Le journal *Paris Jour* publie alors en épisodes le roman d'Arthur Bernède, tandis que son journaliste Robert Werner passera une nuit enfermé dans le musée du Louvre⁴¹...

Christian Bosséno notera alors que *Belphégor* « dans la mémoire du téléspectateur, demeure l'archétype du feuilleton fantastique à la télévision. La France se souvient d'avoir frémi à l'unisson aux apparitions du fantôme noir et masqué du Louvre »⁴².

Cette série télévisée est la preuve même que le fantastique, en France, a pu avoir un jour un large retentissement. *Belphégor, ou le Fantôme du Louvre* s'inscrira tout de même dans l'histoire du fantastique en France telle que nous avons pu la décrire en littérature et au cinéma : le traitement du genre demeure tout de même assez « sage ». Aucun élément tout à fait « extraordinaire », spectaculaire, ne viendra perturber le récit, à l'exception peut-être de la scène où la statue de Belphégor brille dans la nuit lors du deuxième épisode.

Finalement, les frontières entre éléments réalistes et pur fantastique restent floues : on découvrira que Belphégor est en réalité Laurence (Juliette Gréco), mise sous hypnose. Cette

³⁷ Bertrand Dicale, *Juliette Gréco, Les vies d'une chanteuse*, JC Lattès, Villeneuve-d'Ascq, 2001, p. 478.

³⁸ *Ibid.*, p. 481.

³⁹ Jacques Baudou et Jean-Jacques Schleret, *Merveilleux, Fantastique et Science-Fiction à la télévision française, op.cit.*, p. 37.

⁴⁰ Bertrand Dicale, *op.cit.*, p. 482.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Christian Bosséno, *Le cinéma fantastique, op.cit.*, p. 149.

révélation ne viendra néanmoins pas rendre le récit tout à fait rationnel, certains points demeurent de vrais éléments surnaturels (Belphégor ne meurt pas quand on lui tire dessus par exemple).

Le fantastique sait donc se faire discret, est davantage suggéré que réellement montré. Il s'agit d'une vraie constance dans la production française, qui n'osera que rarement faire voir frontalement des éléments surnaturels et fantastiques.

Il est tout de même intéressant d'analyser la manière dont le fantastique est traité dans cette série télévisée. Le genre est ici véritablement réfléchi : l'éclairage, les décors, les mouvements de caméra, ou encore la construction du cadre sont alors directement en lien avec le récit surnaturel qui se joue.

b. Conception du fantastique dans *Belphégor*

L'introduction du fantastique se fait dès les premiers instants de la série. En effet, Belphégor nous est présenté dès la 7^{ème} minute, à partir d'un flashback. Un gardien, Gautrais, narre le récit de sa rencontre avec le fantôme.

Cette première apparition du fantôme installe les « codes » à venir du fantastique dans la série. Le Louvre comme décor, la nuit, une caméra peu mobile, les *travellings* « révélateurs » ou encore la musique se rapportant à Belphégor. Je me propose donc d'analyser cette première séquence centrée sur le fantôme, et de la comparer à une seconde, apparaissant quelques minutes après, elle aussi à caractère fantastique.

La séquence prend place de nuit, à l'intérieur du musée du Louvre. Ce décor nocturne se reproduira plusieurs fois dans la série, à presque chacune des apparitions de Belphégor. La *voice-over* du gardien viendra se superposer à l'image.

Ce *flashback*, composé de 7 plans et durant moins d'une minute, va parvenir à installer une ambiance étouffante. Le lieu, le caractère oppressant souligné par la nuit, les quelques notes de musique et le faible éclairage de la Lune, viennent renforcer le fantastique de la scène. La *voice-over*, utilisée durant toute la séquence, viendra cependant un peu briser l'ambiance mise en place par la scène, surlignant quelques éléments visibles dans la réalisation et empêchant une certaine identification avec le personnage du gardien.

La mise en scène joue tout de même d'une envie certaine de faire « peur ». Le fantôme, qui donne son nom à la série, nous sera ainsi révélé par un zoom arrière. Un choix de mise en scène qui vient d'ailleurs, d'une certaine manière, contredire le procédé de narration. En effet, ce *flashback* est le souvenir du gardien, nous devrions logiquement adopter son point de vue dans la réalisation, or nous découvrons l'apparence du fantôme après lui par l'utilisation de ce *travelling*. Un choix qui finalement se justifie par l'effet produit : la surprise. Le spectateur découvre pour la première fois celui qui sera au cœur de la série télévisée. Son apparence reste néanmoins difficile à décrire, une sorte d'ombre noire s'inscrivant dans le décor troublant en noir et blanc du Louvre. Une seconde fois, Claude Barma, le réalisateur, fera utilisation du *travelling* optique arrière. Il ne s'agit plus ici tant de créer la surprise mais d'inscrire dans un même cadre le fantôme, la statue qui se trouve sur à la gauche (qui est celle de Belphégor) et le gardien de dos sur la droite. Un moyen « d'écraser » Gautrais dans le cadre, le rendre moins important, plus petit que la statue et le fantôme qui paraissent aller de pair. Cette similitude sera renforcée de suite : le gardien tire sur ce fantôme, qui ne bougera nullement, aussi statique que l'œuvre d'art à côté de lui.



Le gardien est « écrasé » par la statue et le fantôme.

C'est bien à partir de ce moment que le surnaturel s'immisce totalement dans le récit. Jusque-là rien ne justifiait totalement l'utilisation du terme fantastique, si ce n'est cette ambiance que l'on pourrait qualifier « d'étrange ». Il demeurerait possible de trouver une explication rationnelle tout à cela. Ces coups de feu inefficaces iront même faire dire au gardien : « Et c'est là que ça devient fantastique ». Le basculement vers le fantastique s'opère donc dès les premières minutes de diffusion, la série assumant clairement son genre. On remarquera par ailleurs que la musique qui couvrait la séquence s'arrête lors de ce

basculement, comme si le « silence » (qui n'est pas complet puisque la *voice-over* demeure) venait alors surligner une certaine gravité. Le zoom sur le visage du gardien aura également le même effet, mettant en évidence ce double sentiment d'incompréhension face aux événements et la terreur de ce qu'ils supposent.

La seconde séquence de nuit à l'intérieur du Louvre, est, elle, introduite par une scène qui vient faire douter le spectateur sur la première précédemment analysée. En effet, on apprend que Gautrais a un problème avec l'alcool, ce qui pourrait alors expliquer de manière rationnelle la raison pour laquelle il a cru voir un fantôme dans le Louvre ou tout du moins pourquoi il l'a manqué en lui tirant dessus. Cependant, dès le plan suivant il apparaît clair que quelque chose d'étrange est sur le point de se dérouler. On découvre l'extérieur du Louvre, la nuit, alors que quelques notes de musique se font entendre : il est très facile de faire le lien avec la première apparition de Belphégor, qui a eu lieu quelques minutes auparavant. Dès lors, le spectateur replonge dans l'ambiance « fantastique » installée la première fois dans l'épisode. À cela vient suivre un plan sur Gautrais, qui ne paraît pas pouvoir dormir, comme s'il pouvait ressentir que le fantôme allait refaire son apparition. Encore une fois, cela participe à l'instauration d'une ambiance mystérieuse, oppressante : le spectateur reste sur ses gardes, prêt à voir un événement probablement surnaturel survenir.

La séquence débute sur panoramique large. Nous y voyons deux gardiens effectuant leur ronde, puis Gautrais, qui vient d'arriver sur les lieux. Encore une fois, le seul réel éclairage viendra de la Lune (les gardiens disposant de très faibles lampes torches). Ce premier plan permettra, narrativement, de nous faire comprendre que l'un des autres gardiens, Sabouret, a disparu. Il servira d'un point de vue esthétique à créer également un effet de « casse » avec le plan qui suivra. Nous passons d'un plan d'ensemble tout de même bien éclairé par les larges fenêtres, au ton assez humoristique dû aux dialogues entre les deux gardiens effectuant leur ronde, à un plan plus resserré et oppressant. Gautrais est alors le seul homme présent dans le cadre. Il est sur la gauche, au second plan, paraissant minuscule à côté de la statue imposante de Belphégor à la droite. Ce changement de plan coïncide avec l'arrivée d'un thème musical proche de celui entendu lors de la première apparition du fantôme de Belphégor. Les quelques notes graves, discrètes, des plans précédents font alors place à une musique de fosse⁴³ davantage présente. Un basculement semble donc s'opérer

⁴³ Terminologie de Michel Chion. Il s'agit d'une musique émanant d'une fosse d'orchestre imaginaire. Elle s'oppose à la « musique d'écran » (musique « émanant d'une source présente ou suggérée par l'action »).

considérablement avec ce simple changement de plan. La caméra viendra suivre la trajectoire de Gautrais, tout en le laissant volontairement bien plus petit dans le cadre que les œuvres environnantes. Le cadre joue sur la géométrie des lieux : chaque élément le composant (Gautrais, la statue dans la deuxième partie du plan) est enfermé, cloisonné. Le faible éclairage rend également la statue du musée difficilement identifiable, elle n'est plus qu'une forme noire. Elle est une sorte d'ombre sans visage, elle-même fantôme, monstre fantastique. Elle écrase par sa taille le personnage, le surplombe : l'atmosphère est plus que jamais oppressante et peut alors faire croire au spectateur que le fantôme va faire sa réapparition.



Le fantastique de Belphégor s'instaure notamment par la manière de filmer le Louvre.

La série jouera néanmoins sur un certain effet de surprise, le metteur en scène ayant recouru à un *travelling* arrière dans le plan suivant. Ce n'est finalement pas à un face-à-face avec le fantôme comme on s'y préparait, mais finalement la révélation de l'assassinat de Sabouret, le gardien qui avait disparu. Le lien avec le fantôme présenté auparavant devient alors évident. En plus d'être un être fantastique, ce fantôme est un meurtrier, un monstre d'horreur qui hante le Louvre durant la nuit. Les deux plans terminant la séquence déjouent alors un peu la tension, Gautrais partant en courant prévenir ses collègues de sa découverte. La vitesse dont caméra et personnage font preuve vient s'opposer au rythme plutôt lent de la première partie de séquence, nous sortons alors de l'atmosphère « angoissante » mise en place précédemment.

Ces deux séquences présentent donc de nombreux points communs dans leur traitement esthétique, que l'on retrouvera dans la grande majorité de la série lors des scènes se rapportant au fantôme : un vrai travail sur l'éclairage, le décor du musée du Louvre, (on ne verra le fantôme de Belphégor qu'une seule fois à l'extérieur du Louvre durant les quatre

épisodes composant la série), une musique de fosse très présente, un rythme plutôt lent, des personnages semblant faibles face à des œuvres imposantes. Cette mise en scène parviendra alors à créer rapidement et efficacement une ambiance oppressante. Le spectateur associera de suite chaque plan se déroulant dans le Louvre, la nuit, à Belphégor et guettera ses apparitions. Le fantastique ne naîtra ainsi pas uniquement de la présence d'éléments surnaturels (ce dont la série est tout de même composée) mais aussi plus généralement de son ambiance même. Ce sont les décors, le cadre lui-même, qui deviennent inquiétant. Les éléments du Louvre paraissent eux-mêmes être des monstres prêts à engloutir les personnages s'y trouvant. Le danger est présent partout. Le fantastique reste cependant cloisonné à un espace, celui du musée. Le genre ne surgira alors que par instant, et ne contaminera pas réellement la série dans son intégralité.

3. Michel Subiela : téléaste fantastique

Deux ans après *Belphégor, ou le Fantôme du Louvre*, une autre série télévisée fantastique, prenant la forme d'une collection de téléfilms, va parvenir à marquer la télévision de son empreinte. Il s'agit, du *Tribunal de l'Impossible*, créée par Michel Subiela, téléaste essentiel dans l'histoire du genre.

a. *Le Navire Étoile*

Avant de s'attaquer directement à l'analyse de l'œuvre fantastique mise en place par Michel Subiel, il convient de retracer brièvement sa carrière passée à la télévision, et notamment sur la série *Le Navire Étoile*. Michel Subiela a travaillé à l'adaptation de nombreux classiques pour la télévision avant de faire découvrir au public français un genre alors inédit à la télévision : la science-fiction.

Grâce au soutien d'Albert Ollivier, alors directeur de l'ORTF, Michel Subiela put mettre sur pied son projet, *Le Navire Étoile*. Cette première série de science-fiction n'aurait sans doute pu voir le jour sans l'ouverture d'esprit d'un homme comme Albert Ollivier, comme le souligne Michel Subiela dans son entretien accordé à Jacques Baudou et Jean-

Jacques Scheleret⁴⁴. Il souligne également la liberté permise par l'absence de concurrence à l'époque : la chaîne unique permettait les expérimentations.

Le Navire Étoile, adapté du roman d'E.C Tubb, est scénarisée par Michel Subiela et réalisée par Alain Boudet. Elle est diffusée le 11 décembre 1962 à la télévision. On y suit les aventures de passagers d'un astronef, soumis à des règles de vie autoritaires afin de pouvoir maintenir le cycle de la vie.

Cette exploration dans un genre nouveau à la télévision suscitera des réactions partagées. Jacques Baudeau et Jean-Jacques Schleret notent ainsi : « Les réactions du public furent tout aussi tranchées : les uns adorèrent, les autres détestèrent, et l'émission suscita un courrier considérable. L'arrivée de la science-fiction à la télévision n'était pas passée inaperçue ! »⁴⁵.

Pensée pour connaître une suite, *Le Navire Étoile* ne dépassera néanmoins pas son statut d'épisode unique. En effet, Claude Contamine, qui succéda à Albert Ollivier, après la mort de celui-ci, considérait qu'il était impossible d'intéresser le public français à la science-fiction... Malgré l'échec de cette approche à la science-fiction, Michel Subiela put ensuite travailler sur l'une des œuvres majeures fantastiques de la télévision : *Le Tribunal de l'Impossible*, qui trouva l'appui de Claude Contamine, disposant d'un vrai « goût pour les légendes et l'histoire »⁴⁶.

b. *Le Tribunal de l'Impossible*

Diffusée de 1967 à 1974, *Le Tribunal de l'Impossible* compte 15 téléfilms de 90 minutes. Contrairement à *Belphégor* précédemment analysée, on parlera de « collection » dans le cas de cette série télévisée et non de feuilleton : les épisodes la composant sont en effet indépendants les uns des autres. Chaque téléfilm est centré autour d'un récit historique, devenu généralement des légendes urbaines. Le premier épisode se focalise par exemple sur la célèbre histoire de la bête du Gévaudan.

Michel Subiela explique de cette manière le projet qu'il a mis en place : « Parallèlement, ou plus exactement en prolongement de mon projet de science-fiction, j'avais une autre idée qui était d'introduire la littérature fantastique dans les programmes de la télévision, persuadé que le petit écran était le « coin du feu » de cette seconde moitié du

⁴⁴ Jacques Baudeau et Jean-Jacques Schleret, *Merveilleux, Fantastique et Science-Fiction à la télévision française*, op.cit., p.26.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 26.

XX^{ème} siècle et qu'on s'y retrouverait comme aux anciennes veillées. Mais sachant les réticences que cela susciterait dans certains milieux, j'avais l'intention de passer d'abord par le récit d'aventures insolites reposant sur des faits historiques. J'avais d'abord dressé une sorte de tableau des thèmes fantastiques traditionnels pour rechercher ensuite leur illustration dans l'histoire. Il y avait là une sorte de volonté pédagogique, une façon d'amener le spectateur à accepter, à travers des événements réels, le climat et l'atmosphère du fantastique. »⁴⁷.

La tâche de Michel Subiela a donc été celle d'introduire progressivement le genre fantastique à la télévision, après le semi-échec que cela avait été avec la science-fiction. Un travail effectué dans la durée, qui devait habituer le spectateur à ce genre dont il n'était pas forcément connaisseur. Il serait cependant faux de dire que Michel Subiela a introduit le genre à la télévision en France car des œuvres fantastiques existaient déjà auparavant, comme nous avons pu le voir précédemment avec *Belphégor, ou le Fantôme du Louvre*. Le travail du téléaste avait pour nouveauté de placer le genre au sein même du concept de cette « série collection », un cas unique en France.

Chaque épisode était suivi d'un débat composé d'experts, et cela depuis le premier épisode (*La Bête du Gévaudan*). Ces débats étaient imposés par la direction de la télévision qui souhaitait offrir de multiples hypothèses de résolution sur les faits rapportés par l'épisode qui précédait. Il s'agissait surtout de pouvoir apporter une explication d'ordre rationnel à l'histoire, et contrebalancer le concept fantastique de la collection. Cela laissait tout de même à Michel Subiela la liberté de ne pas avoir à livrer de fins réellement explicatives à ses récits. Les faits évoqués sont libres d'interprétation, entre explication « logique » et puissance de l'imaginaire. Ces débats programmés à la suite des épisodes, où les résolutions rationnelles étaient privilégiées, témoignent tout de même de la crainte pour le genre fantastique, et pour l'imaginaire.

1. Analyse de *La Bête du Gévaudan*

Le tout premier épisode de cette collection me semble être particulièrement significatif du travail mis en place par Michel Subiela sur cette série télévisée, ce qui explique mon choix de l'analyser spécifiquement. Diffusé le 3 octobre 1967, il est écrit par Michel Subiela et réalisé par Yves-André Hubert.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

Comme le souligne Christian Bosséno : « Le fantastique dans son acception la plus gothique, domaine par excellence du cinéma anglais, n'intéresse pas Michel Subiela dont le propos est d'envisager le genre dans toutes ses variations pour en faire émerger la signification. »⁴⁸. Comme en littérature, au cinéma, ou comme nous l'avons vu dans *Belphégor*, pas « d'explosion » du fantastique dans une esthétique que l'auteur aurait décrite comme « gothique ». Un fantastique qui demeure davantage suggéré que vraiment montré. C'est d'ailleurs particulièrement frappant dans ce premier épisode puisque le fantastique, symbolisé par la bête qui dévore les enfants de la région, ne sera jamais montré totalement. La bête ne sera vue que rapidement ou de loin, ce qui empêche de se faire une véritable idée de ce qu'elle est. Elle représente elle-même le traitement du genre dans cette série, et plus généralement dans la plupart des créations françaises : on suggère plutôt qu'on ne fait voir totalement. Ce choix esthétique, de ne jamais faire voir vraiment la bête, est également un choix cohérent dans le concept même de cette série télévisée. Il s'agit pour Michel Subiela de ne pas prendre parti pour telle ou telle explication sur ce qu'est la bête et sur les raisons de ses agissements. L'épisode mettra en avant les points de vue de plusieurs personnages, chacun y allant de son explication sur l'identité du monstre qui sévit.

Comme l'a expliqué Michel Subiela, il s'agissait avant tout de faire naître un climat « fantastique » à l'intérieur de la série. Ceci suppose une cohérence entre le scénario et la mise en scène.

Si l'on peut considérer, au premier abord, la réalisation de cet épisode un peu théâtrale et datée (peu de mouvements de caméra, beaucoup de « dialogues filmés »), il faut reconnaître qu'elle participe tout de même fortement à l'atmosphère oppressante de l'épisode. On peut alors schématiser l'épisode en trois grandes parties : un découpage d'abord narratif mais qui se reflète également dans la mise en scène. Les parties sont les suivantes : du commencement de l'épisode jusqu'à la 37^{ème} minute, qui marque le premier plan en vue subjective ; de cette séquence à 1h23 environ, moment où la cour décide d'arrêter ses recherches ; et enfin de cette décision à la fin de l'épisode, l'acte où les villageois se retrouvent seuls, un retour au début, et doivent lutter contre la bête.

La majorité des scènes de la première partie prend place à l'intérieur, dans un lieu « sécurisé », là où le danger menace tout l'extérieur. L'intérieur des maisons est un lieu où il

⁴⁸ Christian Bosséno, *Le cinéma fantastique, op.cit.*, p. 150.

ne peut rien arriver aux personnages, mais un lieu dans lequel ils sont finalement aussi enfermés, prisonniers. Une ouverture vers l'extérieur marque un moyen possible pour le danger, la bête, le fantastique, de s'y engager. On pourrait sans doute y voir là une manière de symboliser pour Michel Subiela et Yves-André Hubert les « défenseurs du rationnel », prisonniers de ce en quoi ils croient, incapables de s'échapper vers un extérieur, métaphore de l'imaginaire, du fantastique.

Le noir et blanc alliés à ces décors clos créent un sentiment d'étouffement. Il faudra attendre la 32^{ème} minute, et un *flashback*, pour sortir enfin à l'extérieur.

La notion de hors-champ est au cœur même de l'épisode : aucun des événements fantastiques ne se passe dans le cadre, tout nous est rapporté. Nous apprenons de cette manière, par le discours des personnages, le décès de quelques enfants.

Les scènes d'attaques de la bête joueront aussi sur la notion de hors-champ, mais cette fois-ci de manière plutôt originale, puisque le réalisateur fait le choix d'une caméra subjective : nous voyons ce que la bête voit. Nous sommes donc mis à sa place, alors même que nous ne savons même pas à quoi celle-ci ressemble. Le spectateur se retrouve par conséquent à la place même d'un monstre, capable des pires atrocités (meurtres d'enfants). Cela crée un sentiment déstabilisant, accentué par l'utilisation du *fish eye*⁴⁹. La première scène en caméra subjective, qui intervient à la 37^{ème} minute, opère un retournement esthétique mais aussi narratif. La bête, que nous « devenons », n'est plus la chasseuse mais la chassée. En effet, le groupe d'enfants attaqués se retournent face au monstre qui l'agresse. Ce choix esthétique qu'est la caméra subjective fait naître quelque chose d'étrange. En faisant de la caméra les « yeux » du monstre, le spectateur en vient à se sentir lui-même agressé par les lances de ces enfants et se voit lui-même battre en retraite. La seconde partie d'épisode suit cette idée de basculement entre chasseur et chassé : on sort à l'extérieur, les hommes se rassemblent avec l'aide de la cour pour mettre la main sur la bête.

L'interprétation sur la métaphore du fantastique proposée plus haut peut alors être développée : cette seconde partie ne serait-elle pas une sorte d'acceptation du fantastique, les hommes décidant enfin d'y faire face ? Il est possible que Michel Subiela ait voulu, par l'intermédiaire de son premier épisode, symboliser le concept même de son travail à la télévision et notamment sur cette série, c'est-à-dire habituer progressivement le public français au fantastique.

⁴⁹ L'objectif *fish eye* crée une distorsion courbant fortement toutes les lignes droites qui ne passent pas par le centre.

Cette métaphore est d'autant plus flagrante que *La Bête du Gévaudan* nous présente toute une galerie de personnages, représentant de manière stéréotypée l'ensemble d'une société. Chacun fait part de ses interprétations sur l'identité de l'assassin, des plus rationnelles (un loup), au plus extraordinaire (un monstre). Michel Subiela, en mettant en avant les différentes hypothèses ne prend donc ainsi pas le « risque » de proposer la sienne et de choquer certains. Il prépare aussi surtout le spectateur au débat qui suit l'émission, où plusieurs invités débattent sur les événements et proposent leurs explications.

C'est d'ailleurs la victoire temporaire du « rationnel » qui opérera le basculement vers la troisième partie de l'épisode. En effet, les hommes de la cour décide de quitter la région, persuadés que le loup éliminé est bien la bête meurtrière. Ces hommes, en n'acceptant pas qu'une réalité plus extraordinaire puisse exister, laissent de nouveau les villageois irrémédiablement seuls, face au danger. De nouveaux meurtres d'enfants seront alors constatés dans la région, preuve que ce loup n'était pas la bête recherchée. Esthétiquement, on trouve des choix de mise en scène au croisement des deux premières parties, un équilibre entre intérieur et extérieur. Il y a un certain repli de la population, tout comme une vraie volonté de certains de traquer et d'éliminer la bête. Jusqu'au bout, elle ne nous sera pas montrée. Son élimination se fera encore une fois par une caméra subjective, ce même « hors-champ » finalement qui nous empêchera de pouvoir se faire une idée de son apparence. Tout comme la majorité des villageois, nous ne saurons jamais vraiment ce qu'elle était.

2. Une série controversée

La série a su trouver son public, que Michel Subiela décrit comme « jeune, large et fidèle »⁵⁰. Malgré cela, la série télévisée a dû s'arrêter. Un arrêt dû aux « tenants du rationalisme »⁵¹ : le débat succédant au programme ne suffisant pas à les convaincre. Comme l'explique Michel Subiela, « la seule évocation de ces phénomènes paranormaux était insupportable à certains ». Pour lui, sa plus grave erreur a été commise sur l'épisode *Le voleur de cerveau*, réalisé par Alain Boudet. Une mise en scène bien trop « osée », pas assez neutre. Des effets trop voyants, qui s'alliaient à un sujet très noir : l'épisode a alors été un échec. Il a été l'excuse qui a permis aux dirigeants d'annuler le programme qui faisait bien trop débat.

⁵⁰ Jacques Baudou et Jean-Jacques Schleret, *Merveilleux, Fantastique et Science-Fiction à la télévision française, op.cit.*, p. 42.

⁵¹ *Ibid.*

Le Tribunal de l'Impossible est donc la preuve qu'une partie du public n'était pas « prête » à recevoir un projet aussi ambitieux et original, faisant du fantastique son concept même. Michel Subiela avait bien conscience de cela mais, malgré les débats suivants les épisodes, les mises en scène généralement « neutres », très loin de faire voir explicitement les actes surnaturels, la série a dû s'arrêter. Le dernier épisode diffusé sera *Le Baquet* de Frédéric-Antoine Mesmer, le 7 septembre 1974. Un ultime épisode, centré autour du thème des vaisseaux fantômes, aura été tourné mais jamais diffusé à la télévision.

Malgré l'annulation de sa série, Michel Subiela a conscience de la liberté que l'ORTF lui a laissée et de la chance qu'il a eu de mettre un tel projet en place à la télévision⁵². Il a en effet pu, en 7 ans, proposer pas moins de 15 épisodes de près d'une heure et demi chacun, ayant pour but d'habituer le public progressivement à un genre quasiment inédit sur les écrans. Une telle entreprise paraîtrait aujourd'hui bien difficile, la loi des audiences obligeant généralement les programmes à faire leur preuve rapidement sous peine de se voir annulés. L'ORTF, service unique de télévision à l'époque, pouvait donc plus « librement » tenter de nouvelles choses. Mais, évidemment, elle pouvait également imposer ses règles, les scénaristes ou producteurs n'ayant pas la possibilité de proposer leurs programmes à d'autres, le débat faisant suite à chaque épisode de la série télévisée de Michel Subiela en étant un exemple.

C. LA PROGRESSIVE DISPARITION DU FANTASTIQUE À LA TÉLÉVISION FRANÇAISE

1. L'éclatement de l'ORTF

En 1974, l'ORTF disparaît. Trois nouvelles chaînes lui succèdent : TF1, Antenne 2 et FR3. Trois chaînes nationales jusqu'en 1986, date à laquelle TF1 sera finalement privatisée.

Bien que trois chaînes existaient auparavant sur l'ORTF, celles-ci n'étaient nullement en concurrence, car dirigées par la même instance. Ici, pour la première fois dans l'histoire de

⁵² *Ibid.*, p. 44.

la télévision en France, des chaînes se faisaient vraiment face, même si toutes trois du service public. Elles gagnaient une autonomie dans leur direction et leur programmation, et devenaient alors soumises aux lois de l'Audimat.

Le fantastique, alors considéré comme un genre pas assez porteur par les responsables de chaînes, va progressivement disparaître des deux premières chaînes pour se déplacer vers la troisième, FR3. Lorsque l'on se souvient du succès qu'a pu rencontrer une série comme *Belphégor* auparavant, cette décision des deux premières chaînes peut sans doute surprendre. La série télévisée de Michel Subiela, *Les Classiques de l'Étrange*, qui devait poursuivre le travail « d'apprentissage » du fantastique entrepris avec *Le Tribunal de l'Impossible*, se fait ainsi annuler, après seulement quatre épisodes diffusés.

Ce déplacement vers la troisième chaîne est la raison pour laquelle Jacques Baudou et Jean-Jacques Schleret désignent la période 1974 à 1986 comme « les années FR3 ». La « petite » chaîne se montrait davantage courageuse, plus ouverte aux expérimentations et aux œuvres de caractère fantastique. FR3 était néanmoins une chaîne régionale, chaque station ayant alors la possibilité de programmer les productions qu'elle voulait. Jacques Baudou et Jean-Jacques Schleret notent que Strasbourg et Lille sont deux des stations les plus prolifiques en matière de programmation d'œuvres fantastiques⁵³. Une proximité avec l'Allemagne et la Belgique qui n'est sans doute pas fortuite, ces deux pays ayant chacun une réelle tradition fantastique dans leurs arts (littérature, cinéma etc.), bien plus importante que la France.

La création de Canal + (en 1984), la privatisation de TF1 (1986) et l'arrivée de La Cinq (1986) n'a fait qu'accentuer la mise en concurrence des chaînes et leur course à l'audience. Le fantastique a alors progressivement disparu des productions françaises, au moment même où les séries télévisées étrangères fantastiques ou de science-fiction prenaient une part de plus en plus importante. On peut ainsi noter que la première saison de *Wonder Woman* est diffusée dès 1979 sur Antenne 2 tandis que La Cinq programme, dès sa première année d'existence, *K-2000*, *La Cinquième Dimension* ou encore *Star Trek*.

Le fantastique et la science-fiction ne sont donc pas totalement écartés des chaînes de télévision, puisque les programmes du genre venus principalement des États-Unis font leurs beaux jours. Il semblait donc y avoir une réelle méfiance des responsables des chaînes pour les créations fantastiques hexagonales.

⁵³ *Ibid.*, p. 10.

2. Le fantastique à la télévision française actuelle

a. Un genre en disparition

Jacques Baudou et Jean-Jacques Schleret écrivaient, dès 1994, que le fantastique, le merveilleux et la science-fiction était amenés à disparaître de la télévision au vu son évolution au fil des années. Ils mettent en avant l'idée que l'imaginaire n'est plus « au pouvoir »⁵⁴. Sur une idée assez semblable, Fabien Adda, scénariste des *Revenants*, m'a écrit, lors d'un échange par mail : « Les relations qu'entretient la France avec le genre [fantastique] représentent un passionnant sujet d'études tant c'est conflictuel et compliqué et fait de "je t'aime moi non plus". Il semble, dans ce pays, impossible d'aborder le genre au premier degré, sans lui conférer une dimension sociale, philosophique et/ou intellectuelle, comme s'il était interdit de s'amuser avec le genre simplement pour divertir, comme on le fait outre-Atlantique et que l'approche du genre était tolérée ici qu'à condition d'être intellectuelle... ». De ces deux points de vue est mise en avant l'idée qu'en France l'imaginaire est un peu « craint ». Nous n'oserions pas laisser totalement libre court à notre imagination. Le réalisme prévaut toujours, et cela a toujours été plus ou moins le cas comme nous avons pu le voir à travers l'étude du genre à la télévision.

Il est difficile de comprendre pourquoi cela est le cas lorsque l'on regarde la télévision actuelle et les séries étrangères diffusées. Dans les années 1990 et 2000, *La Trilogie du Samedi*, composée de séries comme *Charmed* ou *Buffy contre les vampires* (deux séries fantastiques jouant sur les mythes des sorcières et des vampires), a rencontré un vrai succès sur M6. Une programmation restée dans les mémoires de la plupart des sériephiles.

Encore aujourd'hui, les séries fantastiques remportent un certain succès. On peut ainsi remarquer, dans le classement iTunes des séries les plus téléchargées en France en 2013, que trois séries fantastiques ou de science-fiction se trouvent dans le top 5 : *Docteur Who* (série anglaise de science-fiction, en 1^{ère} place), *Almost Human* (série américaine également de science-fiction, en 2^{ème} position) et *The Walking Dead* (série américaine fantastique, en 5^{ème} position)⁵⁵. À la télévision même, les chaînes continuent de proposer des séries de genre. Durant ces 10 dernières années, TF1 a proposé des œuvres fantastiques, le plus souvent

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ <http://series-tv.premiere.fr/News-Series/Les-20-series-les-plus-telechargees-sur-iTunes-en-France-en-2013-3915710>

américaines, comme *Lost* (de 2005 à 2010), *Fringe* (de 2009 à 2013) ou encore *Flashforward* (en 2011), là où M6 diffusait encore très récemment *Once Upon A Time* (depuis 2012) ou encore *Under The Dome* (depuis 2013). Une chaîne comme OCS, qui propose de voir les épisodes seulement 24 heures après leur diffusion aux États-Unis, mise énormément sur des succès populaires tels que *The Walking Dead* ou *Game Of Thrones* (série d'*heroic fantasy*).

On prendra néanmoins soin de nuancer le succès actuel de ces séries de genre. Ainsi, une série comme *Lost* a perdu l'intérêt du diffuseur et des téléspectateurs au cours de sa diffusion. Alors que les trois premiers épisodes, diffusés le samedi 25 juin 2005, avaient réuni 7 millions de téléspectateurs à 20h50⁵⁶, les deux ultimes épisodes n'ont attiré que 1,2 millions de fans, pour une diffusion très tardive à 23h55 le mercredi 23 juin 2010⁵⁷. Les séries, généralement policières, composées d'épisodes davantage « *stand-alone* » (c'est-à-dire des séries composées d'épisodes unitaires, où l'intrigue est totalement bouclée en fin d'épisode), parviennent, elles, à réaliser de bonnes audiences sur la durée. On le remarque par exemple avec *Mentalist*, et son audience record de 9,1 millions de téléspectateurs le mardi 8 octobre 2013 sur TF1 pour le début de la 5^{ème} saison⁵⁸. Les séries fantastiques américaines, bien que suscitant l'intérêt des diffuseurs et des téléspectateurs encore aujourd'hui en France, ne réussissent cependant pas à maintenir une audience stable, pouvant rivaliser avec les plus grands succès contemporains (*Mentalist*, *Esprits Criminels*, *Grey's Anatomy* etc.).

b. Un genre « non français » ?

Si les séries américaines parviennent autant à plaire aux diffuseurs français et aux téléspectateurs, comment expliquer la pauvreté quantitative des productions fantastiques en France ? Comme me l'a expliqué Fabien Adda, les Français paraissent avoir peur d'affronter directement le genre, contrairement aux Américains. Le scénariste prenait pour exemple la série américaine *American Horror Story*, qui brasse de nombreux mythes fantastiques (maison hantée, sorcières, fantômes, extra-terrestres, mort-vivants, etc.) : « Dans une série telle que *American Horror Story*, on sait qu'on évolue dans un univers horrifique où tout peut arriver donc on ne reste pas sur nos gardes. C'est du Grand-Guignol. On s'amuse. Tout est pour rire. ». Un traitement complètement libre du fantastique et de l'horreur, qu'on imagine mal arriver en France.

⁵⁶ <http://www.serieslive.com/news/lost-debut-de-saison-2-sur-tf1-les-audiences/2595/>

⁵⁷ http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18595821.html

⁵⁸ <http://www.leparisien.fr/tv/audiences-tv-mentalist-intouchable-leader-sur-tf1-09-10-2013-3209843.php>

Le fantastique est un genre qui n'a pas été oublié des arts en France, comme en témoigne le rapide historique établi précédemment sur la littérature et le cinéma. Néanmoins il n'a jamais réellement existé une vraie culture du genre, comme on peut en trouver chez les anglo-saxons. Cela explique peut-être pourquoi les créations sont rares. L'attitude du public aussi est à analyser, lui qui semble prêt à accepter bien plus de choses lorsqu'elles sont traitées par les Anglais ou les Américains que par les Français.

Les Revenants, qui prend un virage bien plus surnaturel dans sa fin de saison (les morts-vivants se « soulèvent » et font face aux vivants), a provoqué beaucoup de déception chez les spectateurs de la série, comme en témoigne le compte Facebook de Canal +. Damien Leblanc, sur le site Fluctuat, tente de comprendre ces critiques négatives⁵⁹. Le manque de réponses claires (que veulent ces revenants ? pourquoi sont-ils revenus à la vie ?) paraît être l'argument le plus délivré par les spectateurs déçus. Pourtant une série feuilletonnante implique un fil rouge qui se poursuit d'épisode en épisode, voire de saison en saison... Tout l'art du « *cliffhanger* »⁶⁰ est justement de laisser le récit en suspens, tenter de donner alors aux spectateurs l'envie de revenir pour le prochain épisode. L'auteur de l'article soulève l'idée que les spectateurs français seraient trop habitués aux épisodes de séries « *stand-alone* ». Damien Leblanc se pose également cette question : « L'esprit cartésien empêche-t-il encore de nombreux Français de plonger dans les méandres d'un récit surnaturel ? ». Les deux aspects sont, d'une certaine façon, liés entre eux. De nombreux spectateurs auraient souhaité pouvoir tout comprendre, pouvoir assembler toutes les pièces disséminées du puzzle, et cela rapidement. L'art de la série feuilletonnante est évidemment à l'opposé de cela, et encore plus dans le cas du fantastique, genre jouant notamment sur les mystères à résoudre, les troubles entre réalité et imaginaire à éclaircir. Il y a donc une envie de compréhension immédiate qui s'oppose à l'aspect feuilletonnant de la série et à son appartenance au genre fantastique. Le surnaturel, s'il est trop mis en avant, viendrait lui aussi s'opposer au besoin de rationalité du public.

Le fantastique, traité de manière trop frontale, basculerait dans le ridicule, et irait presque faire perdre au récit sa crédibilité. On peut ainsi lire sur les commentaires de ce même article : « Justement c'est le réalisme de la série qui a plu. Tout au long de la série, le réalisateur avait avec intelligence évité les clichés sur les morts vivants et dans les derniers

⁵⁹ <http://fluctuat.premiere.fr/Tele/News/Quand-Les-Revenants-declenche-l-incomprehension-des-fans-sur-Facebook-3606382>

⁶⁰ Définition proposée par Martin Winckler dans *Les Miroirs de la vie, histoire des séries américaines*, édition Le passage, Paris, 2002, p. 24 : « Le *cliffhanger* est une scène située à la fin d'un épisode et dans laquelle les personnages restent en suspens (le mot signifie littéralement : « accroché à une falaise »).

épisodes on a eu droit à tous les stéréotypes de ce genre de série de zombies »⁶¹ ou encore « L'apparition de pseudos zombies m'a un peu déçu »⁶². La métamorphose des morts-vivants, qui étaient jusqu'ici des êtres quasi identiques à des êtres vivants, en personnages davantage monstrueux, plus proches de la représentation classique du zombie, aura déstabilisé certains spectateurs. Peut-être que la transformation fut trop brutale, mais on remarque que le caractère réaliste de la série était souvent salué : c'est une nouvelle fois la preuve qu'une grande partie des spectateurs français a été séduit par un récit ancré dans une réalité finalement proche de la leur et qu'un basculement trop soudain dans un imaginaire pur les aura déçus.

3. Quelques tentatives récentes

Il serait faux d'affirmer que le fantastique français a complètement disparu de nos écrans de télévision lors des dernières décennies. Les chaînes de télévision, aussi bien privées que publiques, ont tenté, à plusieurs reprises, de faire revivre le genre, mais cela s'est généralement effectué sur des formats courts (des « mini-séries » comme les sagas de l'été), ou avec des séries abandonnées après une saison unique (le cas *David Nolande* notamment). Aucune série de genre, jusqu'à l'arrivée des *Revenants*, ne sera parvenue à marquer réellement la télévision (que cela soit par sa longévité ou bien même par sa renommée nationale et internationale).

Il demeure tout de même l'exception *Joséphine, Ange Gardien*, diffusée depuis 1997 sur TF1 et qui compte aujourd'hui 70 épisodes. La plus longue des séries fantastiques en France à ce jour. Le fantastique est ici purement narratif, le personnage principal étant un ange gardien envoyé sur Terre pour aider des personnes en difficulté. La série est formée d'épisode « *stand-alone* », puisque n'ayant aucun lien narratif entre eux. Le fantastique de la série n'est cependant pas pensé dans la mise en scène, qui demeure proche des autres créations de la chaîne (du type *Julie Lescaut*). Le personnage de Joséphine est bien le seul élément fantastique de la série, qui jouera de ses pouvoirs dans un esprit « enfantin », sorte de *Mary Poppins* moderne.

⁶¹ Posté par un anonyme, le 20/12/2012 à 00h26.

⁶² Posté par un anonyme, le 21/12/2012 à 04h37.

Deux autres séries télévisées françaises récentes ont paru vouloir, elles, réfléchir à leur genre même et à sa mise en scène, quelqu'en soit leur réelle qualité générale. La première est *David Nolande*, diffusée en 2006 sur France 2, et qui ne connaîtra qu'une seule saison malgré son renouvellement initial. La seconde est *Mystère*, une saga de l'été diffusée sur TF1 en 2007, coproduite par la France, la Suisse et la Belgique.

David Nolande se voit, après qu'un sort lui soit jeté, doté de la capacité de voir l'avenir. Afin d'empêcher les personnes qu'il aime de mourir, il lui faut parvenir à sauver les gens dont les vies sont en danger dans ses prémonitions.

David Nolande marque la première excursion de France 2 dans le genre fantastique. Les sagas estivales de TF1, comme *Dolmen* ou *Zodiaque*, avaient effleuré le genre sans jamais réellement y plonger. Il s'agissait davantage d'enquêtes, de récits à énigmes, teintés d'une certaine veine ésotérique. Le succès de ces sagas, ainsi que des séries américaines comme *Medium* ou *Dead Zone* ont sans doute contribué à la mise en place de cette série télévisée purement fantastique. L'entreprise de France 2 peut donc sembler au premier abord assez audacieuse, mais elle s'inscrira finalement dans son époque, qui paraissait propice à ce genre d'expérimentations. La série ne connaîtra cependant pas de seconde saison, due à des désaccords entre la chaîne et son créateur Joël Houssin. Elle fut néanmoins récompensée au Festival de la fiction TV de Saint-Tropez en 2006 : elle remportera les prix de la meilleure série de *prime-time*, de la meilleure réalisation pour Nicolas Cuche et enfin de la meilleure contribution artistique (photographie et effets spéciaux).

En plus de son synopsis de fait à teneur fantastique, *David Nolande* se distingue des autres créations françaises, notamment de sa chaîne de diffusion, par sa mise en scène. Son réalisateur, Nicolas Cuche, a ainsi opté pour une forme riche en effets, qui peut, par instants, sembler gratuite, mais qui contribue tout de même à embaumer la série d'un parfum d'étrange et de fantastique, en cohérence avec son récit. Le réalisateur usera alors d'effets tels que des très gros plans, des ralentis et des accélérations, de fortes plongées et contreplongées, d'un montage haché et d'apparitions d'images comme des flashes... À tout ceci s'ajoute un soin particulier apporté à la musique, renforçant l'aspect inquiétant et mystérieux de la série.

David Nolande n'aura malheureusement pas su réellement donner une impulsion au genre. On notera néanmoins la diffusion l'année suivante, en 2007, de *Greco*, également sur France 2, au synopsis similaire : un inspecteur de police sort du coma avec la capacité de

communiquer avec les morts. Il cherchera alors à leur rendre justice. Comme son aînée, *Greco* n'aura pas dépassé sa première saison et ses 6 épisodes.

La série télévisée *Mystère* fait preuve d'exception dans le paysage audiovisuel français dans son envie de se confronter, de manière frontale, au genre dans ce qu'il peut avoir de plus spectaculaire. Jouant sur les codes propres au genre que sont devenues les sagas de l'été (enquêtes, secrets familiaux et conflits, etc.), *Mystère* insuffle dans ces épisodes des événements proprement surnaturels, et cela dès son synopsis : un avion de ligne, reliant Paris à Marseille, disparaît, et réapparaît au même endroit 20 minutes plus tard.

Si les sagas estivales ont souvent joué avec les limites du genre fantastique, *Mystère* est la première à s'y confronter totalement avec ce récit autour d'enlèvements par des extraterrestres. Didier Albert, réalisateur des 12 épisodes de la saison, avoue ainsi avoir été séduit par le thème de la série : « L'histoire nous amène, dans tous les sens du terme, à naviguer dans d'autres sphères. Elle parle de phénomènes qui peuplent notre imaginaire »⁶³. Il est ainsi intéressant de soulever l'utilisation des effets spéciaux, notamment lors de l'ultime séquence de la série. Le fantastique devient alors totalement « visible », il « éclate » véritablement à l'écran et n'est plus seulement frôlé comme dans de nombreuses autres sagas de l'été. Avoir choisi de faire voir aussi délibérément l'aspect surnaturel du récit, accepter complètement de faire apparaître le fantastique qui forge la série, fait de *Mystère* une série à la marge des autres productions françaises de genre.



Photogramme extrait de la séquence finale de la série.

Évidemment, cette utilisation des effets spéciaux, couplée à une mise en scène malheureusement peu inspirée, suscitera les critiques, notamment celle de Stéphane Benassi :

⁶³ Rapportée par Stéphane Benassi, *Télévision française - Une analyse des programmes du 1^{er} septembre 2006 au 31 août 2007*, coordonné par Christian Bosséno, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 144.

« Nous ne pouvons en revanche passer sous silence les « effets spéciaux » affligeants, en accordant une mention spéciale à la séquence finale, digne d'une série B de science-fiction américain des années 70, l'humour et le second degré en moins ». ⁶⁴

David Nolande et *Mystère*, au-delà des défauts certains qu'elles peuvent avoir, se distinguent donc par leur envie de montrer différemment le fantastique, de le travailler à l'écran. *Mystère* jouera la carte des effets spéciaux et du spectaculaire, là où *David Nolande* tentera d'inscrire le fantastique dans des choix esthétiques forts.

Le rapide exposé du fantastique en littérature, au cinéma et à la télévision a donc permis de mettre en avant la manière très « réaliste » de traiter le genre en France. Aussi, il semblerait qu'une vraie culture fantastique n'existe pas réellement, comme cela pourrait être le cas en Allemagne par exemple. Le projet entrepris par le téléaste Michel Subiela avec *Le Tribunal de l'Impossible* va ainsi dans ce sens : il s'agissait « d'instruire » le public français au fantastique, genre dont il n'était pas connaisseur.

Il serait néanmoins faux de dire que le fantastique n'a jamais connu de succès en France, des exemples de romanciers et de cinéastes ont alors pu être cités. Le cas *Belphégor, ou le Fantôme du Louvre*, à la télévision, reste lui aussi tout à fait significatif d'une réussite du genre.

Les Revenants arrive donc dans un contexte particulier, dans un pays visiblement moins à même d'accepter les exploitations les plus surnaturelles du genre. La réussite de la série de Fabrice Gobert fait d'autant plus office d'exception dans le paysage audiovisuel français, les dernières tentatives de séries de genre, nous l'avons vu, n'ayant pas connu le succès escompté.

⁶⁴ *Ibid.*

II. L'ARRIVÉE DES *REVENANTS* À LA TÉLÉVISION

A. CANAL + : LE RENOUVEAU DES SÉRIES TÉLÉVISÉES

Nous l'avons vu, chaînes privées et publiques ont tenté, à quelques reprises, de faire revivre le genre, sans succès.

Afin de comprendre comment la série de Fabrice Gobert, *Les Revenants*, a pu parvenir sur nos écrans de télévision, il convient dans un premier temps de la contextualiser au sein de sa chaîne de diffusion, Canal +. Il s'agit, en effet, d'analyser comment cette série s'inscrit dans le renouveau créatif amorcé par la chaîne, dès 2002.

1. Le style « Canal + »

a. Un renouveau créatif

Une étape importante dans l'histoire de Canal + - et même plus largement de la création de série télévisée en France - semble avoir été franchie avec l'arrivée de Fabrice de la Patellière en 2002 au poste de directeur de la fiction. Ce nouveau directeur a mis en place depuis quelques années un vrai espace de création de fictions et a ouvert une nouvelle case horaire fixe, partagée entre fictions de la chaîne et documentaires (aujourd'hui, le lundi soir). La chaîne semble rapidement mettre en place une ligne éditoriale claire, avec des séries sombres et exigeantes (*Engrenages*, *Braquo*, *Maison Close...*). Toutes ne trouvent pas leur public, certaines ne connaîtront ainsi pas de seconde saison (*Reporters*, *Scalp...*).

Il est connu que Canal + s'est mise en place autour du modèle proposé par la célèbre chaîne câblée américaine, HBO. À l'instar de son aînée, Canal +, dans ses premières années d'existence, s'articulait autour de trois pôles : le sport, le cinéma et le sexe. Les similitudes entre les deux diffuseurs ne s'arrêtent pas là. La chaîne câblée américaine, tout comme sa petite sœur française, propose depuis quelques années des séries exigeantes et de qualité, lui

faisant d'ailleurs traverser un vrai âge d'or au début du siècle (avec des séries comme *Oz*, *The Wire*, *The Sopranos* ou encore *Six Feet Under*).

Si la comparaison avec HBO est tout à fait pertinente et avouée par Canal +, il semble qu'en matière de séries télévisées, le diffuseur français adopte davantage le modèle de créations anglais⁶⁵. Une comparaison aussi bien valide en matière de production et de diffusion, qu'en matière de contenu et réalisation.

La première série dramatique initiée par Canal + est *Engrenages*, qui connaît actuellement 4 saisons et est toujours en cours de diffusion. La première saison, diffusée à partir de 2005, atteste ainsi d'un désir de réalisme « brut » que l'on peut souvent assimiler aux créations anglaises (on peut par exemple citer l'exemple de *Spooks*, renommée *MI-5* en France). Les policiers de Canal + sont bien éloignés de ceux de TF1 (*Julie Lescaut*, *Navarro...*) : loin d'être propres sur eux, leurs actions sont souvent moralement douteuses, tandis que la mise en scène est, surtout à partir de la seconde saison, plutôt sombre et nerveuse.

De même qu'en Angleterre, les saisons de Canal + sont courtes : ainsi *Engrenages* ne comportera, durant ses deux premières années, que 8 épisodes par saison. Il faudra attendre la saison 3, diffusée en 2010, pour que le format de la série soit déployé à 12 épisodes, canon « standard » du câble américain.

b. Une chaîne au cœur du processus créatif

La chaîne à péage française s'implique beaucoup dans le processus de création de ses séries télévisées, tout en laissant tout de même une liberté certaine aux producteurs et aux auteurs dans leur mise en place du projet et leur axe de traitement. Lors de l'entrevue que Fabrice de la Patellière m'a accordée⁶⁶, celui-ci rapporte que le souhait principal de la chaîne est d'avoir des séries courageuses, modernes et originales. Cette liberté accordée n'est pas non plus totale, la chaîne suit rigoureusement tout le processus de fabrication, depuis les premiers écrits jusqu'à la fin de la postproduction. Une décision qui, selon le directeur de la fiction, a pour but de garantir la viabilité du projet à la télévision. En effet, le diffuseur dispose d'un recul nécessaire, que n'ont pas toujours les scénaristes et les producteurs, pour pouvoir relever

⁶⁵ Comme l'explique notamment Dominique Montay sur : <http://www.a-suivre.org/levillage/canal-5-ans-de-fictions-decryptees-fiction-canal-le-bilan-les-fondations-du-systeme-1-4.html>

⁶⁶ À noter que les propos rapportés de Fabrice de la Patellière sont tous, si non indiqués autrement, issus de ma rencontre avec lui. L'intégralité de l'interview se trouve à la p. 109.

qualités et défauts d'un projet en cours. De plus, la série télévisée est un genre assez peu reconnu en France, Fabrice de la Patellière admet ainsi que les auteurs français n'ont alors pas toujours une « culture de la télévision ». Les codes d'écriture pour ce médium sont très différents du cinéma, le récit ne peut pas être pensé et écrit de la même manière. Une série télévisée, du moins du type feuilletonnant comme celles de Canal +, implique un récit qui se joue sur la durée. On n'écrit alors pas de la même façon un film d'une heure quarante, qu'une première saison de série qui peut durer près de huit heures. Canal + cherche donc notamment, en suivant de près les séries qu'elle diffuse, à s'assurer du fonctionnement du récit, de sa bonne tenue sur la durée. Elle prend alors, d'une certaine manière, la place du spectateur, elle tente de percevoir le projet d'un regard « neuf », là où l'auteur est davantage dans une démarche qui lui est personnelle.

Canal + suit donc chaque étape de la mise en projet de la série, et s'assure évidemment ensuite de sa diffusion. Il lui faut dialoguer avec le service marketing, presse et programmation pour que promotion et programmation soit les plus adéquates possibles et servent au mieux le projet.

Fabrice de la Patellière soulève également un autre point important : la manière dont les gens regardent aujourd'hui la télévision. Les gens la regardent généralement le soir, en étant parfois un peu fatigué, distrait, pas totalement attentif. Un produit télévisuel se consomme ainsi très différemment qu'un film vu au cinéma. Au cinéma, toute l'attention du spectateur est tournée vers le film qui lui est projeté. Il fait d'ailleurs la démarche propre de se rendre dans le lieu pour visionner une œuvre. À la télévision, il subsiste encore une idée de « zapping », le téléspectateur peut changer de programme à tout moment, discuter avec les personnes qui l'entourent, voire partir faire autre chose. Vincent Colonna cite ainsi des propriétés que seul le cinéma permet :

- « - une salle obscure et silencieuse
- une position assise qui supprime toute activité sensorimotrice
- une « vision bloquée vers l'écran »
- un écran immense qui exacerbe l'attention visuelle et auditive »⁶⁷.

On pourrait néanmoins remettre en question la conclusion de cet auteur au regard du genre télévisuel. Il affirme en effet, que la série télévisée, du fait de son médium de diffusion, ne peut pas « captiver » ses spectateurs par la force de son image, mais seulement par celui de

⁶⁷ Vincent Colonna, *L'art des séries télévisées, ou comment dépasser les Américains*, Payot, Paris, 2010, p. 23.

son récit. De ce fait, la série télévisée n'est, selon lui, pas un « art de l'image » mais bien un art tout d'abord du scénario. Cette affirmation se confirme dans de nombreuses séries passées ou contemporaines, mais de plus en plus de séries télévisées paraissent aujourd'hui faire le choix d'une mise en scène travaillée, qui va au-delà du simple « scénario filmé », les *Revenants* en étant un parfait exemple.

La question du médium est néanmoins au cœur de la stratégie de Canal +, qui n'oublie pas, avant toute chose, de faire de « l'entertainment » (c'est-à-dire du divertissement) selon les propres mots de Fabrice de la Patellière, même si les sujets traités peuvent être graves. Le médium télévisuel demeure, quel que soit la classe sociale étudiée, un objet d'abord de détente. Un sujet très « difficile » ne sera néanmoins pas forcément rejeté de suite par la chaîne, mais celle-ci reste consciente des risques que suppose un postulat trop dur, et va chercher un traitement subtil du sujet pour ne pas « effrayer » les téléspectateurs.

Canal + n'assume donc pas uniquement son rôle de diffuseur, elle joue aussi également un rôle important de conseiller sur la mise en place d'une série télévisée. Évidemment, son but premier est d'assurer grâce à cela une réussite en termes d'audience de la série, de s'assurer du contentement des abonnés, voire même, d'en attirer de nouveaux. Ce besoin d'audiences dicte une certaine recherche « d'efficacité » de la série. Cela peut aussi bien aller en faveur comme en défaveur de l'intérêt artistique d'une série télévisée : il n'est pas évident d'affirmer que la recherche d'Audimat s'allie avec la réussite qualitative d'un projet.

L'implication de la chaîne télévisée assure tout de même une cohérence certaine dans les projets mis en place. La sélection de projets retenus par Canal +, couplé à son implication dans le processus créatif, expliquent sans doute des thématiques proches dans de nombreuses séries télévisées originales qu'elle diffuse.

c. Une ligne éditoriale cohérente ?

Avec *Engrenages* se dégagait déjà des thématiques claires qui auront dessiné les contours de la ligne éditoriale de la chaîne. Tout d'abord, les protagonistes mêmes : des policiers. La figure de l'agent de police se retrouvera 4 ans plus tard dans la création d'Olivier Marchal, *Braquo*, ou encore dans la récente coproduction franco-anglaise *Tunnel* (2013). De manière diamétralement opposé, les criminels auront aussi leurs séries : *Mafiosa*, *le clan*

(2006), *La Commune* (2007) ou bien encore *Pigalle, La Nuit* (2009). La frontière entre policiers et criminels est souvent floue dans les créations de Canal +, les limites des lois souvent dépassées par des policiers face au mur. Les personnages des différentes séries de la chaîne à péage sont souvent complexes, mis face à des situations difficiles qui dicteront leur comportement. Le genre du polar paraît donc être l'un des plus représentés par la chaîne.

Canal + dispose d'une liberté certaine face aux anciennes chaînes hertziennes et celles de la TNT : la chaîne étant cryptée il s'agit de satisfaire d'abord le public, répondre à ses attentes afin de pouvoir attirer de nouveaux abonnés, sans avoir une exigence d'audience immédiate. Son statut lui donne aussi une liberté de ton indéniable, car non soumise aux mêmes règles imposées par le CSA. Il serait impossible de voir la noirceur d'un *Engrenages* ou d'un *Braquo* sur TF1 ou France 2 en *prime-time*. La chaîne peut parler librement de drogue, de sexe, montrer la violence des criminels et l'ambiguïté des membres des forces de l'ordre. Fabrice de la Patellière avoue ainsi que les créations de Canal + ont pour ligne de conduite « plus innovantes, plus de risques, plus culottées ». ⁶⁸

On peut également noter l'effort certain de Canal + d'engager sur ces séries des personnalités « importées » du cinéma. On peut ainsi prendre l'exemple d'Éric Rochant, cinéaste reconnu notamment pour *Un monde sans pitié* (1989), ayant pris la suite de Louis Choquette sur la réalisation de *Maïfiosa*, modifiant considérablement la mise en scène de la série (les « effets » de mise en scène sont abandonnés, pour un style plus classique, basé sur les plans larges ou encore les plans-séquences). D'autres cinéastes auront également œuvré sur Canal +, tels que Olivier Assayas (*Carlos*) ou Olivier Marchal (*Braquo*). Il ne s'agit évidemment pas de prendre le cinéma comme l'exemple même à suivre par la télévision, le maître étalon qu'il faudrait tenter d'égaliser. Fabrice de la Patellière l'avoue lui-même : il existe aujourd'hui toute une nouvelle génération de réalisateurs de télévision disposant d'une culture des séries certaine, qui repensent la manière de filmer sur le petit écran, afin de dépoussiérer un médium trop souvent perçu comme formaté.

Cependant, toujours selon le directeur de la fiction de Canal +, les cinéastes savent amener un souffle nouveau à la télévision, même s'ils doivent évidemment se faire aux règles propres à cet objet. La question du budget est ainsi centrale : une production télévisuelle dispose souvent d'un budget bien moindre à celui d'un film de cinéma. Le tournage doit se

⁶⁸ Interview datée de Novembre 2008 à voir ici : <http://www.a-suivre.org/levillage/grand-entretien-fabrice-de-la-patelliere-dresse-le-bilan-de-cinq-ans-de-series-canal.html>

faire bien plus rapidement, les 2 minutes utiles de moyenne tournées par jour au cinéma deviennent 5, 6 voire 7 minutes à la télévision. Les scènes difficiles à tourner, telles que les scènes d'actions, doivent souvent être repensées. En télévision, il faut aller droit au but, savoir mettre en scène efficacement, aller à l'essentiel, sans pour autant tomber dans le travers du « scénario filmé », un défaut malheureusement toujours assez courant. Il s'agit de l'un des points forts de la chaîne câblée, où la réalisation de ses séries télévisées paraît souvent travaillée et pensée en corrélation avec le scénario. On remarque que certaines séries sont d'ailleurs parvenues à gommer certains défauts de mise en scène d'une saison à l'autre. En plus de *Mafiosa*, évoquée précédemment, on peut également citer l'exemple d'*Engrenages*, qui perd de ses effets de mise en scène un peu gratuits entre les saisons 1 et 2, pour adopter une réalisation moins voyante, plus sobre, davantage en lien avec le souci de réalisme de la série : le spectateur plonge alors plus facilement dans le récit, se sent davantage proche des policiers qu'auparavant. Une mise en scène trop voyante a généralement l'effet de faire sortir le spectateur de l'intrigue, puisque l'instance de captation se fait ressentir.

Enfin, on peut finir par citer l'une des tendances qui se dégage de l'analyse des productions de Canal +, celle de placer généralement ses intrigues à Paris. Cela peut paraître n'être qu'un point anecdotique, mais cette similitude dans les créations de la chaîne est tout de même frappante. Même s'il ne s'agit pas d'un souhait de la part de Fabrice de la Patellière, il avoue tout de même avoir conscience du statut de « chaîne parisienne » de Canal +. Même une série comme *Mafiosa* se déroulant en Corse verra son intrigue se déplacer à Paris en saison 4 (la saison sera d'ailleurs baptisée *Mafiosa 4 : À Paris, les affaires se corsent*).

Cet exposé des similitudes entre les différentes séries télévisées de la chaîne, ainsi que l'implication de celle-ci dans le processus créatif, laisse donc apparaître une ligne éditoriale certaine, la chaîne disposant alors véritablement de son « style » propre.

2. Intégration des *Revenants* dans la ligne éditoriale de la chaîne

Au premier abord, la diffusion des *Revenants* sur Canal + peut sans doute surprendre. En effet, dès son synopsis, la série se place à la marge des autres créations de la chaîne. Canal + n'avait, jusque-là, jamais fait le pari de diffuser une série fantastique. L'univers est

très éloigné des polars comme *Engrenages* ou *Braquo*, ou encore des séries historiques comme *Borgia* ou *Maison Close*. Le décor de la série (que l'on imagine près d'Annecy) aussi peut surprendre, loin des intrigues de Paris et de sa banlieue.

Pourtant, Canal + semble être, aujourd'hui, la seule chaîne française à pouvoir oser lancer ce type de programme. *Les Revenants*, malgré ses différences flagrantes avec les autres séries de la chaîne, paraît tout de même s'incorporer dans sa ligne éditoriale.

On y retrouve tout d'abord l'exigence de la chaîne. La série est tout d'abord de genre feuilletonnant, un cas finalement assez rare sur les autres chaînes françaises (des séries comme *Fais pas çï, fais pas ça* sur France 2 et *Un Village Français* sur France 3 faisaient quelque peu office d'exception). Elle est également assez exigeante : le rythme est plutôt lent, proche des créations du câble américain, s'adressant peut-être finalement à un public plus connaisseur, un public ciblé, moins large que celui des anciennes chaînes hertziennes.

Le choix du fantastique est étonnant, mais finalement Canal + est sans doute la seule capable de prendre ce risque actuellement. Nous l'avons vu, le genre a quelque peu disparu de la télévision et les tentatives récentes pour le réanimer n'ont pas été concluantes (que ce soit aussi bien sur TF1 que sur France 2). L'approche du genre devait alors être repensée, pour parvenir à le faire ré-émerger. Comme nous le verrons davantage en troisième partie, le genre a, en effet, été ici considérablement réfléchi.

L'équipe de Canal + avait bien conscience que le fantastique était un genre rare en France, surtout en ce moment. Le choix était donc risqué, mais permettait à la chaîne d'asseoir une fois de plus son statut de chaîne innovante. En programmant *Les Revenants*, Canal + choisissait de se démarquer une nouvelle fois des autres chaînes, en allant explorer un terrain délaissé.

Décision peut-être aussi étonnante que celle de placer l'intrigue de la série fantastique en plein cœur d'un petit village de montagnes. Encore une fois Canal + se démarque de ses concurrentes, en explorant un paysage montagnard peu exploité par la télévision. Démarcation claire avec les chaînes gratuites, mais aussi avec les autres productions de la chaîne. Un choix tout à fait cohérent avec l'univers de la série. Ce village entouré de montagnes apparaît comme coupé du monde, isolé du reste. Son isolement est propice au climat mystérieux et fantastique instauré par la série télévisée.

Enfin, il convient de souligner que Fabrice Gobert, créateur de la série, est, à l'instar d'Éric Rochant et Olivier Marchal par exemple, une autre personnalité ayant gagné sa renommée au cinéma. Après avoir fait ses débuts à la télévision, il est remarqué des professionnels et du public grâce à son premier long-métrage, *Simon Werner a disparu...* L'ambition certaine dans la réalisation dont Fabrice Gobert a fait preuve sur *Les Revenants*, alliée à son autre statut de scénariste, explique en grande partie la réussite de cette série. Le travail sur les cadrages, le décor, la photographie ou encore la musique est particulièrement original à la télévision. Le statut de scénariste et réalisateur de Fabrice Gobert lui confère également une possibilité plus complète de cohérence entre écriture et mise en scène, puisqu'il dispose pleinement de son projet.

Ce rapide tour d'horizon des créations fictionnelles de Canal + fait donc apparaître des points communs irréfutables. *Les Revenants*, bien qu'éloignée à certains regards des autres séries télévisées de la chaîne, semble tout de même être un choix finalement cohérent avec la ligne éditoriale que la chaîne dessine depuis maintenant près de 10 ans. Son envie d'originalité, d'exigence et d'innovation a fait d'elle peut-être la seule capable aujourd'hui d'oser le pari du fantastique, genre jusque-là en disparition.

B. MISE EN CHANTIER DES *REVENANTS*

1. À l'origine de la série, le film éponyme de Robin Campillo

Fabrice Gobert, qui avoue avoir été très marqué par le film original, n'a pas souhaité le revoir pour écrire sa série télévisée. Il a préféré travailler en faisant confiance à sa mémoire, en se souvenant de sensations laissées par la vision du film, en gardant notamment l'aspect très réaliste d'un postulat pourtant surnaturel⁶⁹. Il me paraît intéressant d'analyser de quelle manière est appréhendée le fantastique dans le film pour, par la suite, parvenir à noter les similitudes à la fois narratologiques et formelles entre l'œuvre cinématographique et l'œuvre audiovisuelle.

⁶⁹ Propos rapporté de la conférence « Secrets de Fabrication : *Les Revenants* », Festival Séries Mania, Forum des Images, 27 avril 2013 : <http://www.forumdesimages.fr/les-rencontres/toutes-les-rencontres/secret-de-fabrication-les-revenants>

a. Un fantastique cartésien

Le long-métrage *Les Revenants* est sorti en 2004. Il a été réalisé par Robin Campillo et co-écrit avec Brigitte Tjhou.

Le film narre le retour d'êtres morts. Ils sortent des cimetières, sans avoir aucune blessure physique. Bien que ces personnes décédées reviennent partout dans le monde, le film ne s'intéresse qu'au parcours d'une ville française, qui doit apprendre à se faire à l'arrivée de ces centaines de personnes.

Le film, dès son ouverture, indique son appartenance au genre. Un fantastique néanmoins « cartésien », qui ne se fait pas véritablement voir. Je me propose dans un premier temps, d'analyser de manière succincte l'approche « réaliste » du fantastique mise en place par le film.

On découvre, lors de la toute première séquence, des centaines de personnes sortir d'un cimetière. Ils sont tous vêtus de blanc (couleur que l'on associe facilement à l'au-delà) et marchent particulièrement lentement. Le spectateur peut donc comprendre, sans qu'aucun mot ne soit alors prononcé, que ces êtres ont été ramenés à la vie. C'est par la mise en scène même, par le jeu de ces comédiens presque « sans vie » que le cinéaste arrive à faire parvenir cette idée de retour des morts. La vitesse de marche de ces êtres est également un signe populaire de représentation du mort-vivant (comme souvent chez Romero par exemple). Cette lenteur du plan s'explique aussi par un très léger ralenti qui lui a été appliqué⁷⁰, mais qui ne se perçoit pas réellement.

On peut par ailleurs établir une réelle correspondance entre les revenants de Robin Campillo et les « zombies » de Don Siegel dans *Invasion of the Body Snatchers* (1955). Il s'agit d'ailleurs d'une référence assumée par le cinéaste français⁷¹. Chez Don Siegel, les vivants se font contaminer par des extraterrestres pour devenir, chacun à leur tour, des êtres dénués de tout sentiment. Les revenants du film de Robin Campillo sont assez semblables. Ils sont physiquement présents, mais leur esprit paraît, lui, absent. Ils paraissent incapables de réels sentiments, à l'instar du petit Isham que sa mère Véronique laissera partir, car pouvant sentir que cet être revenu des morts n'est plus véritablement son fils, et qu'il ne ressent alors aucun amour envers ses parents.

⁷⁰ <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-53374/secrets-tournage/>

⁷¹ <http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http://www.dvdrama.com/news.php?9687&title=Interview%20de%20Robin%20Campillo>

Le travail sur la temporalité est au cœur de la représentation des revenants dans le film. La lenteur des morts semble contaminer les plans du film qui se focalisent sur eux. On le remarque dès la scène d'ouverture, comme déjà explicité auparavant, avec notamment l'utilisation du ralenti. On le remarquera ensuite à plusieurs reprises. À la 7^{ème} minute du long-métrage, le cinéaste effectuera ainsi un *travelling* lent nous faisant découvrir différents revenants dans la rue. Le montage nous fera comprendre ensuite que nous assistions en fait à un plan subjectif de Rachel : alors qu'elle se balade, elle observe ces morts de retour. Le *travelling* lent et le caractère statique des différents personnages (à l'exception de Rachel dans le plan suivant) créent une « gêne ». Le cinéma est en effet un art du mouvement, son absence se fait alors remarquer (surtout lorsque le plan est, comme ici, entrecoupé d'autres « mouvants »).

Ce plan précis permet aussi au réalisateur de créer une distinction évidente entre les revenants et les vivants. Dans une rue presque figée, Rachel est le seul personnage en mouvement. Elle se différencie de suite du reste des personnages présents. La couleur de ses habits vient d'autant plus souligner sa différence. Contrairement aux morts-vivants, vêtus d'habits à dominante blanche, Rachel porte des vêtements bien plus sombres. Par la mise en scène, Robin Campillo met donc spécifiquement Rachel à la marge du reste.

La distinction entre les morts et les vivants est mise en avant dans une séquence suivante. Isham, décédé alors qu'il était enfant, revient à ses parents.



Séquence située à 10 min 42 du long-métrage

Comme le premier photogramme tiré de la séquence le met en avant, Isham apparaît d'abord dans la profondeur de l'image. La profondeur de champ est ici très faible : il nous apparaît alors flou, on ne peut réellement le distinguer. Son arrivée dans le champ de netteté se fera en deux temps. Nous ne percevons d'abord que la moitié de son visage (deuxième photogramme), avant de le voir entièrement (troisième photogramme). Avoir obscurci environ un quart du champ par une toile, souligne une idée forte de « passage », alliée évidemment à la question de la profondeur de champ. Robin Campillo a ici mis en scène le retour d'Isham, son passage progressif du retour des morts (en flou, caché en partie derrière la toile). La séquence se termine sur le visage du garçon en gros plan, la toile de la tente n'est alors plus visible (quatrième photogramme). Il ne subsiste que lui et le flou derrière. Il paraît alors laisser derrière lui le monde des morts pour pénétrer dans celui des vivants. Ce passage d'un état à l'autre ne semble cependant pas tout à fait total. Alors que le cinéaste entrecoupait jusque-là l'arrivée du petit garçon avec un contre-champ sur le visage de ses parents, Véronique et Sylvain, ceux-ci ne seront jamais inclus dans le même plan que leur fils. Les retrouvailles entre Isham et ses parents ne seront alors pas visibles, le cadre ne les réunira pas. Il demeure donc une frontière, une barrière, entre les trois personnages. Le garçon ne passera pas totalement dans le monde de ses parents, celui des vivants. Le passage n'est que « d'apparence », comme cela est mis en évidence par la mise en scène. Le cinéaste souligne ici la relation difficile à venir pour cette famille, qui ne parviendra jamais à réellement à se reformer durant toute la progression du long-métrage.

Ces différents éléments relevés sur le traitement des revenants, et donc du caractère proprement fantastique du film, découlent d'une mise en scène pourtant très sobre. Les différences entre les morts et les vivants sont plutôt minimes. Les morts-vivants du film sont loin d'être des créatures fantastiques comme on peut les concevoir habituellement. Ils sont ainsi particulièrement éloignés de la plupart des films de revenants anglo-saxons. Thomas Sotinel, critique de cinéma au Monde écrit ainsi : « Voici un objet rare - un film français fantastique [...] - dont les créateurs affirment la singularité dès les scènes d'exposition. Film fantastique cartésien, *Les Revenants* se traîne un moment entre les termes de sa contradiction avant de retrouver sa voie pour un final spectaculaire et inévitable. »⁷².

⁷² Extrait de la critique du 27 Octobre 2004 sur <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-53374/critiques/presse/#pressreview18432109>

Nous avons vu dans la première partie de ce mémoire, s'attachant à l'histoire du fantastique en France, que le terme « cartésien » paraissait s'accorder totalement au traitement de ce genre dans l'Hexagone. Cela se démontre encore une fois dans le film de Robin Campillo, même si le cinéaste ose s'attarder sur un récit basé sur des événements spécifiquement surnaturels. On notera que le seul événement « extraordinaire » qui se déroulera dans le champ de la caméra est la disparition des revenants à la toute fin du film. Il s'agit de l'unique usage véritablement visible des effets spéciaux à l'écran. Les morts s'effacent petit à petit, comme s'ils n'étaient pas de réels corps physiques, mais seulement des esprits qui s'évaporent...

b. Points communs et différences avec la série télévisée

Nous étudierons la série télévisée plus spécifiquement dans la troisième partie du devoir de recherche, mais nous pouvons déjà tenter d'établir des correspondances entre les deux œuvres, ainsi que mettre en avant des différences claires dans le traitement de ce retour des morts.

Du film original, Fabrice Gobert aura conservé l'idée de la ville unique comme décor. Mais là où Robin Campillo fait de ce retour des morts-vivants un phénomène mondial, Fabrice Gobert choisira d'en faire un cas unique dans cette petite ville montagnarde.

Certains éléments relient objectivement les deux œuvres, comme la présence au casting, sur les deux médiums, de Frédéric Pierrot. Il joue néanmoins des rôles bien différents. D'abord médecin étudiant les morts-vivants au cinéma, il deviendra le père de Camille, jeune revenante, à la télévision.

On peut également souligner une progression narratologique assez similaire entre le film et la première saison de la série télévisée. On débute ainsi sur le retour de morts. Chez Robin Campillo, ceux-ci sortent du cimetière, chez Fabrice Gobert on s'attarde sur un cas particulier, celui de Camille. Le développement prendra ensuite un chemin plutôt semblable : l'insertion des morts au sein de la société, tandis que leurs proches doivent se faire à leur retour. Enfin, les deux œuvres se termineront sur un constat assez similaire : vivants et morts ne peuvent finalement pas cohabiter, les deux s'affrontent. Là où, dans les deux cas, le récit s'ouvrirait sur les revenants, la fin se fera sur les vivants et laissera un sentiment de « et maintenant quoi ? ». Dans le film, néanmoins, les morts paraissent avoir tous disparus, il

s'agit pour les vivants de se faire à ce départ. Dans la série, la fin est intentionnellement ouverte (où sont les revenants ?), afin de créer une attente des téléspectateurs pour la saison 2 à venir.

On remarque également que le traitement accordé aux revenants est loin d'être identique. La série télévisée engage en effet une approche personnelle, il s'agit de décrire les conséquences de l'arrivée des morts sur leurs proches. Il faut qu'ils réapprennent à vivre ensemble. Dans le long-métrage, le réalisateur s'intéresse davantage aux conséquences sur toute la société en elle-même : comment réhabiliter les morts, quelle place leur donner dans notre monde ? Les personnages s'interrogent ainsi sur la faculté des revenants à pouvoir retrouver efficacement leur profession, et sur la manière de pouvoir les faire cohabiter, au sein des entreprises, avec les personnes qui les ont depuis remplacés. Le film joue davantage sur une certaine dissection « clinique » des conséquences du retour des morts. Le personnel est quelque peu écarté, pour une vision plus froide et précise des enjeux, notamment économiques, supposés par cet événement sans précédent. On notera d'ailleurs que la mise en scène est assez éloignée des personnages, faite ainsi de peu de gros plans, et que l'étalonnage du film ne dégage que peu de chaleur.

Il serait tout de même faux de nier toute approche personnelle du retour des morts dans le film de Robin Campillo. Le réalisateur porte ainsi une attention particulière au personnage de Rachel, qui partage d'ailleurs quelques points communs avec le personnage d'Adèle de la série télévisée. Toutes deux ont perdu l'amour de leur vie, et doivent se faire à leur retour. Rachel, comme Adèle, ne semble pouvoir, au départ, se décider à affronter le retour de celui qu'elle aime. Il faudra attendre la 32^{ème} minute du long-métrage pour que Rachel et Mathieu, son ancien petit-ami, se rencontrent enfin. On peut d'ailleurs noter que Mathieu apparaît d'abord à Rachel comme un simple reflet, une sorte d'ombre. Elle le voit ainsi dans le reflet d'une fenêtre. Plutôt qu'un mort-vivant, cette image rappelle une autre créature emblématique du genre fantastique : le fantôme.



Rachel découvre Mathieu d'abord par son reflet.

Après cette rencontre, où aucun mot ne sera échangé, Mathieu suit Rachel jusqu'à chez elle. À quelques mètres derrière elle sur le chemin, lors de différents plans d'ensemble, Mathieu continue de ressembler à un fantôme, hantant les pensées d'une femme qui n'aurait pas tout à fait réussi à faire le deuil de son amour. La similitude avec le personnage de la série de Fabrice Gobert se perpétue : Adèle croyait en effet voir en Simon un fantôme venu la hanter, alors qu'elle s'apprêtait à définitivement tourner la page en épousant un autre. Fabrice Gobert poursuit donc d'une certaine manière un élément effleuré dans le film de Robin Campillo, en créant un écho dans la relation entre Rachel et Mathieu et celle d'Adèle et Simon.

Le film et la série télévisée comportent donc de nombreuses similitudes mais également de vraies différences, et cela aussi bien d'un point de vue du scénario que de la mise en scène. Le travail de Fabrice Gobert a donc été un travail de réadaptation, le format n'étant pas le même, mais aussi un réel travail de réécriture. Le film de Robin Campillo apparaît alors davantage comme un matériau de base, un point de départ, qui a permis à l'œuvre de Fabrice Gobert d'exister, et d'acquiescer son existence propre.

2. La mise en place des *Revenants*

Nous avons vu, à travers la courte étude du film originel, de quelle manière Robin Campillo avait appréhendé la question des revenants. Néanmoins, comme déjà abordé, le traitement accordé par le cinéaste à ses revenants ne satisfaisaient pas totalement producteur et diffuseur dans l'optique d'une série télévisée. L'enjeu était donc de trouver un auteur capable de transformer le matériau originel, de repenser la conception des revenants dans un format sériel.

Le parcours de la série fantastique a été difficile et tumultueux. Plus de 4 ans ont été nécessaires pour la mettre véritablement sur pied.

La série a été initiée par Haut et Court, une société de production spécialisée dans le cinéma. Cette société possédait en effet les droits du film de Robin Campillo, et y voyait le potentiel sériel du sujet de départ. Haut et Court a donc ensuite sollicité l'aide de Canal +, et

cela dès 2007 comme le révéla Caroline Benjo, productrice dans la société⁷³. Producteurs et diffuseurs n'avaient cependant pas encore défini l'axe d'approche de la série, la manière dont elle allait traiter ce retour des morts. En effet, comme le révèle Fabrice de la Patellière, Haut et Court et Canal + étaient d'accord pour s'éloigner finalement assez considérablement du matériau de départ, car non satisfaits de la manière dont les revenants étaient décrits dans le film de Robin Campillo. Comme nous l'avons vu précédemment, Robin Campillo avait fait de ses revenants des êtres finalement assez différents des vivants. Ils leur ressemblaient physiquement tout de même, mais paraissaient dénués de tout sentiment, tandis que leur lenteur permettait de les différencier de suite du reste de la population. Haut et Court et Canal + ont cependant choisi de conserver deux points centraux du film originel : le « réalisme » (ou « fantastique cartésien » comme je l'ai nommé dans ma partie précédente) et le décor, celui d'une petite ville de province. Ces deux points se retrouveront en effet dans la série que nous connaissons aujourd'hui.

L'enjeu a donc été au départ de trouver un auteur capable de « réinventer » l'univers mis en place dans le film. La thématique du revenant est large, et ces formes peuvent être diverses. La figure du mort-vivant, du zombie, a d'ailleurs connu une histoire considérable au cinéma, allant des « esclaves » dépourvus de pensée du célèbre *White Zombie*, réalisé par Victor Halperin et sorti en 1932, jusqu'aux créatures les plus monstrueuses du cinéma de George Romero par exemple. La question du retour des morts soulève aussi avec elle de nombreuses questions complexes. Le mort-vivant peut être un appel plus large à la question de l'humanité, de l'universalité, etc. Ainsi de nombreux auteurs se sont succédés à l'écriture de la série, sans qu'aucune piste ne soit concluante. L'étendue du sujet et ses nombreuses possibilités de développement ont alors perdu beaucoup de scénaristes. Ils n'auront en tout cas pas su convaincre Haut et Court et Canal + : producteur et diffuseur n'y voyaient pas la possibilité d'une série viable dans le temps.

Deux auteurs auront néanmoins pu, successivement, démêler le nœud dans lequel se trouvait la série en l'état : Céline Sciamma, puis Fabrice Gobert.

Céline Sciamma, alors déjà très remarquée pour son premier long-métrage *La Naissance des Pieuvres* (2007), aura su, d'après l'aveu de Fabrice de la Patellière, donner l'impulsion nécessaire au scénario pour le mettre sur de bons rails. Elle aura dessiné les

⁷³ Conférence du Festival Séries Mania, *op.cit.*

contours de la série telle que nous la connaissons actuellement. Au bout de quelques mois cependant, la scénariste et réalisatrice est arrivée au bout de ce qu'elle pouvait livrer et voulait poursuivre des envies davantage personnelles. Elle réalisera ainsi son second long-métrage, *Tomboy* (2011). Le travail de Céline Sciamma aura été considérable, mais la série n'était pas encore née. Canal + et Haut et Court sont ainsi restés un long moment sans vrai auteur, avec la peur de devoir finalement abandonner ce projet.

Il faudra finalement attendre la diffusion de *Simon Werner a disparu...* à la Quinzaine des réalisateurs, en 2010, pour que la série trouve enfin véritablement son créateur. Haut et Court perçoit dans le premier film de Fabrice Gobert, malgré son scénario au caractère purement réaliste, une étrangeté particulière, une ambiance angoissante, que la société sait adéquate avec la série télévisée qu'elle tente de mettre en place. C'est Haut et Court qui organisera alors la rencontre d'un auteur et d'un projet. Fabrice Gobert acceptera le pari de la série télévisée. Il avait déjà une première expérience de la série télévisée, ayant débuté dans l'audiovisuel en mettant en scène des séries à destination des adolescents sur France 2⁷⁴.

On remarquera que Céline Sciamma et Fabrice Gobert, tous deux de jeunes cinéastes, sont à la fois scénaristes et réalisateurs, relevant sans doute du souhait de cohérence des producteurs entre un récit scénaristique et une mise en scène.

L'exemple des *Revenants* révèle donc plus largement le travail des auteurs sur les séries télévisées à l'heure actuelle. On peut notamment citer leur grande autonomie, très éloignée du modèle américain axé autour d'une équipe de scénaristes. Il faut cependant souligner que Fabrice Gobert n'était pas exclusivement seul à l'écriture de la série, puisque rejoint par Emmanuel Carrère puis par Fabien Adda. Évidemment cette autonomie dans l'écriture, ou du moins cette équipe « resserrée », peut être bénéfique car, comme le souligne notamment Fabrice de la Patellière, cela permet une cohérence complète dans le projet. Aux États-Unis, l'équipe de scénaristes est large, et chaque auteur se voit attribuer quelques épisodes à écrire par saison. Il peut donc y avoir des disparités dans l'écriture, des incohérences ou des changements qualitatifs. Le travail du *showrunner*, statut qui n'existe pas réellement en France, est alors en partie de « lisser » les épisodes, s'assurer de la cohérence de la série dont il est à la tête. Le modèle adopté sur *Les Revenants*, tout de même assez « extrême » même pour la France (il y a par exemple plusieurs scénaristes sur *Engrenages*)

⁷⁴ D'après les propos de Fabrice Gobert, lors d'une rencontre avec des lycéens autour de *Simon Werner a disparu...*, le 11 décembre 2013 au Forum des Images.

est dû, selon Véra Peltékian⁷⁵, chef de projet fiction chez Canal +, à l'écriture « particulière » de la série, son ton unique en France et très marqué (dû à son genre même), s'adaptant moins à un travail collaboratif. Elle avoue même avoir songé à faire appel à un auteur anglais, qui posséderait alors une vraie culture fantastique.

Cette quasi-autonomie de l'auteur suppose forcément un temps de mise en place de la série bien plus long et un travail bien plus compliqué que pour une série à grande équipe de scénaristes. Le temps consacré à l'écriture de cette première saison (qui dure dans son intégralité près de 8 heures) empêchait bien entendu toute implication sur un projet extérieur, raison sans doute pour laquelle Céline Sciamma, a fini par abandonner le projet.

Il s'agit là encore d'un point à mettre en avant : c'est d'abord une société de production, Haut et Court, qui a souhaité mettre en place un projet, créer l'adaptation en série télévisée d'un film de cinéma. La recherche de l'auteur n'est venue que dans un second temps. Le scénariste devait donc pouvoir répondre à une « commande », parvenir à imprimer sa patte personnelle à un projet qui ne découle pas, au départ, d'un désir propre. Les différents auteurs s'étant succédés sur la série ont donc dû trouver seuls l'angle d'approche d'un sujet aussi complexe que celui des *Revenants*, et tenter de convaincre à la fois Haut et Court et Canal + de la viabilité du traitement accordé. Ce point explique peut-être également la difficulté de trouver un scénariste pour la série. Le défi pour les producteurs était difficile : trouver un auteur capable de transformer et « transcender » un récit déjà existant, tout en lui conférant une approche nouvelle, pourtant non encore définie.

La mise en place *des Revenants* pose de nombreuses interrogations. Des questions de production, d'écriture, d'adaptation et plus largement de conception des séries télévisées en France. Évidemment, il ne s'agit pas ici véritablement du sujet de ce travail de recherche, mais il me paraissait important de retracer, même brièvement, la difficulté qu'ont rencontré producteurs et diffuseur à mettre ce projet en place. Cela permet en effet de comprendre ce qu'est la série *Les Revenants* aujourd'hui, mais aussi de saisir des problèmes qui persistent encore. Le tournage de la saison 2 n'est ainsi pas prévu avant septembre 2014⁷⁶, ce qui implique une diffusion pour 2015. Les téléspectateurs auront alors dû patienter deux ans et demi (voire peut-être 3 ans si la diffusion est maintenue pour l'automne) pour découvrir les

⁷⁵ Conférence du Festival Séries Mania, *op.cit.*

⁷⁶ <http://www.spin-off.fr/actualite-3595-21022014-les-revenants-saison-2-retard-tournage.html>

nouvelles aventures de ces morts-vivants. Le nombre réduit de personnes travaillant sur le scénario de la série explique en grande partie ce long délai. Un temps d'attente qui peut grandement desservir la série télévisée. Les mystères, nombreux, laissés en suspens en fin de saison 1 risquent alors d'être oubliés. Aussi, une partie des téléspectateurs peut tout simplement se désintéresser de la série, surtout vis-à-vis des productions américaines qui parviennent, elles, à livrer une saison par an. Enfin, le site Spin-Off, spécialisé dans les séries télévisées, met en avant un problème d'ordre international : « pour la chaîne, l'enjeu est de taille, sa crédibilité internationale étant sur la table. Par exemple, Channel 4, la chaîne anglaise, avait annoncé à ses téléspectateurs que la saison 2 arriverait en 2014 »⁷⁷.

En voulant assurer une cohérence artistique totale dans l'écriture du scénario jusqu'à la mise en scène, Haut et Court et Canal + ont placé toutes les responsabilités sur un seul homme, Fabrice Gobert. Fabrice de la Patellière mais aussi Fabrice Gobert⁷⁸ avouent tous deux que le délai d'attente entre les deux saisons est bien trop important. Réduire le délai entre deux saisons est d'ailleurs l'un des objectifs de Canal + pour les années à venir, consciente qu'il s'agit là d'un problème majeur.

C. LE « RÉALISME FANTASTIQUE » DE FABRICE GOBERT

1. *Simon Werner a disparu...*

a. Un film à la croisée des genres

Il est important, avant d'aborder en profondeur le travail de Fabrice Gobert sur *Les Revenants*, d'analyser son premier long-métrage, *Simon Werner a disparu...* En effet, comme expliqué précédemment, il est la raison pour laquelle Fabrice Gobert fut approché par Haut et Court pour s'occuper de leur projet d'adaptation du film de Robin Campillo. Il y avait donc en *Simon Werner a disparu...* les prémices de la série à venir, quelque chose que les producteurs ont su déceler et qui leur semblait adéquate pour *Les Revenants*. Caroline Benjo parlera ainsi à propos de *Simon Werner a disparu...* d'un « réalisme fantastique »⁷⁹.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Conférence du Festival Séries Mania, *op.cit.*

⁷⁹ *Ibid.*

La formule peut, sans doute, un peu surprendre dans un premier temps, paraissant presque être un oxymore. Pourtant de nombreux critiques ont également ressenti dans ce premier film, au scénario tout à fait réaliste, quelque chose qui tient de l'étrange. L'Express.fr écrit ainsi le 20 mai 2010 : « Avec son ambiance énigmatique, sa forme conceptuelle et son casting AB Productions, le long métrage de Fabrice Gobert évoque un curieux mélange entre *Elephant* de Gus Van Sant (le fait divers en milieu scolaire), *Twin Peaks* (la disparition d'un beau garçon/Laura Palmer, la forêt noire et mystérieuse) et Éric Rohmer (les jeux amoureux) »⁸⁰, là où Adrien Gombeaud, de *Positif*, note que le réalisateur est parvenu « à distiller une angoisse sourde [...] pour y faire surgir l'étrangeté »⁸¹.

Simon Werner a disparu... s'intéresse tout d'abord à la disparition suspecte d'un lycéen, première de toute une série à venir. Le film suit le parcours de plusieurs de ses camarades, ce qui va permettre tant aux spectateurs qu'aux personnages d'en découvrir plus sur les mystères du lycée, et la vie de certains de ses membres.

Le synopsis du film laisse libre court à nombre de développements possibles. Impossible alors de définir le genre dans lequel il s'inscrit sur la simple base de son concept de départ. La cause de la disparition du lycéen peut être réaliste, voire d'ordre surnaturel, ou bien même encore nous amener en plein cœur d'un pur film d'horreur... La multiplicité des possibilités d'interprétations est d'ailleurs ce qui semble avoir intéressé Fabrice Gobert. Il installe alors dans son film un climat angoissant, qui peut, à tout moment, faire basculer le récit dans une trajectoire beaucoup plus sombre. Le film d'horreur américain, notamment les *neo slashers*⁸² du type *Scream*, paraît d'ailleurs être une influence claire. On y retrouve de nombreux éléments significatifs, comme ce groupe d'adolescents au centre de l'intrigue, les disparitions progressives des personnages etc. Comme dans *Scream*, l'œuvre dispose d'une certaine dimension métatextuelle, les adolescents ayant eux-mêmes une culture du cinéma d'horreur. Là où les héros de *Scream* citaient notamment le célèbre *Halloween* de John Carpenter, les protagonistes de Fabrice Gobert se demandent s'ils ne sont pas plongés au cœur d'une histoire paranormale telle que celle d'Amityville (affaire rendue célèbre notamment grâce à *La Maison du Diable* de Robert Wise de 1963) et si leur camarade Rabier ne tient pas des ressemblances avec Norman Bates de *Psychose*.

⁸⁰ http://www.lexpress.fr/culture/cinema/simon-werner-a-disparu-avec-sonic-youth_893698.html

⁸¹ Adrien Gombeaud, critique de *Simon Werner a disparu...* dans *Positif*, n° 593-594, Juillet/Août 2010, p. 103.

⁸² Le *slasher* est un sous-genre du film d'horreur où un tueur élimine, le plus souvent à l'arme blanche, de jeunes individus. Le terme de « *neo slashers* » concerne la vague nouvelle de films du genre suite au succès de *Scream* (avec par exemple *Souviens toi... l'été dernier* ou *Urban Legend*).

Ce premier long-métrage joue ainsi sur un vrai mélange des genres, sans totalement choisir d'en aborder un spécifiquement. Il ne s'agit en réalité ni d'un film d'horreur, ni d'un film fantastique : l'assassinat de Simon n'est dû qu'à un déséquilibré, tandis que les autres camarades disparus n'avaient en fait que sécher leurs cours. Une résolution intentionnellement déceptive : toutes les théories élaborées par les lycéens mais aussi par les spectateurs ne pouvant être que plus extraordinaires que la banale réalité de l'événement. *Simon Werner a disparu...*, malgré son scénario réaliste, met tout de même en avant l'idée forte du pouvoir de l'imaginaire, sa quasi supériorité face à la réalité. L'imagination n'a alors pas de limite, élèves et spectateurs ayant élaboré les théories les plus folles pour pouvoir expliquer les différentes disparitions. Les lois de la nature mêmes n'auront pas posé de limites aux spéculations, le surnaturel étant une piste clairement envisagée (la référence à *Amityville* notamment). Le fantastique, pur création de l'imagination, est bien au centre de ce premier film.

b. Une atmosphère fantastique

Avec ce scénario qui est, nous le découvrons lors de la résolution finale, résolument réaliste, Fabrice Gobert a tout de même installé dans son film une atmosphère fantastique, une étrangeté de tout instant. Le film permet ainsi de mener une réflexion plus large sur le genre fantastique. Faut-il obligatoirement être en présence d'éléments surnaturels pour que le terme « fantastique » puisse être invoqué ? Même si les producteurs de Haut et Court ont explicitement parlé de « réalisme fantastique » à propos du long-métrage, on peut remarquer, notamment dans la critique tirée de *Positif* rapportée précédemment, que le terme « d'étrangeté » est plus apprécié, comme s'il s'agissait d'un état « pré-fantastique », ce dernier terme ne pouvant être utilisé que dans un récit à caractère totalement irrationnel. On notera qu'il s'agit d'une posture presque inverse à la définition proposée par Tzvetan Todorov du « fantastique » et rapportée dans l'introduction de ce mémoire. En effet, pour Todorov le récit est dans un premier temps fantastique et se révélera, en toute fin, étrange ou non. Il l'est s'il parvient à être rationalisé (sinon, le récit est d'ordre merveilleux).

Ces deux postures ont tout de même la caractéristique de définir l'étrange et le fantastique par rapport à son opposition avec la réalité. Reste à savoir si l'on nomme l'irruption de l'irrationnel « fantastique » ou « merveilleux » et si « l'étrange » n'est qu'un état passager ou définitif. Je propose d'accepter davantage l'idée que le fantastique naît

réellement du surnaturel, tandis que l'étrange existe souvent avec lui, mais n'inclut pas obligatoirement la présence d'élément irrationnel. Dans cette optique, le film de Fabrice Gobert n'est donc pas fantastique, il est étrange, ou tout simplement empreint d'une « atmosphère » fantastique.

Comment le cinéaste parvient-il alors à créer cette ambiance, relevée par les critiques et spectateurs ? Cela me semble être un point important à analyser, puisque le récit est rationnel et que rien dans la mise en scène ne laisse transparaître des éléments surnaturels. Du réel même viendrait donc naître « l'irréel », l'impossible, l'extraordinaire, le fantastique. La mise en scène de Fabrice Gobert capterait donc l'étrangeté de la réalité, du quotidien. Elle révélerait quelque chose « d'autre », quelque chose qui la dépasse.

On peut noter que dès son introduction, le film de Fabrice Gobert, installe une ambiance particulière, inquiétante. Lors d'une fête, deux adolescents, Luc et Clara, sortent et partent en forêt. Alors que la jeune femme s'éloigne et devient hors-champ, nous l'entendons crier, puis elle revient et avoue être tombée sur un corps dans les bois.

Cette scène introductive à l'histoire rappelle de nombreux films d'horreurs, ou autres séries policières contemporaines comme *Esprits Criminels* ou *Les Experts*. Elle vient tout de même mettre en avant des éléments caractéristiques au film, qui lui confère son atmosphère particulière. Tout d'abord le lieu, cette forêt. Là encore, il s'agit d'un décor régulier de films d'horreur (*Le Projet Blair Witch*, la trilogie *Evil Dead...*) et pour cause : les différents réalisateurs ont compris combien la forêt était un lieu angoissant, oppressant. L'associer à la nuit renforce cela d'autant plus. Il est impossible de discerner véritablement quoique ce soit, le danger peut venir de toute part alors que les bois se transforment en un labyrinthe. Les arbres et leurs feuilles prennent des allures terrifiantes par le seul éclairage de la Lune. La forêt deviendra alors un espace fréquent de ce long-métrage. Elle marque la séparation franche avec la ville, plus « sécurisante ». On pourrait d'ailleurs s'accorder une analogie entre la ville et le réel, et la forêt et l'étrange... Néanmoins, même si cette correspondance est vraie dans une certaine mesure, il convient de la nuancer, car cette « atmosphère fantastique » se crée également, par moments, dans les décors de la ville. J'en prends pour exemple les différents plans sur les rues pavillonnaires de la petite ville éclairées par les faibles lampadaires.



Panoramique gauche/droite situé à 10 min 36 du film.

Ces plans de rue, comme en témoigne notamment ces deux photogrammes tirés d'un panoramique situé en début de film, n'en sont pas moins inquiétants que la forêt précédemment montrée. C'est plus généralement la nuit qui est porteuse de ce sentiment de danger. Les espaces boisés demeurent un décor particulièrement efficace pour mettre en place le doute et la peur, mais Fabrice Gobert parvient tout de même, en filmant la ville, à recréer ceci. Il faut alors souligner le travail important apporté à l'éclairage, qui isole presque chaque habitation les unes des autres, et rend la route quasiment imperceptible. Chaque maison deviendrait alors un décor indépendant, la rue représenterait une succession de possibilités qui renverrait à la construction en puzzle du film : il y a autant de résolutions possibles que de points de vue.

Il convient également de souligner le travail sonore effectué sur le long-métrage. La création musicale, que l'on doit au célèbre groupe Sonic Youth, renforce l'atmosphère particulière du film. De nouveau, la scène introductive en forêt peut être citée. Là où la séquence était auparavant silencieuse, une faible musique extra-diégétique se fera entendre lors du retour de la jeune femme. La musique deviendra progressivement de plus en plus marquée. Elle se fera véritablement entendre à partir du moment où le jeune homme part à la recherche du corps. La caméra le suit, nous ne voyons que l'arrière de sa tête. La musique est simple, composée de quelques notes. Elle est cependant totalement liée au montage de l'image. Son volume sera ainsi au plus fort au moment où Luc éclaire de sa lampe-torche la main du cadavre au sol. Le plan sera suivi d'un écran noir, qui s'allie avec un silence complet. L'alliance de la musique, du faible éclairage, du plan de dos et du décor favorisent la naissance d'une ambiance particulièrement inquiétante.

La notion de hors-champ est également un point essentiel de la construction générale du film. Comme nous l'avons vu, Clara s'éloigne en hors-champ et trouvera le cadavre, tandis

que la caméra restera centrée sur le personnage de Luc. À ce moment, le spectateur est donc dans la même position que le personnage masculin : qu'est-il arrivé à Clara ? Est-elle en danger ?

Cette notion de point de vue, cette impossibilité de pouvoir « tout voir », est au centre du long-métrage. En effet, *Simon Werner a disparu...* est un film choral, construit sur un canevas assez similaire au célèbre *Rashōmon* d'Akira Kurosawa (1950). Le film est découpé en « épisodes » : Jérémie/Alice/Rabier/Simon. On suit, à l'intérieur de chacune de ces sous-parties, le parcours du personnage qui lui en donne le nom. Chaque récit interne nous révélera des éléments de résolution de l'intrigue principale tout en agaçant de nouveaux mystères. C'est la vision d'ensemble du film, la réunion de quatre points de vue, qui permettra de résoudre le puzzle complet du film. L'idée de « suivre » les personnages se retrouve de manière particulièrement forte dans la mise en scène du cinéaste. À la manière d'un Gus Van Sant sur *Elephant* (2003), Fabrice Gobert multiplie les *travellings* et suit ses protagonistes au plus près. On remarque ainsi de nombreux plans de dos. En voici deux exemples :



La caméra devient alors presque un personnage à part entière, un nouveau camarade de ces lycéens qui nous font découvrir leur quotidien. Il y a donc une grande subjectivité du point de vue, on adopte celui du personnage que l'on suit. Le discours n'est donc pas omniscient, beaucoup d'éléments n'étant pas perceptibles avec ce choix de mise en scène.

La notion de hors-champ devient alors primordiale puisque nous ne verrons certains événements que d'un point de vue incomplet, faussant ce qu'on croyait comprendre. On peut ainsi prendre un court élément commun à trois sous-parties (Jérémie, Alice et Rabier) : Rabier est vu devant le vestiaire des filles, probablement en train de les épier. C'est tout du moins ce que l'on comprend dans les deux premières parties. Dans la première, ses camarades le voient et se moquent de lui, dans la seconde Alice s'en prend à lui et lui demande de partir. Finalement nous apprendrons tout simplement dans la troisième partie qu'il attendait Laëtitia, à sa demande.

Cet exemple est simple mais révélateur de la mécanique du film. Il s'agit évidemment d'un axe d'abord narratologique, la manière dont Fabrice Gobert a conçu son scénario. Cela joue néanmoins à un niveau plus large sur le climat global du film et cette question primordiale au cinéma du rapport entre champ et hors-champ. Montrer, ou non, dans le champ de la caméra ce qu'il se passe dans la diégèse est un pur choix de mise en scène. On tient, par exemple, pour réussite des *Dents de la Mer* de Steven Spielberg (1975) le fait que le requin, la menace du film, ne soit quasiment jamais montré. Un choix d'abord technique (les essais avec le requin mécanique n'étant pas concluant) mais qui aura grandement favorisé le climat menaçant présent dans le film. Il en va de même ici : en ne nous révélant pas tout de prime abord, en jouant sur la révélation progressive de ce qu'il se passait hors-champ, Fabrice Gobert parvient à donner à son film une atmosphère inquiétante et rend chacun de ses personnages mystérieux. On ne les connaît au début que par bribes, par de courts instants volés, qui parfois nous trompent sur qui ils sont réellement. Il s'agit là encore d'un point favorisant selon moi l'ambiance fantastique du film. En ne sachant pas tout, en laissant libre court à notre imagination pour lier les éléments entre eux, naît quelque chose d'inquiétant et d'« étrange ».

La cohérence de la mise en scène avec le scénario (écrit par Fabrice Gobert même) parvient à faire de *Simon Werner a disparu...* un film peu commun, où la réalité la plus « simple » peut prendre des airs fantastiques, peut se révéler menaçante, inquiétante. Nous le verrons, ceci se retrouve également dans la série à venir du réalisateur et scénariste, *Les Revenants*. Avec un scénario comportant cette fois-ci de purs éléments surréalistes, Fabrice Gobert exploite des thèmes et des formes déjà présents dans son long-métrage en les exploitant d'autant plus.

Il faut aussi indiquer que le format même de *Simon Werner a disparu...* rappelle celui de la série télévisée. Comme précédemment évoqué, le film se découpe en sous-parties, en « épisodes ». C'est la réunion de ces quatre parties qui formeront le long-métrage. On remarquera d'ailleurs que chaque « épisode » interne est nommé d'après son personnage principal, ce que l'on retrouvera ensuite dans *Les Revenants*, cette fois une réelle série. Les prémices du format sériel se font donc déjà ressentir dans le premier film de Fabrice Gobert.

2. Un projet s'inscrivant dans l'histoire du fantastique

a. Une série « réaliste »

Le premier long-métrage de Fabrice Gobert a donc su convaincre Haut et Court, ainsi que Canal +, que l'univers du cinéaste était en adéquation avec leur projet de série télévisée. De plus, comme rapporté précédemment, producteur et diffuseur voulaient conserver du film originel de Robin Campillo l'aspect « réaliste » du traitement des morts-vivants. Il semble donc clair que ce projet de série télévisée, avant même que son scénario n'ait commencé à être écrit, s'inscrivait déjà dans la longue tradition du fantastique « cartésien » français, ou tout du moins un fantastique non « flamboyant ».

Il n'est donc pas forcément étonnant que Fabien Adda m'écrive dans un de ses mails : « Les producteurs ne cherchaient pas du genre pur et dur avec des morts qui reviennent et qui s'en prennent aux vivants. [...] Le truc était (et est toujours pour la seconde saison) de ne jamais livrer une série fantastique. C'est avant tout une série réaliste. Un drame humain. Et c'est parce qu'on évolue dans un décor qui ressemble à celui qui entoure au quotidien le téléspectateur que le fantastique, quand il surgit, marque considérablement les esprits ».

A l'instar des séries télévisées précédemment étudiées, telles que *Belphégor*, ou le *Fantôme du Louvre* et *Le Tribunal de l'Impossible*, voire même des œuvres cinématographiques et littéraires rapidement exposées en début de mémoire, *Les Revenants*, dès sa conception, ne devait s'éloigner de l'univers réel. Malgré son concept de base proprement fantastique, la série n'a pas été considérée comme telle. Elle est d'abord envisagée comme un drame : il ne s'agit pas d'exploiter la figure du mort-vivant pour ses actes surnaturels, mais plutôt de s'intéresser à un autre versant, celui des vivants qui doivent accepter ce retour des morts. Fabien Adda m'a d'ailleurs confié que les scénaristes se retrouvaient régulièrement dans des impasses lorsque le fantastique prenait le dessus. Leurs personnages devenaient des clichés de film du genre et n'agissaient plus comme de « vrais gens ». La solution était alors de repartir des personnages mêmes, les remettre au centre de l'intrigue. Le fantastique est donc bien inscrit dans la série dans son sujet même, mais n'est cependant pas le cœur de la série, qui serait plutôt du côté des vivants, du réalisme donc. On est donc bien loin d'une série américaine telle que *American Horror Story*, que le scénariste prend comme point de comparaison, série « anthologique », qui s'amuse, année après année, à visiter toutes les figures classiques du genre (morts-vivants, extraterrestres, sorcières, etc.).

Du côté français, la série se distingue aussi clairement de la démarche d'un Michel Subiela par exemple, qui avait mis en place, à travers sa série *Le Tribunal de l'Impossible*, une exploration conceptuelle de l'univers fantastique, sans avoir à se poser de limite dans le choix des thématiques (la « censure » viendra plutôt dans le traitement même des histoires).

Les Revenants met donc tout de même en lumière une crainte persistante du fantastique pur (que cela soit aussi bien des producteurs, diffuseurs, scénaristes, téléspectateurs, etc.). Dès sa mise en projet, la série télévisée s'orientait vers un traitement réaliste, alors même qu'aucun auteur n'avait été encore trouvé. Les scénaristes ont cependant entamé une réelle réflexion sur le genre. Fabrice Gobert, en tant que metteur en scène, a également prolongé cette question dans sa réalisation. Dans *Les Revenants* le fantastique n'est pas qu'un prétexte, un postulat de départ. Le genre contamine grandement toute la série, même s'il « n'éclate » jamais totalement (il devient de plus en plus présent néanmoins au fur et à mesure de cette première saison).

b. Redéfinir le fantastique

« Le fait d'utiliser un classique de l'horreur (la figure du mort-vivant qui vient frapper à la porte) et le « tordre » pour la mettre dans la plus banale des situations (se faire un sandwich) crée un décalage inattendu, qui redéfinit le fantastique qui, je pense, est pour beaucoup dans le succès de la série. [...] Notre approche du fantastique était donc de nous servir de nos (nombreuses) références du genre pour envisager des situations réalistes. Comment banaliser le fantastique, en quelque sorte, pour lui ôter sa dimension spectaculaire et n'en garder que la portée émotionnelle. Ne jamais montrer une main jaillissant de la terre encore fraîche d'une tombe mais conserver l'impact psychologique que cette vision aurait sur le parent du cadavre revenu à la vie ».

Cette citation, du scénariste Fabien Adda, met en lumière le travail des auteurs, leur manière de « réinventer » dans leur œuvre le genre même qui est le fantastique. Il y a une idée forte de « vider » le genre, ne garder que l'essentiel et ne pas partir dans un récit trop « spectaculaire ». Il s'agit, pour reprendre un terme du scénariste, de le « banaliser ». Tout simplement, faire entrer le surnaturel dans le quotidien. Que le fantastique ne prenne pas le pas sur le « réel », mais qu'ils viennent tous deux se contaminer l'un et l'autre.

Cette approche très « réaliste » du genre s'inscrit, nous l'avons vu, dans la tradition du fantastique en France. Néanmoins les influences assumées des auteurs sont, d'une manière surprenante, davantage étrangères. Fabien Adda avoue être un connaisseur du genre (et y voit là sans doute une raison pour laquelle Fabrice Gobert l'a engagé sur la série). Il cite dans ses références entre autres, George Romero, Stephen King, John Carpenter, etc. Il s'agit évidemment ici de maîtres du fantastique qui ont posé des jalons importants de l'histoire du genre. Mais, comme noté par Fabien Adda, les scénaristes se devaient de « tordre » leurs différentes influences, savoir les utiliser dans un récit qui leur était propre. L'inscription dans le genre fantastique français ne semble pas consciente. Les scénaristes ont davantage perçu leur récit comme une sorte de contrepied aux créations anglo-saxonnes : partir d'un récit totalement surnaturel et l'épurer au maximum, pour finalement n'en garder que l'impact, les conséquences. Le genre, bien sûr déjà largement exploité par d'autres auparavant, s'en voit alors renouvelé, pensé d'une manière différente.

Il n'est alors pas surprenant que la référence commune à Fabien Adda et Fabrice Gobert soit le film suédois *Morse (Låt den rätte komma in)*, réalisé par Tomas Alfredson et sorti en 2008. On y retrouve en effet une approche similaire du genre, totalement anti-spectaculaire. C'est l'atmosphère étrange du film qui viendra l'ancrer dans le genre, plutôt que des effets autour de la jeune vampire du long-métrage.

Les influences des scénaristes n'ont cependant jamais dicté les manières de faire, elles ont simplement nourri leur approche du fantastique, les différentes scènes ne renvoyant jamais directement à quelque chose qui a déjà été fait auparavant.

L'arrivée des *Revenants* à la télévision, ainsi que sa réussite, tiennent donc à de multiples critères.

Tout d'abord, grâce à la stratégie d'innovation de Canal +, et son envie d'aller explorer des terrains peu exploités par ses concurrentes.

Cela est également dû à la rencontre d'un auteur (Fabrice Gobert) avec un projet (l'adaptation en série du film de Robin Campillo). Une rencontre permise par Haut et Court, qui a su percevoir, dès le premier long-métrage de Fabrice Gobert, son approche personnelle du fantastique.

Le genre, bien que s'inscrivant tout à fait dans son histoire française, sera alors totalement pensé, et repensé, au sein de la série, d'un point de vue aussi bien narratologique qu'esthétique.

III. *LES REVENANTS* : RENAISSANCE DU GENRE FANTASTIQUE

Cette troisième, et dernière partie, est centrée autour de l'analyse même de la série télévisée *Les Revenants*. Il s'agira de montrer comment cette série a su penser le genre en son sein, inscrire le fantastique dans chacun de ses aspects.

Nous étudierons ainsi la manière dont la série incorpore le genre dans son format même (le format long de la série permet le jeu sur la durée, la progression). Il s'agit ici d'une analyse davantage narratologique. Nous verrons aussi comment le fantastique apparaît à l'image, et notamment son rapport complexe avec la réalité (s'y opposer ou se confondre). Enfin, nous terminerons par analyser certains thèmes musicaux de la série qui, eux aussi, viennent contribuer à fonder l'intégralité de la série dans une ambiance surnaturelle.

A. UNE NARRATION FANTASTIQUE

La série télévisée, comme déjà exposé au sein de la première partie, est au croisement du genre littéraire et du cinéma. Évidemment, elle n'existe pas comme simple « mélange » entre ces deux arts, elle est parvenue à créer des codes qui lui sont propres. Le récit est au cœur d'une série télévisée, qu'il soit « unitaire », c'est-à-dire exposé en début d'épisode et résolu en sa fin, ou bien feuilletonnant, c'est-à-dire chevauchant plusieurs épisodes.

Mon premier axe d'études de la série *Les Revenants* s'attache donc à une étude narratologique et structurelle, afin d'analyser comment les scénaristes ont agencé leur série mais aussi comment le genre fantastique paraît particulièrement s'adapter au format sériel. Évidemment, l'esthétique ne pourrait être mise totalement de côté dans cette analyse.

1. Analyse structurelle de la série

a. Une construction en puzzle : l'exemple de l'épisode pilote

Le premier épisode d'une série télévisée, en plus de jouer le rôle pur d'introduction (placement du décor, des personnages, mise en place des différentes intrigues, etc.), sert généralement à placer les codes de la série à venir. On situe des éléments qui deviendront pour la plupart récurrents : personnages, lieux, mais aussi décors, et même la grammaire propre de la série, qu'elle soit narratologique, d'ordre visuel ou auditif.

L'analyse du premier épisode des *Revenants* permet ainsi d'obtenir une vue d'ensemble de la manière dont sont structurés les épisodes de la série. Il serait néanmoins faux de dire que chaque épisode suit une construction narrative proprement identique.

La structure de ce premier épisode rappelle d'une certaine manière le travail déjà effectué par Fabrice Gobert sur son long-métrage *Simon Werner a disparu...* En effet, on y retrouve, dans une certaine mesure, une construction également éclatée, en « puzzle ». Le spectateur ne pourra reconstruire le récit qu'avec le temps. Ainsi, le pilote des *Revenants* s'inscrit dans une démarche semblable : ce n'est qu'au fur et à mesure que les téléspectateurs auront la possibilité de créer notamment des liens entre les personnages et de comprendre leur situation respective. L'une des premières séquences de la série, assez simple dans sa mise en place, me paraît représentative du « système » mis en place par Fabrice Gobert. Il s'agit d'un montage alterné entre Camille, Claire et Jérôme.

Camille est sur le retour, elle rentre chez elle alors qu'elle a repris connaissance sur la route où elle est morte. Claire est, elle, chez elle, tandis que Jérôme est en pleine réunion, dans un lieu que l'on saura s'appeler plus tard La Main Tendue. Le montage va alors faire des allers-retours entre les trois personnages, multipliant petit à petit les indices sur leurs liens familiaux. Le montage alterné s'articule de la manière suivante :

- Jérôme à La Main Tendue
- Camille sur la route, passant devant une station-service et causant une coupure d'électricité.
- Claire dans une chambre, à priori de jeune fille (que l'on saura plus tard être celle de Camille). Elle voit les lumières de la ville s'éteindre. Un lien avec le plan

précédent se crée donc. De plus, les spectateurs les plus attentifs remarqueront sur une commode une photo de deux jumelles ayant l'apparence de Camille.

- Retour à La Main Tendue, où les différentes personnes présentes discutent d'un monument, hommage aux enfants morts durant l'accident vu en ouverture d'épisode. On comprend alors que la plupart des personnes présentes ont perdu un enfant dans l'accident.
- Retour sur Claire chez elle.
- Arrivée de Camille chez elle, que l'on découvre être le lieu où se trouve Claire. On comprend alors que Claire est sa mère.

Le montage alterné se poursuivra ensuite avec un coup de fil de Claire à Jérôme. Il se rendra donc chez cette dernière. Le spectateur peut alors totalement comprendre qu'il s'agit d'une famille. Il allie également le personnage de Léna, qui a été explicité comme fille de Jérôme au début de l'épisode, lors d'une séquence dans le Lake Pub.

Nous l'avions déjà vu avec *Simon Werner a disparu...*, la construction en « puzzle », qui oblige le spectateur à attendre d'avoir tous les éléments en main pour comprendre l'intégralité du récit, joue sur l'atmosphère générale de l'œuvre. Ce jeu sur la durée (qui se retrouve, nous le verrons, à un niveau plus large sur l'intégralité de la saison), cette accumulation de « mystères » (des éléments que nous ne pouvons, à première vue, ne pas comprendre narrativement) vient favoriser l'émergence d'un climat inquiétant et angoissant. En effet, dans l'univers mis en place par Fabrice Gobert, rien n'est évident : on ne peut savoir qui sont réellement les personnages au premier abord.

Ces zones d'ombre, laissées délibérément par les scénaristes, et qui ne viendront que progressivement s'éclairer, se retrouveront ainsi dans l'intégralité de la première saison. Cette structuration du récit se retrouvera à plusieurs niveaux. Dans l'exemple choisi, la parenté entre Claire, Jérôme et Camille s'effectue rapidement. Des mystères plus complexes viendront, eux, se mettre en place sur plusieurs épisodes, donnant alors à la série son statut de série feuilletonnante.

Dans une idée semblable, nous pouvons noter que chaque épisode de la série, y compris le dernier de la saison, se termine sur un *cliffhanger*⁸³. L'épisode pilote se conclut sur

⁸³ Définition en note p. 40.

une scène faisant écho à son ouverture. On découvre que le *flashback* d'ouverture, non daté au début, a eu lieu 4 ans auparavant. La fin d'épisode reprend ce retour en arrière, le spectateur ayant cette fois de nouvelles informations en main. On sait désormais que Camille avait une sœur, que l'on découvre jumelle, Léna. Un montage alterné s'effectue alors de nouveau, créant un lien fort entre les deux sœurs. Camille est dans le car, alors que Léna est restée chez elle. Néanmoins la première semble ressentir les émotions de la seconde. Alors que l'on s'imagine un instant que Camille, en voulant forcer le véhicule à s'arrêter, est à l'origine de l'accident, on découvre qu'il n'en est rien : Victor est la cause du décès des passagers, puisqu'il se trouvait au travers de la route du car.

Cette scène finale met donc en avant les propriétés de la construction éclatée de la série. On ne peut en effet ne la comprendre qu'entièrement qu'à la toute fin puisque nous avons en notre possession des informations supplémentaires (nous pouvons par exemple tout à fait identifier Victor). Cette séquence vient aussi, d'une certaine manière, « fermer », bien que temporairement, le puzzle qui est le récit : avec cet écho à la scène introductive la boucle est bouclée, nous avons tout perçu de la mort de Camille. Néanmoins le plan sur Victor appelle à une ouverture vers des épisodes suivants, ce qui fait de lui un *cliffhanger*. Cette brève analyse narrative de la scène finale de l'épisode pilote souligne donc l'une des propriétés de la série-feuilleton : les épisodes doivent exister par eux-mêmes (introduction – développement – fin), tout en s'inscrivant dans un ensemble plus large, la saison, voire la série en intégralité.

b. De multiples unités formant un « tout »

Martin Winckler, dans son *Petit éloge des séries télévisées*, rapporte une définition du dictionnaire du CNRS⁸⁴ : « Le mot série, lorsqu'il est utilisé dans le domaine des arts, désigne un ensemble composé d'œuvres qui possèdent entre elles une unité et un tout cohérent »⁸⁵. La série télévisée est donc un art formé à partir d'unités plus petites qui, mises ensemble, vont créer une œuvre plus large. Dans le cas des séries composées d'unitaires (où chaque intrigue est résolue en fin d'épisode) comme dans celui des séries feuilletons (où des arcs narratifs se développent sur plusieurs épisodes), des occurrences narratives, plastiques ou encore musicales se relèvent d'épisode en épisode.

⁸⁴ Centre National de la Recherche Scientifique.

⁸⁵ Martin Winckler, *Petit éloge des séries télé*, Gallimard, Paris, 2012, p. 15.

Les Revenants est une série feuilletonnante. On retrouve ainsi, épisode après épisode, des personnages récurrents, un village-décor identique, des histoires qui se poursuivent sur la durée. On note également des répétitions dans la mise en scène (malgré le changement de réalisateur) ou dans le choix des musiques d'accompagnement.

On peut également noter des similitudes dans la construction des épisodes mêmes, comme nous l'avons déjà entre-aperçu précédemment. Chaque épisode s'ouvre ainsi sur un *flashback* qui, à l'exception du dernier épisode de la saison, se concentre sur la personne donnant son nom à l'épisode. Les dernières parties d'épisode servent, elles, généralement à faire le bilan sur la situation des personnages, un état des lieux : le montage viendra nous présenter tout à tour différents personnages de la série et nous décrira où ils se trouvent, dans quel état. On finit d'ailleurs, comme noté précédemment, les épisodes par des *cliffhangers*, montrant que la série joue totalement de son aspect feuilletonnant.

Les scénaristes utilisent d'ailleurs ces occurrences narratives pour, quelquefois, tromper le spectateur. Ainsi, les ouvertures des deux premiers épisodes, centrés respectivement sur Camille et Simon, laisser penser aux spectateurs que les *flashbacks* introductifs gravitent toujours autour des morts-vivants, nous exposant alors comment ils ont été amenés à mourir. L'ouverture du troisième épisode, qui se concentre sur le personnage de Julie, vient donc faire douter les téléspectateurs sur la nature actuelle de la jeune femme. Fait-elle aussi partie des êtres revenus à la vie ? Une question tout à fait pertinente, d'autant plus que son agression passée est particulièrement violente et aurait pu la tuer. Enfin, on peut souligner la manière dont les auteurs ont finalement permis aux spectateurs, grâce uniquement à leur utilisation de la structure même qu'ils ont mise en place, d'élaborer une théorie qui ne sera véritablement oralement exprimée que plus tard dans la série (Julie se demandera, elle-même, si elle n'est pas une revenante).

Les exemples des introductions et des conclusions d'épisodes mettent donc en avant la manière dont les scénaristes ont su profiter du format unitaire des épisodes pour développer une structure assez semblable à chacun d'entre eux. Cette construction similaire n'est cependant pas figée, elle peut quelque peu varier d'un épisode à l'autre, voire même jouer le rôle de tromperie (comme nous l'avons donc vu avec l'exemple de Julie).

2. Un bouleversement progressif du quotidien

Les Revenants s'attarde particulièrement sur la modification progressive de l'univers de la petite ville dans laquelle la série se situe. Malgré son nom, on remarque d'ailleurs que le point de vue adopté par la narration, ainsi que par la mise en scène, nous situe davantage du côté des vivants, de ceux qui sont « restés ». Nous en savons ainsi bien plus sur Adèle ou Julie par exemple, que sur Simon ou Victor.

Ce dérèglement de l'univers viendra s'effectuer au cours de la série télévisée par l'émergence, petit à petit, d'éléments fantastiques. On peut, par exemple, citer l'apparition d'une cicatrice sur le dos de Léna. Alors que celle-ci, bien qu'étrange dès son arrivée en épisode 3, n'était au début que de petite taille, elle viendra progressivement lui couvrir toute la longueur du dos et va l'entraîner à l'hôpital dans l'épisode suivant. D'autres exemples couvrent, eux, l'intégralité de la série. Nous allons ainsi en étudier deux précis, l'eau et la figure du revenant, pour mettre en lumière les modifications progressives que l'environnement de la série va subir au cours de cette première saison. Il s'agit de montrer comme l'univers réaliste va tendre, petit à petit, à basculer vers un nouveau, qui serait alors davantage fantastique.

a. L'eau

L'aspect feuilletonnant de la série permet l'éclosion de thèmes au fur et à mesure de l'avancement des épisodes. On peut ainsi relever par exemple l'importance qu'aura l'eau dans la série, et comment celle-ci va finir par jouer un rôle majeur dans la saison.

L'eau est au centre de la série dès ses débuts, sans que le spectateur ne la suspecte alors particulièrement. Le village qui sert de décor aux *Revenants* est ainsi situé près d'un lac. On peut néanmoins souligner qu'elle est déjà majeure dans le générique de la série (du gibier dans l'eau, jeu sur les reflets d'une flaque, titre de la série qui apparaît sur la surface sur lac...).

L'un des arcs narratifs mis en place par la série, et qui viendra la parcourir durant l'intégralité de cette première saison, concerne le niveau d'eau du barrage. Dès le second épisode, nous apprenons que le niveau a baissé, sans qu'aucune explication ne soit trouvée.

Les scènes concernant le barrage paraissent d'ailleurs tout à fait « détachées » du reste de la série, puisqu'elles ne s'intéressent à aucun personnage principal présenté. Épisode après épisode, nous avons connaissance, au contraire de la majorité des habitants du village, que le niveau d'eau au barrage baisse, alors même que nous finirons par découvrir que, 35 ans plus tôt, le précédent barrage avait cédé et inondé une ville entière (épisode 5). Nous pouvons également ajouter à ses différents indices laissés par la série sur le « mystère » autour du lac, le « rêve » de Pierre qui se voit avec Victor en haut d'une montagne, où se situe La Main Tendue et observe la ville, décor de la série, ensevelie par les eaux (épisode 7). Tous ses éléments, parsemés au fur et à mesure des épisodes, viendront finalement expliquer, d'une certaine manière, la toute fin de la saison : on découvre que le rêve de Pierre (sans aucun doute le fruit des « pouvoirs » de Victor) était finalement prémonitoire. La ville où se situait l'action de la série disparaît en effet sous les eaux.

Le mystère autour du barrage n'est pas le seul à concerner l'eau dans cette première saison. On peut ainsi relever les nombreux animaux venus se jeter, se « suicider », dans le lac de la ville (épisode 5), ou encore Frédéric qui découvre le cercueil de Camille rempli uniquement d'eau (épisode 6).

La thématique de l'eau est un élément représentatif de la manière dont l'univers de la série viendra, progressivement, se modifier. À partir de l'un des éléments les plus « communs » qui soit, le plus primaire (l'eau), les scénaristes signifient à travers lui le bouleversement progressif d'un monde réaliste vers un nouveau, fantastique, où les lois naturelles telles que nous les connaissons n'ont donc plus cours. De nouvelles lois, que nous ne pouvons définir, viennent régir le cours des choses. L'eau, que l'on pensait ainsi pouvoir contrôler à l'aide du barrage, viendra alors, sans explication rationnelle, envahir une ville entière.

L'étirement du mystère qui entoure l'eau, les indices distillés au fur et à mesure de la progression de la saison, soulignent de nouveau le statut proprement feuilletonnant de cette série télévisée. Seul le format long de la série permet l'établissement d'un arc narratif sur une durée aussi importante.

b. La figure du revenant

L'un des éléments symbolisant au mieux la modification progressive de l'univers est la figure du revenant, ce qui peut sans doute apparaître comme paradoxal. En effet, le monde

de la série se modifie pour passer de l'état réaliste à l'état fantastique, or le revenant est, dans sa définition même, une figure fantastique. Pourtant, il va lui-même prendre une apparence de plus en plus « paranormale ». S'il est, de base, un être surnaturel, il demeure tout de même (en tout cas dans les premiers épisodes) un être très proche de l'être vivant. On ne peut ainsi pas déceler leur aspect fantastique au premier abord. Ils sont, physiquement, semblables à ceux qui sont restés. Néanmoins, des indices sur leurs différences seront distillés au cours de la saison. La première revenante, Camille, en rentrant chez elle, se précipite de suite sur la nourriture. Une situation qui, à première vue, ne paraît pas étrange. Pourtant, on note par la suite que les revenants présentés sont souvent filmés en train de manger, ce qui finit par les définir. Claire demandera alors à Simon « Vous aussi, vous avez tout le temps faim ? » (épisode 5), réplique qui met bien en lumière la particularité de ces êtres.

Un autre indice est laissé sur la différence qui existe, finalement, entre vivant et revenant : le mort-vivant n'a jamais sommeil. On peut par exemple le relever à travers Victor, qui fait semblant de dormir à la fin de l'épisode pilote, ou qui avoue être resté éveillé toute la nuit dans l'ultime épisode. L'état permanent d'éveil viendra cependant être contredit avec notamment Simon, qui parvient à s'endormir sur le canapé de Lucy (épisode 7). Un trouble s'installe alors, qui peut laisser entrevoir la contamination d'un monde à l'autre : ce n'est plus le fantastique qui contamine le réel, mais peut-être le réel qui viendra finalement, dans ce cas tout du moins, contaminer le fantastique. Simon, dans cet exemple, acquiert une qualité que la série ne semblait jusqu'alors ne réserver qu'aux vivants.

L'exemple de l'endormissement de Simon paraît cependant faible si l'on considère la première saison dans son intégralité. Au fur et à mesure, les revenants, proches des êtres vivants, paraissent davantage entreprendre dans leur généralité un processus de « zombification ».

Si l'on se réfère à la représentation commune du zombie, telle que l'on peut la voir chez George Romero par exemple, il s'agit généralement d'un être qui se décompose, à la peau et les os fragiles, et couvert de blessures. On remarquera alors que des blessures vont ainsi apparaître petit à petit sur les revenants (Victor sur son bras, Camille sur le visage, Simon sur le ventre). Le mort-vivant que Thomas découvrira au Lake Pub, en train de boire l'eau des toilettes, paraît ainsi sortir d'un film classique de zombies. Il a le teint blafard, des plaies sur le corps et fait preuve d'une agressivité inédite (il se précipite sur le gendarme).



Un mort-vivant dans *Zombie* (1978) de George Romero. / Le zombie ayant attaqué Thomas dans *Les Revenants*.

Il est aussi important de noter comment les revenants, caractérisés au cours de la série individuellement, vont finir par former un groupe, une foule, une « horde » (selon le titre du dernier épisode). Il s'agit là encore d'une caractéristique du film de zombies. Mathieu Potte Bonneville note ainsi : « Ce qui distingue fondamentalement le vampire du zombie, c'est que le « zombie » se dit au pluriel. La hantise des films de zombies, c'est ce pluriel, cette multiplicité de corps indifférenciés et interchangeables. Les films de zombies posent la question du devenir de l'homme comme multiplicité à l'intérieur des sociétés contemporaines. »⁸⁶

Le premier regroupement de revenants sera visible à la fin de l'épisode 6 et servira d'ailleurs de *cliffhanger*. C'est le nombre qui crée finalement la menace : pris individuellement, les êtres revenus ne paraissent, jusque-là, pas représenter de véritable danger. Leur regroupement en une unité, menée par Lucy (elle sera d'ailleurs, dans le dernier épisode, éclairée par un spot de lumière, montrant son caractère de « chef de file »), les assimile à des êtres dont il faut se protéger. On remarque d'ailleurs que, comme souvent dans les films de zombies, ceux-ci ne se déplacent en groupe que lentement.



La « horde » dans le dernier épisode.

⁸⁶ Émission « La Grande Table : Pourquoi les zombies sont-ils si populaires ? » du 17 juillet 2013 : <http://www.franceculture.fr/emission-la-grande-table-1ere-partie-pourquoi-les-zombies-sont-ils-si-populaires-2013-07-17>

Dans la séquence, dont le photogramme ci-dessus est tiré, la « horde » se déplace ainsi en marchant sur un rythme lent. Le brouillard important renforce d'autant plus l'aspect fantastique de l'univers. Les revenants sont devenus zombies, des êtres qui ne ressemblent finalement presque plus à des hommes. En groupe, ils ne semblent plus doués de raison, n'avancent que mécaniquement. Gustave Le Bon explique notamment dans le livre *Psychologie des foules* que la foule est infantile, elle ne pense plus, elle ne fait que suivre son instinct. Chaque être est entraîné par le précédent, comme dans une sorte d'hypnose collective. Sans capacité de raisonner, elle a besoin d'être dirigée par une personnalité forte, un *leader*⁸⁷. Il s'agira, dans le face à face final entre vivants et revenants, de Lucy.

Le photogramme précédent nous présente des revenants qui paraissent errer sans but, on ne sait d'où ils apparaissent, du fait de ce brouillard qui rend la profondeur de champ invisible, et on ne sait pas vers où et quoi ils se dirigent.

Le revenant, individuel, qui était présenté au début de série (Camille, Simon ou encore Victor) change donc considérablement au regard des ultimes épisodes. Le revenant de l'univers « réaliste » du début devient finalement zombie dans ce nouveau monde dorénavant davantage fantastique.

3. Le fantastique : un genre propice au format sériel ?

Nous l'avons vu, la première saison des *Revenants* est donc une série feuilletonnante. Le format même de la série télévisée est donc exploité, les propriétés du genre questionnées. Tout autre art n'aura pu jouer avec autant d'efficacité sur des questions de durée. L'attente créée par la non-résolution complète des intrigues au cours d'un épisode est une donnée essentielle des séries-feuilletons. Il faut pousser les téléspectateurs à revenir semaine après semaine pour découvrir la suite des aventures de leurs personnages. La question de fidélisation d'un public est donc centrale. Une question d'ailleurs aujourd'hui quelque peu bouleversée par un service comme Netflix qui propose les saisons de ses séries (*House Of Cards*, *Orange Is The New Black*) en intégralité à ses abonnés, sans qu'aucun délai entre la vision des épisodes ne soit nécessaire. Un service qui pousse ainsi à la pratique du « *binge-*

⁸⁷ Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Presses Universitaire de France, Paris, 1947 (écrit en 1895).

watching », c'est-à-dire à regarder de nombreux épisodes d'une même série d'affilée. L'effet d'attente supposé par la diffusion d'un ou deux épisodes par semaine disparaît alors.

La diffusion des *Revenants* est, elle, tout à fait « traditionnelle ». Toutes les semaines étaient diffusés deux épisodes de la série. L'intégralité de la saison a donc été visible en un mois par les abonnés de Canal +. Cette diffusion de l'œuvre sur quatre semaines incite également les téléspectateurs à en parler entre eux : échanger leur point de vue sur la série, mais aussi partager leurs théories sur les intrigues laissées en suspens. Le genre fantastique tient alors un rôle central dans l'efficacité de l'attente mise en place. Si l'attente est « longue », « dure », c'est parce que les mystères laissés d'un épisode à l'autre sont efficaces et sont propices à la conception de théories. Dans un même ordre d'idées, il n'est pas étonnant de voir que le genre policier est très prolifique dans les séries télévisées. Des séries telles que *Broadchurch*, *The Killing*, ou plus anciennement *Twin Peaks* sont toutes des « *Whodunit* » : il s'agit simplement de faire perdurer le mystère sur l'identité de l'assassin et donc pousser le téléspectateur à jouer lui aussi les détectives et à s'amuser à trouver le coupable.

Le genre fantastique, comme le policier « *Whodunit* », tient en sa définition même un rapport à la temporalité. C'est un univers réel où le surnaturel s'immiscera de manière progressive. Nous l'avons vu, *Les Revenants* opère un glissement ainsi progressif vers le surnaturel « pur » (même si jamais montré de manière totalement explicite). De plus, les différents arcs narratifs de la série, parcourant donc plusieurs épisodes, s'appuient fortement sur l'idée de mystères, sur des zones d'ombre à lever. Comme dans un policier, le spectateur doit être attentif, relever les indices pour tenter de précéder la série même, afin qu'il puisse lever le voile sur des faits encore inexplicés.

Internet est devenu un outil de partage des hypothèses efficace, notamment avec l'émergence des réseaux sociaux. Des sites web s'amuse également à réunir les différentes théories circulant sur la toile afin de pousser au partage⁸⁸. On notera que cette pratique est encouragée par Canal + même. En effet, la chaîne à péage a mis en ligne un site web permettant aux plus curieux de circuler dans la ville où se situe l'action des *Revenants*⁸⁹. En se déplaçant dans cette ville reconstituée, l'internaute a la possibilité de découvrir du contenu inédit, de trouver des indices pouvant alimenter ses propres théories (le dossier médical du personnage de Julie par exemple). Une conception « transmedia » qui fonctionne

⁸⁸ La page <http://frenchcine.tv/les-theories-des-internautes-sur-le-mystere-des-revenants/> met ainsi en avant différentes théories développées sur les réseaux sociaux après la diffusion des quatre premiers épisodes.

⁸⁹ <http://lesrevenants.canalplus.fr/#/>

particulièrement grâce aux fameux mystères entretenus par la série : l'internaute enquête dans un univers recréé et se voit la possibilité de trouver de nouveaux indices.

La série télévisée ayant le plus fait parler d'elle sur Internet, ayant le plus utilisé à son avantage cet outil de communication, est sans doute l'américaine *Lost*. De nombreux sites autour de la série télévisée avaient vu le jour, à l'initiative même de ses créateurs. Il était ainsi par exemple possible de naviguer sur un « faux » site de la compagnie aérienne Oceanic, empruntée par les personnages de la série, ou encore sur un autre consacré à une association exerçant des expériences sur l'île où sont échoués les passagers du vol⁹⁰.

La journaliste de *The Seattle Times*, Jennifer Buckendorff, comparera alors cette série télévisée à un jeu vidéo interactif⁹¹. La télévision perdait alors son caractère d'activité « passive », le téléspectateur devenant partie prenante de l'œuvre en cours. L'expérience *Lost* était alors vécue, pour nombre de ses fans, aussi bien devant l'écran de télévision que devant celui de l'ordinateur.

Il n'est pas étonnant que cette série partage avec *Les Revenants* son appartenance au genre fantastique. Là encore, la grande force de la série résidait dans ses mystères distillés tout au long des six saisons la composant. Le fantastique, son rapport étroit entre réalité et imaginaire, pousse à un certain besoin de « rationalisation ». Même en sachant le récit surnaturel, le spectateur sera tenté de comprendre ce qui se déroule devant lui. Le spectateur de *Lost* se demandera progressivement pourquoi l'avion s'est écrasé, quel monstre sévit sur l'île ou encore que signifie la célèbre suite de chiffres qui parcourt l'intégralité de la série, quand celui des *Revenants* se questionnera sur le retour des morts, sur l'apparition d'étranges cicatrices sur le corps de certains personnages, ou encore sur les fluctuations du niveau d'eau du barrage. Le « dérèglement » du monde tel que nous le connaissons entraîne avec lui de multiples questions qui, seulement avec le temps, parviendront à être résolues. *Lost*, et maintenant *Les Revenants*, sont les preuves que le genre fantastique est en totale adéquation avec le format sériel, format supposant la durée et l'attente.

⁹⁰ Les sites, aujourd'hui supprimés, étaient visibles aux adresses suivantes : <http://www.oceanic-air.com/> et <http://www.thehansofoundation.org/activeproject.html>

⁹¹ Jennifer Buckendorff, « Fans play TV series "*Lost*" like an interactive video game » dans *The Seattle Times*, http://seattletimes.com/html/entertainment/2002730079_lostgame10.html

B. ANALYSE PLASTIQUE : LA DICHOTOMIE VIVANTS/REVENANTS

1. La figure de la barrière

a. Humains et revenants : une limite difficilement franchissable

Nous l'avons déjà vu plusieurs fois, le fantastique est un genre s'intéressant particulièrement aux liens entre réalité et imaginaire, entre « naturel » et surnaturel.

La mise en scène de la série télévisée *Les Revenants* met en avant, à plusieurs reprises, de manière précise ces deux états, mais également leur difficulté, voire impossibilité, à coexister véritablement. Réel et imaginaire ne peuvent véritablement vivre ensemble, et cela s'inscrit à l'intérieur même du cadre de l'image.

La « réalité » prend le visage des êtres vivants, ceux qui sont restés. Ces personnages n'ont rien de fantastique, ils marquent le côté réaliste de l'univers de la série. L'imaginaire, le fantastique, prend lui les traits des différents revenants qui nous sont présentés. Ces êtres portent en eux le surnaturel même par leur renaissance.

La séparation entre ces êtres, et par la même de ces deux mondes, se met spécifiquement en avant avec, à plusieurs reprises dans la série, une fragmentation plastique du cadre. Ainsi, une barrière physique créée par un élément du décor vient empêcher le rapprochement de ces deux univers. En voici deux exemples, tirés du pilote de la série :



À gauche Claire, à droite Camille.



À gauche Victor, à droite Julie.

Ces deux photogrammes mettent en lumière un procédé utilisé de nombreuses fois dans la première saison de la série. Le cadre est fractionné en deux par une structure du décor, il vient donc souligner les deux mondes, les deux « états » que sont le réel et le fantastique. Cette barrière physique met spécifiquement en avant avec elle la difficulté de passer d'un « monde » à l'autre. La barrière forme une limite difficilement franchissable.

Le premier photogramme est ainsi tiré de l'une des premières séquences de la série, à savoir la rencontre entre Claire et sa fille Camille. On remarquera, en analysant cette scène, qu'il s'agit de l'unique moment où la mère et la fille sont inscrites ensemble dans un même cadre. Leur conversation qui suit sera filmée en champ/contre-champ. Bien que des amorces sur le second personnage soient effectuées, il demeurera à chaque fois flou. La toute fin de séquence est alors très représentative de la réalisation mise en place ici : ce n'est que lorsque Camille sortira du cadre que le point sera fait sur sa mère. Jamais les deux entités n'auront été réellement réunies par le cadre. Le seul plan d'ensemble les inscrivant toutes deux à l'image les montre très éloignées et séparées par la géométrie du décor.

Cette scène, première rencontre entre un vivant et un revenant dans la série, marque alors déjà clairement l'une des problématiques développées à l'intérieur de l'intégralité de la saison : l'impossibilité pour ces deux mondes de réellement coexister.

Elle opère d'autant plus une inversion intéressante entre vivant et revenant. On note ainsi que Camille est le personnage le plus en mouvement. Elle parle avec entrain, se déplace dans le cadre (ouvre le frigo par exemple) et mange énormément, une action que l'on associe facilement à un être en vie. Au contraire sa mère paraît éteinte. Elle parle peu, et fait preuve d'une vraie immobilité. Cela souligne bien sûr son incompréhension, liée à une certaine peur, face au retour de sa fille. Elle renvoie plus largement au deuil que Claire n'a jamais

réellement fait de sa fille. Cette scène souligne un paradoxe qui a beaucoup intéressé Fabrice Gobert : montrer que les morts-vivants ne sont peut-être pas ceux que l'on croit⁹².

b. Plus largement, la barrière comme séparatrice des êtres

Il est néanmoins intéressant de noter que la figure de la barrière n'est pas utilisée par les deux réalisateurs que comme séparateur de ces deux mondes. J'en prends ainsi pour exemple le plan ci-après, extrait du troisième épisode de la série.



À gauche Claire, à droite Jérôme.

Par l'utilisation du miroir, Fabrice Gobert, qui a réalisé cet épisode, parvient à associer Claire et Jérôme dans un même cadre. Pourtant, le bord du miroir et la porte viennent scinder le cadre en deux parties. Ce traitement plastique vient souligner la césure qu'il existe dans cet ancien couple. En effet, Claire et Jérôme, parents de Léna et Camille, sont aujourd'hui séparés. Cette mise en scène annonce le refus de Claire à venir, elle ne veut retourner dans les bras de son ancien mari.

La figure de la barrière vient donc signifier, à l'intérieur même d'un cadre, le rapprochement impossible entre deux êtres. Le plus souvent utilisée pour souligner l'impossibilité pour les vivants et non-vivants de se rejoindre, elle peut aussi placer les limites existantes entre deux personnes vivantes, ici Claire et Jérôme.

Il me semble important de préciser que l'utilisation de cette barrière physique, qui fragmente le cadre, est utilisée davantage en première partie de saison. Ne plus l'utiliser aussi fréquemment, c'est montrer que réalité et fantastique tendent à se confondre au fur et à

⁹² Conférence du Festival Séries Mania, *op.cit.*

mesure des épisodes (ce qui se retrouve aussi dans les intrigues mêmes : Adèle et son aventure avec Simon, Julie qui ne sait pas si elle est elle-même morte ou non...). Le récit vient alors mêler les deux espaces, ce que la mise en scène prend soin de mettre en avant. Cependant, la fin de saison offre un retour à la situation initiale : les humains d'un côté, les revenants de l'autre. Cette dichotomie va alors plus loin que la simple limite physique marquée par le décor, c'est dans des espaces totalement différents que ces êtres vont évoluer. Les vivants se réfugieront à l'intérieur (des maisons, des voitures), tandis que les morts-vivants se déploieront à l'extérieur.

2. Gestion des espaces : intérieurs/extérieurs

a. La mise à distance souhaitée

La barrière, c'est aussi ce derrière quoi on peut se cacher. La séparation franche entre les deux mondes n'est pas nécessairement subie, elle est par instant voulue. Nous pouvons ainsi le constater lors des premières rencontres entre Adèle et son ancien fiancé Simon (épisode 1), mais également lors des retrouvailles entre Toni et son frère Serge (épisode 2). La barrière est, dans ces deux cas, représentée par la porte. Le revenant est de l'autre côté, à l'extérieur tandis que le vivant est à l'intérieur, en « sécurité » chez lui. Empêcher le revenant d'entrer dans sa demeure, c'est l'empêcher de pénétrer dans son propre monde, c'est aussi, et surtout, ne pas accepter l'idée même qu'il puisse être revenu. Avoir fait ce choix de mise en scène dans le cas d'Adèle et Toni est tout à fait pertinent au regard de leurs histoires respectives. On sait, en effet, qu'Adèle a difficilement fait le deuil de son premier amour et, on le découvrira par la suite, a déjà eu des états de folies, croyant entendre Simon. Elle pense alors ici que le retour de son fiancé n'est que le fruit de son imagination, le souvenir de Simon venant la hanter de nouveau alors qu'elle s'apprête à en épouser un autre, Thomas. Dans le cas de Toni, la justification sera plus tardive. Nous ne découvrons que plus tardivement qu'il est lui-même l'assassin de son frère, le *serial killer* qui sévissait dans la ville. Ici aussi, Toni ne peut accepter le retour de celui qu'il avait tué. Accepter de le voir, de discuter avec lui, de s'en faire une réelle représentation physique, serait accepter son retour.



Adèle



Simon



Toni



Serge

On notera d'ailleurs l'attitude « passive » d'Adèle et de Toni au regard de Simon et de Serge qui veulent, avec force, les rejoindre. Les « morts » sont ceux qui, paradoxalement, font preuve de plus de « vie », de mouvement, à l'instar de la scène de rencontre entre Claire et Camille.

Ce refus de faire entrer les morts dans sa demeure, l'en empêcher, rappelle le mythe célèbre du vampire. En effet, dans la légende, le vampire ne peut entrer chez quelqu'un qu'à la condition d'y avoir été invité. On y trouve ici un certain écho, l'être mort ne peut entrer de lui-même à l'intérieur sans avoir l'aval de celui qui y habite.

On trouve un écho à cette scène entre Adèle et Simon dans le dernier épisode de la saison. Encore une fois, Simon est à la porte et fait tout pour pouvoir parler à Adèle. Cependant, cette fois-ci, Simon est parvenu à entrer chez Adèle, la séquence se passant à l'intérieur de la demeure. Adèle est parvenue à se réfugier dans une pièce, en laissant Simon de l'autre côté. La situation d'Adèle n'est plus ici celle qu'elle était dans le premier épisode, elle sait dorénavant que Simon est un être bien réel, et non un simple fantôme hantant son esprit. Il n'est plus question d'accepter ou non la présence de Simon, mais plutôt de celle de son enfant à venir. En effet, peu avant, Simon révélait à Adèle qu'elle est enceinte de lui. Il lui demande alors de la rejoindre, pour qu'ils forment une vraie famille. Le repli d'Adèle est à la

fois « sécuritaire », puisqu'elle est terrifiée par Simon (devenu un être très différent de celui qu'elle avait aimé de son vivant) mais aussi un moyen de mettre une barrière avec l'idée qu'elle puisse attendre un enfant de lui.

b. Symboliser la différence par l'espace : le repli face au danger

La figure du mort-vivant est donc la représentation même du fantastique dans la série, quand le vivant, lui, symbolise la réalité. Comme déjà mis en avant, les frontières entre ces êtres différents tendront à se réduire au fur et à mesure de l'avancement du récit, avant un retour brusque à cette séparation en fin de saison.

Comme nous l'avions vu, les revenants, dans le dernier épisode, deviennent un groupe (une « horde » comme nommé dans la série). Le mort-vivant n'est plus seul, il fait dorénavant partie d'un ensemble plus large. C'est cette foule de revenants qui viendra créer un sentiment de menace. On le voit ainsi lorsque Julie, Laure, Toni et Victor font face à cette masse d'individus sur le barrage. Même si l'attitude de ces revenants n'est, en soi, pas agressive, les humains choisiront le repli, se sentant en danger : Laure demande à tout le monde de monter dans sa voiture, afin de se mettre en sécurité. Le repli vers l'intérieur se poursuivra en fin d'épisode. En effet, les habitants de la ville se sont regroupés à La Main Tendue, en haut d'une montagne.

La fin de saison mettra en avant une séparation franche entre humains et revenants : les humains sont à l'intérieur de l'établissement, là où les morts-vivants restent à l'extérieur. Le traitement de ces deux entités est lui aussi bien différent. Les revenants ne sont qu'une horde, assimilable à la représentation « traditionnelle » des zombies, avec pour seule représentation spécifique les visages de Lucy et Simon. Les humains, eux, même regroupés, conservent une certaine individualité. On les reconnaît spécifiquement. Les revenants les plus identifiables seront d'ailleurs ceux ayant choisi le camp des « humains ». Il s'agit de Victor et Camille, retirés de force du côté des vivants pour regagner les morts. On peut, de plus, noter qu'ils sont tous deux accompagnés d'un vivant qui tendait, lui aussi, du côté des morts. Claire, montrée dès le début de la série comme particulièrement éteinte, sans doute incapable de faire le deuil de sa fille décédée, ainsi que Julie, qui s'est crue elle-même revenue des morts car finalement incapable de reprendre goût à la vie depuis son agression 7 ans auparavant.

Le repli sera total dans l'ultime partie du dernier épisode : Thomas demande à ce que les volets de La Main Tendue soient refermés. La caméra reste alors avec les vivants, preuve

qu'ils sont bien le cœur de la série, malgré son nom. C'est eux qui nous intéressent, c'est à eux que les deux réalisateurs veulent nous faire nous identifier. Le destin des revenants ne nous sera pas montré, mais nous entendrons néanmoins les bruits extérieurs des coups de feu. La gendarmerie, menée par Thomas, attaque en effet ces revenants. L'une des dernières séquences de la série nous fera donc entendre une « guerre » entre ceux qui sont restés et ceux qui sont revenus. L'impossibilité d'union de leurs deux mondes, de la réalité et du fantastique, éclatent donc dans la violence. On ne saura néanmoins pas exactement le résultat de cet affrontement. L'ultime séquence de cette saison 1 nous présentera le lendemain de cette attaque, et un résultat inattendu : la ville, théâtre de cette première saison, est noyée sous les eaux.

3. Analyse de séquence : Adèle, ou « l'entre-deux »

Une séquence, tirée du troisième épisode de la saison, me semble résumer la manière dont le fantastique est particulièrement envisagé dans *Les Revenants*. Elle se situe en fin d'épisode, à la 45^{ème} minute, et nous présente, dans un premier temps Adèle et sa fille Chloé. Simon viendra ensuite apparaître dans le cadre, derrière la fenêtre située au fond.





a. Inscription du fantastique par la composition de l'image

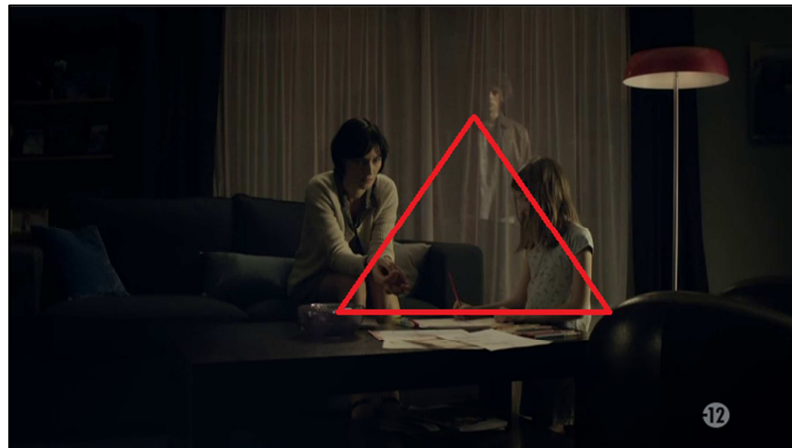
Cette très courte séquence me semble, d'une certaine manière, mettre en images les définitions du fantastique données par Franck Henry ou encore Louis Vax⁹³, retranscrites en introduction de ce devoir de recherche.

En effet, Simon, représentation même du fantastique en tant qu'être mort-vivant, est celui qui amène le plus de mouvement à l'image en apparaissant, de manière progressive, à l'image. Il vient ainsi troubler une image quasi-fixe en amenant un vrai mouvement. Il vient s'immiscer au cœur d'une image et la perturbe. « L'anormal » de Franck Henry s'immisce donc au sein d'un état « normal » symbolisé par la mère et la fille.

Cette séquence, et la série dans son ensemble, contredit en partie nombre de définitions du genre fantastique. Ainsi, le passage d'un état réaliste ne vient pas être perturbé de manière brusque (les deux définitions données parlent ainsi de « surgissement » et « d'irruption »). La transition du réaliste au fantastique, du normal à l'anormal, vient au contraire se faire de manière progressive. Le changement est dans la durée, une donnée centrale dans l'art de la série télévisée. La séquence choisie le met spécifiquement en avant. L'arrivée de Simon à l'écran est plutôt lente, progressive. Il ne bouleverse pas l'image du tout au tout. Il vient la modifier petit à petit, sans que sa présence ne soit frappante (il reste éloigné, derrière le rideau de la fenêtre). Il symbolise ainsi, de manière tout à fait « anti-spectaculaire », le traitement du genre dans la série.

⁹³ Pour rappel, Franck Henry écrit « Tout est normal et voilà que surgit l'anormal : ainsi commence tout récit fantastique », tandis que Louis Vax note « Le fantastique, au sens strict exige l'irruption d'un élément surnaturel dans un monde soumis à la raison ».

L'image est composée en triangle, comme en témoigne cette simple schématisation :



Trois pôles, trois personnages, qui viennent chacun représenter un état, un monde.

Le contraste entre la mère et la fille est perceptible de suite. Chloé est alors en train de dessiner, elle est en mouvement, son visage est tourné vers la gauche du cadre, le regard fixé sur sa tâche à accomplir. Elle est la représentation même de la « réalité ».

Simon, qui apparaît en fond, au fur et à mesure, est, dans le premier plan (dont le photogramme ci-dessus est tiré) caché par le rideau de la fenêtre, regardant en face de lui. Le montage ensuite de cette courte séquence nous indiquera qu'il observe particulièrement Adèle. Comme exprimé précédemment, il est la représentation même du fantastique à l'image. Il se situe d'ailleurs dans un espace différent des deux autres personnages, à l'extérieur. Il est alors placé à la marge.

Enfin, Adèle est le point central, le plus important, de ce plan construit en trois pôles. La jeune femme a le visage tourné vers le devant, le regard néanmoins vide. Contrairement aux deux autres personnages présents à l'image, son regard n'est fixé sur rien de précis. L'actrice, Clotilde Hesme, vient ainsi rendre son personnage « vide », manquant de vie. Elle est d'ailleurs le personnage le plus statique à l'image. Adèle représente alors un entre-deux, ne paraissant n'appartenir réellement ni au monde de Chloé, celui des vivants, ni à celui de Simon, celui des revenants. Adèle est au croisement des deux univers, du réel et du fantastique. Cette mise en scène s'explique par le tiraillement intérieur d'Adèle. Elle ne sait qui choisir entre Thomas, son nouveau fiancé, et Simon. La similitude entre le visage de Simon et le sien, tournés vers une même direction, laisse tout de même entrevoir son choix futur. Cela sera d'ailleurs confirmé quelques instants plus tard, lorsqu'Adèle décide de rejoindre Simon, passant de l'autre côté de la fenêtre.

Ce passage de « l'autre côté » montre ainsi spécifiquement le passage d'un monde à l'autre. La fenêtre venait jouer le rôle de la barrière, figure que nous avons analysée précédemment. Simon était mis à l'extérieur, le lieu des « morts » dans la série, tandis qu'Adèle et sa fille étaient à l'intérieur, le lieu sécuritaire des vivants. C'est néanmoins de son plein gré qu'Adèle choisira de rejoindre son ancien fiancé. Elle passe alors dans son monde, l'univers fantastique. C'est également un lieu du passé : elle choisit de rejoindre Simon, l'homme qu'elle avait aimé 10 ans plus tôt et qui a conservé son physique de l'époque. Le passage du rideau, de cette barrière physique qui vient délimiter l'intérieur et l'extérieur, la réalité et le fantastique, est également un retour vers le passé pour Adèle.

On remarquera que la réunion de Simon et d'Adèle sera mise à distance, tout d'abord par la fenêtre puis par la caméra de surveillance, nous révélant que Thomas est en train d'épier la scène. Le fantastique est, une nouvelle fois, mis à distance.

b. Une scène photographique

L'une des particularités de cette séquence est son aspect quasi fixe. Elle prend ainsi des airs de photographie. Le peu de mouvements visibles vient de la part de Chloé, qui dessine, et de Simon, qui s'approche de la fenêtre. Ces mouvements sont tout de même très lents. La séquence vient, par ailleurs, créer une rupture vis-à-vis de ce qui la précède et de ce qui la suit : des scènes au Lake Pub, s'intéressant à Camille, Léna et Frédéric. Il s'agit de scènes « animées », loin du caractère statique de celle d'Adèle, Chloé et Simon.

Le cinéma, et alors par extension la télévision, sont des arts du mouvement (cinématographe signifie d'ailleurs, étymologiquement, « écrire le mouvement »). Jouer sur le caractère statique d'une scène c'est faire spécifiquement voir qui lui manque « quelque chose ». De suite, sa fixité se fait ressentir, et cela crée une certaine gêne. La séquence présentée paraît alors être une pause, une coupure dans le récit, un instant « hors du temps ». L'absence de mouvement vient même conférer à cette séquence un caractère quasiment onirique. On dépasse alors le monde réel pour atteindre celui du fantastique, un monde qui ne ressemble pas totalement à celui que nous connaissons.

Cette séquence figée peut également souligner l'idée de « l'arrêt du temps » que les revenants ont connu, subi. Pour eux, le temps s'est arrêté au moment où ils sont « morts », mais le monde autour d'eux n'a pas cessé d'avancer. C'est donc un réapprentissage du monde

qu'ils doivent parvenir à faire. D'une certaine manière, l'image arrêtée vient suggérer la contamination de l'univers par les revenants. Le temps avançant sera synonyme de réalité, quand celui qui s'arrête renverrait aux revenants, et alors au fantastique.

Il faut ajouter que cette séquence « photographique » n'est pas la seule présente dans la série. Quelques fins d'épisodes, « bilan » de la situation des personnages, adoptent ainsi un style très lent (personnages peu animés ou encore mouvements de caméra lents). Le photogramme ci-après est ainsi tiré du pilote de la série.



On retrouve, dans la scène dont est issu le photogramme, une absence de mouvement de la part des personnages semblables à la scène autour d'Adèle analysée, ainsi qu'une composition très travaillée du cadre (on notera d'ailleurs une formation également triangulaire : Claire/Camille – Léna – Jérôme). La différence majeure viendra ici d'un mouvement de caméra, un panoramique droite/gauche lent, qui permettra une transition vers le *flashback*.

L'aspect photographique que prend par instant cette première saison des *Revenants* s'explique également par l'influence qu'a eu le photographe Gregory Crewdson sur l'esthétique de la série. Le travail du photographe est une influence assumée par Fabrice Gobert, qui indique avoir montré certaines de ses œuvres à son directeur de la photographie, Patrick Blossier, afin qu'il puisse s'en inspirer⁹⁴.

On retrouve alors clairement des échos au travail du photographe dans la construction plastique de la série : des plans très structurés, un jeu sur les cadres (l'intégration du décor

⁹⁴ Vous trouverez en annexe, p. 119, quelques-unes de ses photographies.

dans la structuration de l'image dans la série par exemple) ou encore un travail sur des teintes bleutées.

Dans ses photographies, Gregory Crewdson met en scène des instants de « déconnexion », des personnages perdus dans leurs pensées. Des personnages qui nous semblent isolés, inaccessibles. Cela se retrouve totalement dans la séquence des *Revenants* analysée, à travers Adèle. Le jeu de l'actrice, le regard vide qu'elle donne à son personnage, viennent surligner un moment de doute, un instant de déconnexion avec le monde réel et son tiraillement entre les deux mondes.

Julien Foulatier écrit, à propos de l'œuvre de Gregory Crewdson : « Peut-être verrez-vous dans ces personnages livides des sortes de revenants ou au contraire, des êtres bien vivants momifiés par un quotidien trop pesant ou un secret trop lourd à porter. Peut-être verrez-vous dans ces scènes ce qu'elles ont de plus banal ou, au contraire, ce qu'elles ont de plus paranormal. En tout cas, tout semble basculer »⁹⁵. Cette manière d'appréhender l'œuvre du photographe paraît convenir également à la série de Fabrice Gobert. Ici aussi nous ne savons plus, à certains moments, qui est revenant, qui est vivant, ce qui tient du réel et ce qui tient du paranormal, du fantastique. Le monde des *Revenants* paraît s'inverser : ce sont les vivants mêmes qui semblent contaminer par la mort, ils perdent eux-mêmes vie. Une contamination encore une fois du réel par le fantastique.

L'influence du photographe est donc facilement perceptible, même si elle est « digérée », réappliquée aux problématiques propres de la série télévisée. Il y a d'ailleurs dans cette séquence des éléments spécifiquement cinématographiques, comme cette arrivée progressive du personnage de Simon à l'écran, ou encore évidemment le montage qui permettra un gros plan sur le visage de Simon, puis sur celui d'Adèle.

⁹⁵ <http://www.boumbang.com/gregory-crewdson/>

C. ANALYSE MUSICALE : CRÉER LE FANTASTIQUE PAR L'ACCORD SON/IMAGE

1. Une musique qui crée la narration

a. Une création originale signée Mogwai

Le récit scénaristique et l'esthétique plastique ne sont pas les deux seuls composants des *Revenants* à faire naître et exister le fantastique. La musique est également pensée pour créer, ou alors souligner le plus étrange, le plus paranormal, de la série.

La musique des *Revenants* a été composée par le groupe écossais Mogwai, à partir de scénarios qui leur ont été envoyés. La musique n'est donc pas venue se créer sur des images déjà existantes, mais seulement sur des écrits. Le groupe a donc dû, à partir seulement des scénarios déjà rédigés, parvenir à « sentir » l'ambiance que Fabrice Gobert voulait donner à sa série, et alors composer une musique cohérente avec les images à venir. Le réalisateur leur a également fait parvenir son premier film, *Simon Werner a disparu...* afin de leur faire voir la direction que prendrait la série.⁹⁶ Stuart Braithwaite, guitariste du groupe, raconte ainsi : « [Fabrice Gobert] nous a envoyé le scénario des deux premiers épisodes, ainsi que des visuels. On lui a fait écouter quelques démos, il nous a indiqué celles qu'il préférerait pour nous donner une direction. Ce qu'il aime, dans notre musique, c'est la tension, l'atmosphère à la fois pesante et éthérée. Sa dimension crépusculaire. Il nous avait parlé de *Twin Peaks*, *Shining* ou *Deadman*. Nous avons ces références en tête en composant. »⁹⁷

De manière étonnante, c'est même la musique qui est, dans une certaine mesure, venue dicter la mise en scène de la série. Fabrice Gobert explique ainsi qu'il a choisi de diffuser sur le tournage même de la série des musiques composées par le groupe afin que toute l'équipe, techniciens comme acteurs, puissent se plonger dans une même atmosphère, celle qu'il voulait pour la série. Il y a donc un renversement vis-à-vis de la manière dont la musique est habituellement composée au cinéma et à la télévision. Elle vient ici, par instants, diriger la réalisation. La mise en scène se fera en fonction d'une ambiance déjà existante dans un titre musical. Mogwai parlera alors d'une « *active soundtrack* »⁹⁸, c'est-à-dire une bande-originale active : la musique n'est plus issue de l'image mais l'aide à se créer.

⁹⁶ <http://www.arte.tv/sites/fr/dimension-series/2012/11/20/il-les-fait-revenir-dentre-les-morts/>

⁹⁷ <http://www.telerama.fr/musique/grace-a-mogwai-la-b-o-des-revenants-vient-nous-hanter,93843.php>

⁹⁸ <http://www.factmag.com/2013/07/16/screen-test-mogwai-on-les-revenants-zidane-and-why-you-wont-catch-our-music-at-a-tory-conference/>

La seconde scène de la série, qui présente le « réveil » d'un papillon épinglé dans un cadre, découle ainsi de cette manière de travailler. Le thème musical que l'on entend (*Wizard Motor*⁹⁹) a été composé avant le tournage même de la séquence, et la musique a été diffusée sur le plateau lorsqu'elle a été filmée. Fabrice Gobert avoue ainsi que la vitesse du *travelling* a été calculée en fonction de la musique dont il disposait déjà¹⁰⁰, preuve de son caractère tout à fait « actif » sur la mise en scène.

L'image est donc dans cette séquence tout à fait en lien avec le rythme lent de la musique de fosse. On joue sur un rapprochement progressif : le premier plan est à l'extérieur de la maison, le second derrière la fenêtre, puis le *travelling* nous conduit dans le couloir, et ensuite spécifiquement sur le papillon qui revient à la vie. L'arrêt de la musique sera brusque, laissant place aux sons diégétiques. On entend alors quelqu'un frapper à la porte.

Cette seconde séquence de la série est essentielle puisqu'elle est la première à caractère fantastique. Elle nous présente, plein cadre, le retour à la vie d'un être mort. Elle installe de suite l'aspect « réaliste fantastique » de la série, puisque cette résurrection est tout à fait anti-spectaculaire. Ce choix de traitement du genre fantastique ne signifie néanmoins pas que *Les Revenants* ne dispose d'aucuns effets spéciaux, puisque cette scène aurait été impossible à réaliser en réalité. Fabrice Gobert explique ainsi que sa série est composée de nombreux effets numériques, mais qu'il souhaitait que ceux-ci ne se voient pas. Sébastien Rame (chargé des effets spéciaux) explique alors, lui aussi, l'importance qu'a eu la musique sur son travail, notamment sur cette séquence¹⁰¹. Afin qu'il puisse s'imprégner de l'atmosphère de la série, Fabrice Gobert l'invitait à se rendre sur le plateau de tournage, où étaient donc diffusées les musiques transmises par Mogwai. Sébastien Rame avoue que l'écoute du thème musical composé lui a permis de ressentir l'ambiance générale qu'aurait la saison une fois terminée, et ainsi a pu lui permettre de visualiser la manière dont il allait créer numériquement la résurrection de ce papillon.

Les scénarios de la série ont donc pu permettre l'écriture de la bande-originale qui a, elle-même, influencé par moments les choix de mise en scène des réalisateurs et a pu aider les membres de l'équipe technique. *Les Revenants* dispose donc d'une grande cohérence entre ses différentes étapes de création, permettant notamment au genre de la série, le fantastique, d'être pensé, travaillé, aussi bien dans la narration que dans les choix esthétiques et sonores.

⁹⁹ Les titres des musiques sont tirés de l'album *Les Revenants* de Mogwai, Rock Action Records, 2013.

¹⁰⁰ Conférence du Festival Séries Mania, *op.cit.*

¹⁰¹ *Ibid.*

La bande-son de la série y joue par conséquent un rôle central. Les thèmes musicaux se répètent plusieurs fois d'épisodes en épisodes, venant créer des échos entre des personnages ou des situations. Elle vient, en lien avec le travail de l'image, créer l'atmosphère tout à fait particulière de la série, fantastique, angoissante par instant, aérienne à d'autres.

b. Un thème fantastique

Ne pouvant analyser toutes les musiques présentes dans la série, j'ai choisi dans un premier temps de focaliser mon analyse sur un thème en particulier, présent dès l'épisode pilote, qui me semble particulièrement représentatif de la manière dont le fantastique est appréhendé dans la série.

Le thème sélectionné n'est pas une réelle « musique » en soi, et ne se trouve ainsi pas dans l'album *Les Revenants* de Mogwai (2013). Il apparaît pour la première fois dans l'épisode pilote, à la 7^{ème} minute. Camille est sur la route, elle rentre chez elle. Elle créera l'un des premiers événements fantastiques de la série : en passant devant une station-service, les lumières de celles-ci se mettent à clignoter. On découvrira que la panne de courant est alors générale dans la ville, grâce au plan d'ensemble qui suit.

Ce thème musical sera utilisé dans l'intégralité de la saison. C'est un thème plutôt discret, qui ne prend pas le pas sur l'image (ni sur les sons diégétiques) mais l'accompagne. Les quelques notes, que nous pouvons décrire de « stridentes », se détachent néanmoins d'une musique de fond faible. Le rapport entre ces deux types de sons est d'ailleurs intéressant. La musique de fond n'est que peu perceptible mais pourtant elle crée déjà un climat plutôt angoissant. Dans la séquence concernant Camille, l'adolescente paraît d'ailleurs perdue, ne pas comprendre ce qui lui arrive. La musique oppressante est en rapport avec l'état d'incompréhension du personnage, sans doute terrifié par le fait de s'être réveillé sur le bord de la route. La musique instaure également une certaine « attente » chez le spectateur. Elle vient créer un certain suspense, renforcé par la nuit et par le fait que l'on ne sache pas encore exactement qui est Camille. L'arrivée des notes « stridentes » renforce alors cette impression. C'est un thème mystérieux, qui joue tout à fait avec les mystères environnant la série, sa petite ville et ses habitants. L'apparition à l'écran de l'une des premières situations « fantastiques » (la panne de courant) indique donc clairement que ce thème est là, notamment, pour souligner

l'aspect paranormal de la série. En lien avec la narration et le traitement du cadre, il contribue à instaurer une atmosphère générale inquiétante, préparant le téléspectateur à l'émergence du fantastique à venir. Le surnaturel ne fait pas son apparition brusquement (il ne s'agit d'ailleurs ici que d'une panne de courant, fait qui pourrait facilement être expliqué de manière rationnelle), il a été installé par un climat déjà lui-même empreint de « fantastique » par son caractère oppressant. La musique joue ici un rôle de « valeur ajoutée », terme que Michel Chion définit de cette manière : « effet en vertu duquel un apport d'information, d'émotion, d'atmosphère, amené par un élément sonore, est spontanément projeté par le spectateur sur ce qu'il voit, comme si cela en émanait naturellement »¹⁰².

On remarquera, par l'analyse des occurrences du thème au sein de cette première saison, qu'il se rattache d'ailleurs toujours aux revenants. Même dans le cas où ils ne sont pas présents à l'image, ils restent tout de même inscrits dans ce qu'il se passe, dans la narration. Ainsi, ce thème fantastique se fera entendre lors du troisième épisode, lorsque Julie se rend chez elle et ne trouve plus Victor (il se poursuivra d'ailleurs sur la séquence suivante, nous montrant Thomas épier les caméras de la ville à la recherche de Simon). Le petit garçon n'est donc pas visible, mais on sait que Julie est à sa recherche. L'utilisation de ce thème musical viendra d'autant plus le faire « exister » dans la séquence, lui donner une présence sonore au lieu de physique. C'est d'ailleurs la seconde apparition de cette musique au sein de l'épisode, sa première occurrence étant intervenue très peu de temps auparavant : on voyait le jeune Victor se rendre chez la voisine de Julie. Évidemment, le choix du thème musical n'est pas anodin, il crée, comme dans la scène de Camille brièvement analysée précédemment, un sentiment d'attente, de tension. Pourquoi Victor se rend-il délibérément chez la voisine ? Le suspense est d'ailleurs accentué par le choix de mise en scène qui nous laissera à l'extérieur de l'appartement. Lorsque la caméra se focalise quelques minutes plus tard sur Julie, le téléspectateur se demande ce qu'il a pu se passer dans l'appartement voisin, en ayant conscience qu'un événement grave a dû se produire, très probablement surnaturel, vu le « mystère » environnant le personnage de Victor.

On peut d'ailleurs noter que c'est le personnage de Victor qui est le plus de fois rattaché à ce thème. Le garçon est d'ailleurs l'un des personnages les plus mystérieux de la série (pendant de nombreux épisodes nous ne connaissons pas son histoire, il ne dit pas un

¹⁰² Michel Chion, *La musique au cinéma*, Fayard, Les chemins de la musique, Paris, 1995, p. 205.

mot et suit Julie sans que nous ne sachions pourquoi). Il est également celui chez qui le surnaturel est sans doute le plus présent, puisqu'il semble être doté de pouvoirs qu'il ne contrôle pas (il fait revivre à Julie l'attaque qu'elle a vécue il y a 7 ans, faire voir à Chloé la tentative de suicide de sa mère ou pousse encore Toni à se tuer).

Sa première apparition dans la série se fait d'ailleurs sur ce thème, durant l'épisode pilote. Nous voyons Julie en plan large, attendre son bus. Victor sortira ensuite progressivement de la profondeur de champ et viendra se situer derrière l'arrêt de bus (une nouvelle fois, l'utilisation de la figure de la barrière). On peut remarquer que le thème musical débute avant même l'apparition de Victor à l'écran. La musique semble, dans une certaine mesure, appeler le personnage à apparaître. Le téléspectateur est donc sur ses gardes, alors que le garçon n'est pas encore à l'écran, dans l'attente d'un événement. L'apparition de Victor, inexplicée (que fait un petit garçon seul dans la rue si tard le soir ?), couplée à la musique permet donc de faire comprendre facilement le fantastique qui entoure le personnage. Avant même que l'on ne voit spécifiquement les traits du visage du petit garçon, avant qu'il ait pu nous apprendre quoique ce soit de son passé, les choix de mise en scène et la sélection du thème sonore nous indique son caractère surnaturel : le jeune garçon est ainsi, de suite identifié comme un revenant. Le thème permet d'ailleurs de le relier au personnage de Camille, qui avait, elle aussi, été caractérisée par cette musique. Il est facile de créer une correspondance entre ses deux personnages, supposer un caractère fantastique commun, du fait de l'utilisation d'un même thème très facilement reconnaissable. Cette musique fantastique se poursuivra ensuite sur l'intégralité du trajet de Julie, qui se rend chez elle, alors qu'elle est suivie par Victor, sans qu'elle ne le sache. Au-delà de mettre en évidence le caractère fantastique du personnage, la musique vient une nouvelle fois jouer sur le sentiment de suspense, entre peur pour le personnage de Julie et attente (que va-t-il lui arriver ? pourquoi est-elle suivie ?).

Ce thème musical analysé se rattache donc particulièrement à l'aspect fantastique de la série et de certains de ses protagonistes. Il vient, en accord avec la narration et les choix plastiques, souligner les aspects les plus « déstabilisants » du genre. C'est un thème inquiétant, qui place le spectateur sur ses gardes, toujours attentifs à l'irruption d'événements graves et/ou surnaturels.

L'analyse des fins d'épisode, construites à chaque fois sur un modèle structurelle quasiment identique, permet, elle aussi, de mettre en avant la récurrence de certains thèmes, et alors leur signification spécifique au regard de l'élaboration d'un récit.

2. Analyse des fins d'épisode : occurrences des thèmes

Se concentrer sur les fins d'épisode n'est pas un choix arbitraire. En effet, à l'exception de l'épisode final, les séquences terminant les épisodes de la série pourraient être définies de « musicales ». Comme nous avons déjà pu le voir, les fins d'épisodes dressent des bilans de la situation des personnages. Le montage nous fait donc passer de personnage en personnage, tandis qu'il est accompagné par une musique extra-diégétique. La musique suit d'autant plus la structure particulière des fins d'épisode puisqu'elle doit marquer la clôture, conclure une unité, tout en parvenant à ouvrir sur l'épisode suivant : elle doit donc amener avec elle le *cliffhanger* de fin d'épisode.

Les musiques de fin peuvent ici être relevées :

Épisodes	Titre du morceau
1.01	<i>Wizard Motor</i>
1.02	<i>Hungry Face</i>
1.03	<i>Hungry Face</i>
1.04	<i>Kill Jester</i>
1.05	<i>Wizard Motor</i>
1.06	<i>Portugal</i>
1.07	Titre non présent sur l'album
1.08	Pas de musique de fosse à la toute fin de saison

Tableau récapitulatif des musiques utilisées en fin d'épisode

La lecture de ce tableau récapitulatif permet de relever des utilisations multiples d'un même morceau. Ainsi, deux musiques sont présentes à deux reprises en fin d'épisode : *Wizard Motor* (épisodes 1 et 5), ainsi qu'*Hungry Face* (épisodes 2 et 3). Il est intéressant d'analyser leurs utilisations particulières, et de mettre en évidence les rapports qu'elles créent entre les épisodes.

a. *Wizard Motor*

Dans l'épisode pilote, *Wizard Motor* intervient lors du *flashback* final, retraçant le décès de Camille. Elle se fait entendre à partir d'une « intensification » du récit. Le montage

alterné, déjà mis en place avant le début de la musique, va alors véritablement créer un lien entre les deux sœurs (Camille semble ressentir ce que vit sa sœur) et ne plus seulement jouer sur la simultanéité des événements.

La musique va se poursuivre jusqu'à la fin de l'épisode. On suivra Camille dans le bus et l'accident qui suit. Le traitement de la bande sonore est ici très intéressant. À partir du moment où le bus évite Victor, ce qui le conduira donc à sortir de la route, les sons diégétiques, jusque-là audibles, vont quasiment disparaître. La musique de fosse, *Wizard Motor* donc, va envahir l'espace sonore. Le bruit de l'accident paraît sourd, lointain. Le plan final de l'épisode, sorte de vue subjective de l'accident de bus, marquera un changement également dans la musique. La guitare électrique devient plus présente, rendant le thème d'autant plus fort, et vient « dynamiser » l'ensemble. Elle marque la gravité de l'évènement, tout en s'accordant avec le rythme de l'image : alors que l'accident est, dans les premières secondes, ralenti, la chute vers le sol sera, elle, plus rapide.

Le traitement de l'accident même, l'esthétique mise en place, frôle donc elle-même la notion de fantastique. L'accident se fait en l'absence de sons diégétiques, mais sur une musique de fosse, avec un défilement de l'image retravaillé et non réaliste (ralenti puis accélération). Le choix même de la caméra subjective crée, paradoxalement, une sorte de mise à distance : on ne sait pas réellement quel est le point de vue adopté. La caméra paraît accrochée sur le devant du bus même, et ne pas adopter le point de vue de celui d'un personnage. De plus, cette mise en scène suppose l'incorporation d'effets spéciaux, puisque difficilement filmables dans des conditions réelles, ce que le spectateur a de suite conscience. Tous ces points renvoient une nouvelle fois à la notion de fantastique, tout du moins à une réalité retravaillée, à la mise en scène visible. La musique, elle, surligne d'autant plus ces éléments.

Ce même thème musical se retrouve donc également en fin d'épisode 5. Elle apparaît lors d'une scène entre Frédéric et Camille, dans la chambre de cette dernière. Un rapport avec le premier épisode peut ici se lire, puisque la fin de l'épisode pilote permettait de mettre en avant un ambigu triangle amoureux autour de Camille, Frédéric et Léna. Dans le cas de cette fin d'épisode, il s'agit de la révélation pour Frédéric de l'identité de Camille. Dans le premier épisode, la mort de Camille concluait l'épisode alors que Frédéric était en compagnie de Léna, tandis que dans celui-ci le jeune homme prend connaissance de sa résurrection. Cette idée de renaissance se retrouvera d'ailleurs dans le plan final de l'épisode, où Lucy se « réveille » à l'hôpital, devenue revenante à son tour.

Tout comme dans le premier épisode, les sons diégétiques ne sont pas toujours perceptibles. C'est ici le cas lors du plan qui réunit Julie, Laure et Victor, et durant la majeure partie du plan à l'hôpital. La musique couvre totalement les images, et seulement le faible cri de surprise de l'infirmière, dont Lucy saisit le bras, se fera entendre. Ce choix esthétique autour du rapport entre sons diégétiques et musique de fosse permet de surligner l'importance du cri de surprise ainsi que le passage à l'état de revenant pour le personnage de Lucy.

On peut remarquer que l'apparition de la guitare électrique se fera plus tôt que dans le premier épisode. Son arrivée, sur un plan d'apparence peu important pour la narration (Laure regarde Julie et Victor rentrer chez eux) permet en réalité de créer un sentiment d'attente. En percevant une intensification de la musique, le téléspectateur peut s'imaginer qu'un événement important va se produire. On perçoit d'ailleurs également, à la fois par le montage et par le choix musical qu'il s'agit de la fin d'épisode, et qu'un *cliffhanger* est à attendre. Cela sera confirmé par le plan final sur la main de Lucy.

L'utilisation à deux reprises de *Wizard Motor* en fin d'épisodes permet donc, comme nous l'avons vu, de créer une correspondance entre ces deux épisodes. Alors que le premier épisode se terminait sur la mort d'un personnage, c'est plutôt l'idée de renaissance qui parcourt la fin du cinquième. C'est le personnage de Camille qui est de nouveau en vie, et c'est à Frédéric d'accepter cette résurrection du passé, c'est à lui de croire en « l'incroyable ». C'est aussi Lucy qui renaît, après être morte suite à son agression par Serge.

Une boucle se dessine par l'écho de ces épisodes (mort/renaissance), qui met en avant le sujet central de cette série, à savoir le retour des morts, l'émergence du passé, un thème purement fantastique.

b. *Hungry Face*

Le second thème à conclure deux épisodes est *Hungry Face*, que l'on retrouve également au générique de la série télévisée. Ce thème musical semble, lui, se concentrer autour de la réunion entre revenants et vivants (et donc entre fantastique et réalité), une réunion du moins d'apparence.

La fin de l'épisode 2 est construite en quatre temps. Nous découvrons, au moment de l'apparition de la musique, Simon enfermé dans une cellule du commissariat. Un gendarme

viendra lui donner à manger. Les deux hommes sont néanmoins séparés par une barrière physique qui coupe le cadre en deux, formée par la porte de la cellule. Ce plan souligne la solitude du personnage de Simon.

Le plan suivant s'opposera, lui, au premier. Il montre au contraire la réunion de Serge et Toni dans un même cadre (on peut d'ailleurs souligner qu'il s'agit du premier vrai moment de l'épisode qui réunit les deux frères, tous les deux nets et dans un même cadre). Ici, revenant et vivant paraissent se retrouver totalement, Toni tient son frère dans les bras. Le plan suivant, centré sur Julie et Victor, ira dans le même sens : Julie fait preuve de réels gestes maternels envers le petit garçon et promet de veiller sur lui. Julie, comme Toni dans le plan précédent, se place donc en être protecteur vis-à-vis de celui qui est revenu.

Le basculement opéré par le quatrième temps de cette fin d'épisode sera alors d'autant plus fort. Julie se rend ensuite dans sa salle de bain et se met à pleurer, ce qui s'allie avec un ralentissement progressif de la musique, pour, finalement, totalement disparaître. Sur les seuls sons audibles des pleurs du personnage, la caméra nous révèle son ventre couvert de cicatrice. Cette toute fin d'épisode nous révèle par conséquent que Julie s'est précédemment faite attaquer par le tueur en série qui sévissait dans la ville.

Cette focalisation finale sur le personnage de Julie la place donc seule, à l'instar de Simon à l'ouverture de cette conclusion d'épisode. Ce plan contrebalance alors celui qui l'unissait à Victor, où celui concernant Serge et Toni. Cette fin paraît signifier finalement l'incapacité réelle d'union de ces deux mondes, puisque Julie finit tout de même seule. On découvrira d'ailleurs plus tard que le tueur en série l'ayant agressée auparavant n'est autre que Serge, un être revenu.

La fin de l'épisode 3 ira dans le même sens, ce qui est souligné par l'utilisation d'une même musique.

Nous avons ici également l'idée, dans un premier temps, d'une réunion possible entre vivants et revenants. La séquence s'ouvre sur le « passage » d'Adèle dans le monde de Simon, en passant le rideau qui les séparait¹⁰³. Le vivant choisit donc, délibérément, d'entrer dans le monde fantastique, en laissant derrière lui le monde réel. Ainsi, Thomas est écarté, il est seul derrière son ordinateur, épiant les actions de sa fiancée. C'est aussi Julie, qui s'allongera sur son canapé ensuite, cherchant du réconfort auprès de Victor, comme une mère le ferait avec son fils. On peut néanmoins noter un certain retournement par rapport à la fin de l'épisode

¹⁰³ Il s'agit de la suite de la séquence étudiée en III.B.3

précédent. Là où, dans l'épisode 2, les revenants paraissent être ceux en recherche de réconfort (Serge, Victor), il s'agit ici davantage des vivants. C'est Adèle qui prendra la décision de rejoindre Simon, et c'est Julie qui posera sa tête sur les genoux de Victor.

Cependant, tout comme dans l'épisode précédent, la toute fin d'épisode contredit ce qui vient de nous être exposé. On découvre que la voisine de Julie est décédée, alors même que l'on sait que Victor lui a rendu visite. Alors que l'on pensait Julie en sécurité auprès du petit garçon, il n'en est rien. Ce plan final laisse supposer la dangerosité du personnage de Victor. Cette fois encore, le thème musical *Hungry Face* paraît souligner, en accord avec la mise en scène, le caractère « artificiel » et non véritable de l'union entre vivants et revenants. Dans l'univers des *Revenants*, réalité et fantastique ne peuvent réellement cohabiter.

L'étude de la double utilisation de ces deux thèmes musicaux met donc en lumière le propos tout à fait singulier des différentes musiques composées par Mogwai. Chaque morceau vient, avec lui, enrichir le récit. Il peut accompagner les images mais, se retrouvant de multiples fois à l'intérieur de la saison, voire d'un même épisode, il sert également à créer des échos entre différents plans, différentes scènes.

Wizard Motor et *Hungry Face*, tous deux, racontent quelque chose de précis et de différents sur la série, et notamment sur ses problématiques particulières autour du fantastique (de la mise en scène du retour à la vie, aux difficultés d'alliance entre vivants et revenants).

L'analyse scénaristique, plastique et musicale de *Revenants* nous a donc permis de mettre en lumière l'intégration du fantastique au sein même de chacun des éléments de composition de la série.

La renaissance du genre à la télévision française, exposée dans ce mémoire, découle alors de la manière dont la série est parvenue, plus que toutes autres avant elle, à réfléchir à son genre d'appartenance et à se saisir de cette réflexion pour tisser son propre récit autour de la relation complexe entre fantastique et réalité, deux entités qui peuvent s'opposer, tout comme se confondre.

CONCLUSION

L'arrivée des *Revenants* à la télévision s'est effectuée dans une entreprise d'innovation de la part de Canal +, consciente que le genre fantastique était particulièrement délaissé des créations télévisuelles actuelles françaises.

Le genre n'a, pourtant, pas toujours été oublié. Il dispose d'une réelle histoire dans les arts en France (littérature, cinéma... mais aussi à la télévision). Une tendance spécifiquement « française » est néanmoins relevée dans la conception du fantastique. À contrario de la plupart des productions notamment anglo-saxonnes, le fantastique français se pense généralement de manière tout à fait anti-spectaculaire, il ne paraît se déployer que par « petites touches » et ne s'incorporer que discrètement dans un univers, lui, bien réaliste. Aussi, le fantastique ne serait employé qu'à des fins « intellectuelles », métaphoriques ou encore psychologiques. Son utilisation semble souvent alors devoir être justifiée. Les exemples de *Belphégor, ou le Fantôme du Louvre* ou du *Tribunal de l'Impossible*, deux œuvres majeures ayant exploité le fantastique à la télévision, à l'époque de l'ORTF, s'incorporent ainsi, elles aussi, dans cette tradition française du fantastique « discret », du fantastique que nous pourrions décrire de « cartésien ».

Les Revenants s'inscrit, elle aussi, dans cette histoire du genre. Le fantastique est envisagé d'abord par rapport au réel : il s'agit, avant toute chose, de scruter le comportement des vivants (alors des représentants du réalisme) au regard du retour des morts (représentation symbolique du fantastique). Le fantastique des *Revenants* est bien un fantastique de « fond » (de par la présence même des morts-vivants) mais aussi un fantastique « d'atmosphère ». C'est avant tout « l'étrange » dégagé par l'univers de la série, ainsi que par sa mise en scène, qui la rattache véritablement au genre. Il n'est pas surprenant que Fabrice Gobert, le créateur, ait été approché par la société de production Haut et Court après la projection de son premier long-métrage à Cannes, *Simon Werner a disparu...* Dès lors, le cinéaste avait posé son esthétique particulière, créant un univers oppressant peuplé de personnages mystérieux. C'est cette rencontre entre un projet déjà en développement (l'adaptation du film de Robin Campillo) et l'univers d'un cinéaste qui a permis la naissance de la série que nous connaissons. Ses deux sources principales de développement (le long-métrage originel et le premier film de Fabrice Gobert) étaient, toutes deux, issues de la tradition française du genre. Robin Campillo avait mis en place un univers peuplé de revenants pourtant très réalistes, une

donnée que Haut et Court et Canal + voulaient conserver pour leur série télévisée. Fabrice Gobert avait, lui, réussi à faire naître l'étrange de l'ordinaire même : le surnaturel n'émanait pas du récit, mais semblait se dégager de la mise en scène. *Les Revenants*, s'inscrivait donc déjà dans l'histoire du fantastique français, alors même que la série n'était qu'à l'état de projet. Le choix de Fabrice Gobert à l'écriture de la série, mais aussi à sa réalisation, atteste d'autant plus d'une envie de faire naître le fantastique par une atmosphère générale, tout en conservant une empreinte forte de réalisme.

La « renaissance » du genre effectuée par la série s'observe à deux niveaux. Tout d'abord, il s'agit d'une résurrection réelle et objective à la télévision. En effet, la série exploite un genre qui avait quelque peu disparu, et dont les tentatives passées de réémergence avaient échoué (les exemples de *David Nolande* et *Mystères* notamment). Du fait de son succès national et international (sa diffusion dans plus de 70 pays, sa distinction aux International Emmy Awards), *Les Revenants* marque de son empreinte le retour d'un genre jusque-là en disparition. Nous ne pouvons qu'espérer que la série entraînera, avec elle, l'apparition prochaine de nouvelles séries télévisées fantastiques. Fabrice de la Patellière me révélait d'ailleurs qu'ils recevaient, à Canal +, de plus en plus de scénarios de fictions fantastiques suite à la diffusion des *Revenants*, preuve de l'impact qu'a eu la série sur le public et les professionnels. On peut aussi légitimement se demander si le développement actuel du *thriller* fantastique *Le Secret d'Élise* sur TF1¹⁰⁴, adaptation de la série britannique *Marchlands* s'attardant sur un fantôme hantant une maison sur trois générations, ne découle pas également d'une envie de la chaîne privée de s'attaquer au genre suite au succès des *Revenants*.

Enfin, la résurrection du genre s'opère aussi dans la série elle-même. Aucune autre série télévisée française n'avait, me semble-t-il, réussi à penser aussi spécifiquement le genre en son sein. Certes Michel Subiela, avec *Le Tribunal de l'Impossible*, puis *Les Classiques de l'Étrange*, avait déjà cherché à mener une réflexion sur le genre, mais cela tenait surtout du scénario. La mise en scène était en effet « retenue », du fait d'une certaine censure de la part des directeurs de chaînes. *Les Revenants*, elle, travaille tous les éléments qui la composent : le scénario, mais aussi la plastique de l'image ou le traitement des musiques d'accompagnement. Il s'agit néanmoins, toujours, de penser le genre au regard du récit en cours. Ce traitement

¹⁰⁴ Benjamin Lopes le vendredi 24 janvier 2014 : <http://www.toutelatele.com/le-secret-d-elise-le-nouveau-thriller-fantastique-de-tf1-56301>

complet du fantastique souligne notamment l'impossible réunion des vivants et des revenants, c'est-à-dire, dans cette série, mettre en avant l'union irréalisable des deux entités qui sont le réel et le fantastique.

Certains points n'auront pu qu'être effleurés dans ce devoir de recherche. Ainsi, il m'a fallu limiter précisément mon analyse de séries télévisées passées, ayant fait le choix de faire des *Revenants* le centre même de mon développement. Il serait alors intéressant de pouvoir offrir, dans un travail plus conséquent, un tour d'horizon plus complet du genre à la télévision, voire même des autres arts. Les apports de la littérature et du cinéma n'ont pu qu'être rapidement évoqués, quand d'autres arts auront dû être mis de côté. Les contributions de la peinture, par exemple, pourront être explorées.

Un autre aspect, bien différent, n'a été qu'abordé en introduction et mériterait sans doute un développement particulier. Il ne me semblait, ici, pas pertinent de l'intégrer au plan dessiné par la problématique du sujet. Il s'agit du changement de réalisateur au sein d'une même série : dans les *Revenants*, la mise en scène se partage entre Fabrice Gobert et Frédéric Mermoud. Il serait ainsi intéressant d'étudier la façon dont un second réalisateur envisage la poursuite de « codes » instaurés par un premier dès l'épisode pilote. Ce second réalisateur, devant se saisir d'une grammaire esthétique préalablement définie, contribue à poursuivre un travail déjà débuté. Dans le cas des *Revenants*, il est d'autant plus intéressant de constater que Fabrice Gobert a fait preuve d'une mise en scène totalement pensée, aux choix esthétiques forts, éloignée alors de « l'esthétique télévisée » souvent dénigrée, proche d'un simple scénario filmé. Il tisse avec cela une filmographie cohérente (l'étrangeté du monde quotidien notamment), auparavant dessinée dans *Simon Werner a disparu...* Frédéric Mermoud, en parvenant à se saisir des codes inscrits par le précédent metteur en scène, intègre donc, d'une certaine manière, son travail au sein même de la filmographie de Fabrice Gobert. Il serait alors, dans cette optique, également pertinent de mettre en lumière les apports même du second réalisateur, mais aussi percevoir les différences d'utilisation de formes similaires par Fabrice Gobert et Frédéric Mermoud. Cette manière particulière d'aborder la réalisation dans les séries télévisées mériterait d'ailleurs, peut-être à elle seule, un devoir de recherche particulier.

ANNEXES

ANNEXE 1 - INTERVIEW DE FABRICE DE LA PATELLIÈRE, DIRECTEUR DE LA FICTION À CANAL +

Interview réalisée le 16 janvier 2014 à Boulogne-Billancourt

*Qu'est-ce qui vous a donné envie de vous lancer dans *Les Revenants*, une série fantastique ?*

Il y avait dans les années 70 davantage de fantaisie à la télévision. Il y a une vraie tradition de littérature fantastique en France, et beaucoup de contes et romans ont connu des adaptations télévisées. Cela s'est malheureusement un peu perdu.

De la fin des années 80 jusqu'aux débuts des années 2000, la télévision s'est formatée. Cela est dû aux succès des « héros », inventés par TF1 notamment, comme *Julie Lescaut*, *Navarro* ou même *L'Insti'* sur France 3. Cela a un peu orienté les séries françaises. On considérait alors qu'il ne fallait pas trop s'écarter de ça.

Il suffit qu'une chaîne fasse un jour une série fantastique qui ne marche pas pour que les chaînes se disent qu'il ne faut plus en faire. Chez nous, cela a fonctionné, et on va continuer. Une des raisons pour laquelle on s'est emballés pour ce projet était notre envie de se coltiner à un genre assez rare en France. On a un vrai besoin à Canal + de se démarquer des chaînes gratuites. Il nous fallait aller sur un terrain que les autres chaînes délaissent.

Suite aux succès des *Revenants*, nous avons d'ailleurs reçu plusieurs propositions de séries fantastiques.

Comment s'est mise en place cette adaptation du film éponyme de Robin Campillo ?

On est donc partis du film de Robin Campillo, qui avait des qualités et des défauts. Ce qui nous plaisait dans le film c'était ce côté "réaliste". On aimait cependant moins ce que Campillo avait fait des revenants mêmes, des personnages qui n'avaient pas tellement de réactions. On était d'accord avec la production de s'éloigner de ce qu'avait fait Campillo. On

voulait garder la petite ville de province et le réalisme. Tout le travail à consister à faire des choix devant un sujet tellement vaste qu'on aurait pu s'y perdre. Les premiers auteurs se sont égarés. On touche à des sujets très universels, des questions très profondes (mort, existence...). La dimension métaphysique que peut laisser supposer le sujet qui a égaré pas mal d'auteurs.

Le développement a duré 4 ans. On a travaillé par couches successives. Beaucoup d'auteurs se sont succéder, certains sont restés quelques semaines, quelques mois.

La rencontre avec Céline Sciamma a été déterminante. Elle a amené des idées que Fabrice Gobert a ensuite reprises, développées. Au bout de quelques mois, Céline est arrivée au bout de ce qu'elle pouvait apporter jusque-là. Elle avait également beaucoup d'envies personnelles, elle est alors partie faire *Tomboy*.

Après le départ de Céline Sciamma, nous sommes restés un long moment sans auteur. On a eu peur pendant un long moment que le projet d'aboutisse pas. Même si Céline avait permis au projet d'avancer, on n'avait pas encore de série.

Au festival de Cannes, les deux producteurs de Haut et Court, Caroline Benjo et Jimmy Desmarais, ont vu un film à la Quinzaine d'un nouveau cinéaste. C'était *Simon Werner a disparu...* de Fabrice Gobert. Ils ont décelé quelque chose dans ce film qui faisait penser aux *Revenants*. Il y avait cette petite ville de province et ce "réalisme fantastique", une étrangeté qui ressortait du long-métrage.

On a alors rencontré Fabrice Gobert. Il a commencé à la télévision, et ce projet l'emballait. Il a dû mettre entre un an et un an et demi à écrire la saison. Il a su faire du matériau dont il disposait alors, sa série propre. Le tournage de la série a débuté parallèlement à la fin de l'écriture de la première saison.

On s'est accroché à ce sujet parce que l'on savait bien qu'il était extrêmement rare, parce que très universel, très fort. Il y a plein de récits de morts qui reviennent à la vie. Mais on sentait que le raconter de cette façon-là pouvait créer quelque chose. Une de nos sources d'inspiration est un film suédois qui s'appelle *Morse*, qui revisite le mythe des vampires de façon très moderne, nouvelle et intimiste.

Vous attendiez-vous au succès de la série ?

Les Revenants a en effet eu une très belle carrière. Il y a eu un vrai engouement pour la série aussi bien dans la presse qu'auprès du public. On espérait cette réussite, on était très sensible à

ses personnages, à cette ambiance. On pensait être capable de toucher les gens avec ces personnages, cette fille qui retrouve sa mère et sa sœur jumelle. Il y avait tout de même un rythme assez lent, il fallait que les gens soient sensibles à ce climat, à ce mystère assez diffus. Il fallait être pris par l'émotion de ces personnages pour que ça fonctionne. On savait que l'on avait de très bons scénaristes, les acteurs étaient très emballés. Les agents disaient aux producteurs que tous les acteurs voulaient tourner dans la série, ils savaient qu'il se passait quelque chose. On a vite vu dans les *rushs* qu'il y avait vraiment quelque chose dans l'image, dans cette lumière, ce climat et cette très belle musique.

Tout le monde a beaucoup travaillé. Dans tous les domaines, les efforts ont été faits pour rendre cet objet le plus unique possible. Il y a eu cette magie qui se passe de temps en temps qui fait que la série fonctionne.

On a beaucoup travaillé sur le début d'épisode, les 30 premières minutes, notamment sur la rencontre entre Camille et sa mère. Il fallait que les gens parviennent à accepter cette scène. Il fallait croire à la réaction de la mère. Cela a marché.

Depuis la série a été achetée et diffusée dans pas mal de pays. Elle a été diffusée sur Channel 4 en Angleterre, sur Sundance Channel aux États-Unis. C'est une petite consécration. On reste lucides et humbles, on est conscients que l'on a beaucoup de choses à faire encore, des progrès sur le plan de l'écriture notamment. On sait que l'on a franchi un cap avec cette série. C'est la première fois qu'une série française a un tel succès.

Quel est l'impact de ce succès au niveau international ?

Cela est très important pour la production française. Le regard des producteurs et diffuseurs étrangers a changé vis-à-vis de la production française, qui était un peu délaissée jusqu'à encore récemment, voir méprisée, notamment chez les anglo-saxons. On a vu les choses changer avec d'abord *Engrenages*, qui avait été achetée par la BBC et diffusée en Angleterre sur BBC4. C'était la première série française diffusée en Angleterre depuis peut-être *Belle & Sébastien*. *Carlos*, la série d'Olivier Assayas, a aussi marqué un tournant. Elle avait été sélectionnée à Cannes et a reçu un Golden Globes.

Les Revenants achève de montrer que la production française est d'une bien meilleure qualité qu'avant. Elle peut dorénavant rivaliser avec le meilleur de la production internationale. C'est important pour Canal + de prouver que l'on est un interlocuteur valable, que l'on sait produire des séries. Cela nous permet de faire des coproductions avec Sky en Angleterre (*Tunnel*), avec

SVT en Suède, voire peut-être même dans l'avenir avec les États-Unis. On n'a plus de difficultés aujourd'hui pour dialoguer.

Quelle est l'implication de Canal + au sein du processus créatif ?

Nous sommes beaucoup impliqués. Cela ne veut pas dire que nous ne laissons pas beaucoup de libertés aux auteurs et producteurs dans le sujet et le traitement accordé. On leur indique que l'on souhaite avoir des séries courageuses, modernes, et le plus originales possible.

Ce n'est pas non plus une carte blanche. On suit très attentivement tout le processus de fabrication, depuis le démarrage de l'écriture jusqu'à la fin de la post-production, non pas pour surveiller mais pour veiller à ce que les scénaristes, les réalisateurs, les producteurs, ne perdent pas de vue les contraintes qu'imposent la télévision, la série.

Notre travail est d'abord de définir une ligne éditoriale, choisir des projets qui semblent correspondre à cette ligne. On lit alors toutes les étapes d'écriture, on valide le passage d'une étape à une autre.

Dans notre rôle de diffuseur, on veille à ne pas marcher sur les pieds des scénaristes et des producteurs, ce n'est pas notre rôle. On est juste là pour leur rappeler qu'on fait de la télévision, qu'elle s'appréhende d'une certaine manière, qu'on s'adresse à des gens. Ils l'oublient parfois, ce n'est pas leur préoccupation première. L'auteur est ainsi plus dans une démarche personnelle.

On discute du choix des réalisateurs, des comédiens. On n'est jamais pour imposer un décor, un costume ou un technicien. On peut cependant dire « non » à un auteur, un réalisateur ou un comédien.

Une fois que le tournage démarre, on reçoit les *rushs*, on discute de la lumière, du cadre, de la mise en scène, du jeu, avec le producteur. Si on a le sentiment que quelque chose ne fonctionne pas, on en discute. Il peut y avoir des moments de crise, de doute : c'est une énorme machine, beaucoup de gens interviennent sur une série, c'est long, rien n'est jamais parfait. On essaie de rattraper le maximum de choses.

Nous n'allons pas sur le tournage, nous n'avons rien à y faire. On valide par contre le montage image. On voit une, deux versions, on livre nos notes pour que cela puisse être travaillé, on écoute le mixage, etc.

On récupère ensuite la série terminée, et là on est vraiment dans notre rôle de diffuseur. On dialogue avec la programmation, le marketing, la presse pour diffuser et promouvoir au maximum notre série.

Notre travail démarre à partir du moment où un producteur et un auteur viennent nous voir, jusqu'à la diffusion.

On a un rôle privilégié, celui de premier lecteur, de premier spectateur. On essaie de réagir assez spontanément, comme quelqu'un le ferait devant son poste de télé, même si on a un regard professionnel : on est davantage dans la peau du spectateur que les auteurs ou producteurs, on a plus de recul. Ils n'ont pas aussi forcément la culture de la télévision, moins que chez les anglo-saxons. Il y a en France une vraie crainte de la télévision, notamment son côté commercial.

Pour nous, il n'y a rien de suspect dans le fait de se soucier d'être attentif à la bonne tenue d'un récit, à sa clarté. Notre métier est de rappeler aux auteurs que la télévision ne se consomme pas du tout comme un film ou un roman. La pratique de la télévision est aujourd'hui très particulière. Il y a une offre et une concurrence énorme. Quand on allume sa télévision on est fatigué, distrait, pas forcément très attentif. On veut se détendre. On se rend compte, en faisant des études sur les pratiques culturelles des gens, et quelques soient les classes sociales analysées, que la télévision reste un objet de détente. Tout cela, on ne doit jamais l'oublier. Il faut parvenir à faire rêver. On fait de « l'entertainment », même lorsqu'on s'attaque à des sujets graves et difficiles. À Canal +, on essaie de ne pas refuser d'emblée des sujets trop difficiles ou « segmentaires » que d'autres pourraient refuser immédiatement. Il faut peser les risques et être assez subtils pour attirer les gens, et les garder pendant plusieurs épisodes.

Pourquoi avoir choisi un format de 8 épisodes pour vos séries dramatiques ?

C'est quelque chose que l'on a imaginé au départ pour faire un peu plus que les autres chaînes qui ne faisaient 6 épisodes. Comme on diffuse par 2 cela permet d'avoir 4 semaines de diffusion pour une saison, ce qui permet de s'installer un peu. C'est un bon format. *Engrenages* est passée à 12 et on développe en ce moment une série en 10 épisodes.

En France, on est lent, ce qui est un problème. On met déjà 1 an et demi, 2 ans, pour écrire et produire 8 épisodes. Ce temps serait encore plus long avec 12 épisodes. Il faut, aujourd'hui,

qu'on réforme notre manière de fonctionner, qu'on industrialise davantage, pour qu'on puisse faire davantage d'épisodes.

À partir de quel moment renouvez-vous une série pour une deuxième saison ?

On lance l'écriture d'une saison 2 dès que l'on peut, à partir du moment où les auteurs sont disponibles. L'écriture de la seconde saison est lancée généralement avant la diffusion de la première saison, afin que l'on ne perde pas trop de temps.

Le cas des *Revenants* est un peu particulier. Comme Fabrice Gobert écrit, réalise et s'occupe de la post-production, il a été occupé jusqu'en novembre : les épisodes ont été livrés quelques jours seulement avant la diffusion. Après avoir livré tous les épisodes, ce qui représentait quand même deux ans de travail, il a eu besoin de souffler un peu.

On a d'ailleurs toujours besoin après la livraison des épisodes de prendre un peu de recul. On regarde comment la diffusion se passe, on revoit la série, on note ce qui fonctionne ou pas.

Généralement l'écriture débute donc avant la diffusion de la saison 1, mais le renouvellement se décide après la diffusion. Il a pu nous arriver de décider d'arrêter l'écriture, mais c'est assez rare. Même si on est contents, on a tout de même besoin d'avoir un résultat d'audiences.

Pensez-vous qu'il manque, en France, le rôle d'un showrunner comme cela existe aux États-Unis ?

Ce qui est important, c'est de garantir la cohérence artistique de la série, de l'écriture jusqu'à la production. Ce qui est arrivé longtemps, avec le système français en place, c'est que des auteurs écrivaient des scénarios d'une série, puis intervenait un réalisateur tout à fait différent. Il arrivait alors que les réalisateurs « s'emparent » de la série, qu'ils la retravaillent, et pas toujours en accord avec les auteurs d'origine. Ils faisaient leurs choix dans leur coin, comme peuvent le faire les réalisateurs de cinéma.

En France, le réalisateur a un statut assez particulier, ce qui est très bien mais qui correspond plus au cinéma - et encore, au cinéma d'auteur - plus qu'à la série, qui est un exercice plus collégiale. Le réalisateur faisait son casting de son côté, choisissait son décor, etc. Les auteurs redécouvraient leur série au montage et n'en étaient pas toujours contents. Le producteur

devait faire la liaison, mais quelque fois cela se passait mal. Le réalisateur se plaignait de scénarios mauvais...

Il faut que le réalisateur comprenne absolument le projet, qui est d'abord celui des scénaristes. Nous, on s'en tire quand le dialogue entre le scénariste, le réalisateur et le producteur se passe bien. À trois, ils arrivent un peu à être ce fameux « *showrunner* ».

Le vrai *showrunner* américain a une connaissance de la production que les auteurs en France n'ont pas. Ils ont une vraie connaissance de l'écriture, mais aussi de la production : ils savent ce qu'est le plateau de tournage, le montage, etc. Ils sont compétents dans plein de domaines et sont hiérarchiquement au-dessus du réalisateur, considéré aux États-Unis davantage comme un technicien.

Quand un auteur est réalisateur, comme Fabrice Gobert, il devient, par la force des choses, un peu *showrunner*, sans avoir aucune obligation de production cependant. Il choisit les comédiens, les décors... Il va au bout de sa proposition artistique. Cela pose cependant le problème du temps. On en perd beaucoup dans ce cas-là.

L'idée de *showrunner* n'a de sens que dans une certaine industrialisation. En France, c'est *Un Village Français* qui adopte une méthode de travail la plus semblable aux Américains. La série est un peu organisée autour de Frédéric Krivine, qui a créé la série avec les producteurs. Il anime une équipe d'auteurs avec qui il détermine les grands axes de la saison, les synopsis. Il « distribue » les épisodes et il est ensuite susceptible de les réécrire. Ils écrivent assez vite, c'est une vraie réussite. C'est cependant un cas assez exceptionnel en France.

J'espère qu'on y arrivera un jour à Canal +. Il faut absolument qu'on aille plus vite.

Quelle est la ligne éditoriale de la chaîne ? Vous imposez-vous un nombre de polars, de comédies, etc. ?

Non, on n'a pas de quotas. C'est un peu plus improvisé. Le polar est un genre très populaire, on a pu en faire plusieurs, *Engrenages*, *Braquo*, *Mafiosa*, et on va continuer.

On sait cependant que l'on ne peut pas faire que ça, il faut alterner. On a intérêt à proposer un polar, puis quelque chose de très différent, comme une série fantastique, puis une comédie, etc. Il faut que la production soit riche et variée, on ne peut pas se limiter à un seul genre.

Au départ, on était plus contemporain et réaliste, puis on a commencé à faire de l'historique avec *Maison Close* et *Borgia*, puis du fantastique avec *Les Revenants*. On ouvre notre spectre de sujets et de formats, avec toujours la nécessité d'être audacieux et originaux, ce qui est dur.

On fait 5 séries par an. Il faut parvenir à caser les nouvelles saisons de séries existantes, des nouvelles séries, des nouvelles séries étrangères et des comédies. Tout ça est du 52' pour les dramas et du 30' pour les comédies.

On diffuse principalement sur la période septembre, octobre, novembre, puis sur janvier et février. Ce sont des périodes fortes pour mettre des nouveautés.

Les Revenants, avec son intrigue en province, fait un peu office d'exception sur la chaîne, où les intrigues prennent souvent place à Paris. N'avez-vous pas peur de donner une image trop parisienne de Canal + ?

Nous n'avons au départ pas demandé des séries « parisiennes ». Cela s'est fait un peu par hasard, avec les projets qui nous arrivaient.

On est conscient que l'on a une image de télévision un peu « snob », un peu « parisienne ». Il y a un côté chic revendiqué de Canal, mais pas particulièrement parisien. L'énorme majorité de nos abonnés ne vient d'ailleurs pas de Paris. Au final, c'est tout simplement une question de décor : Paris peut être un très beau décor si on l'utilise bien. Mais plein d'autres endroits de France peuvent être de beaux décors.

La petite ville des *Revenants*, on savait que c'était plus parlant, plus intéressant. On voulait l'isoler un peu du reste du monde, c'était plus facile dans une petite ville. La petite ville de montagnes, on y tenait parce que c'était rare à la télévision. Fabrice Gobert a composé sa propre ville en allant à plusieurs endroits. C'est marrant, des fans sur Internet avaient d'ailleurs retrouvé les différents décors de la série.

Pourquoi vous tournez-vous de plus en plus vers des personnalités du cinéma pour vos séries télévisées ?

On a voulu à Canal, afin de renouveler la fiction, aller chercher des personnalités du cinéma. Il y a 10 ans c'était très difficile. Quelques acteurs acceptaient c'est tout. En 10 ans, les gens ont énormément changé. Aujourd'hui, beaucoup de producteurs du cinéma et des réalisateurs s'intéressent à la télévision, pour ce qu'elle a d'unique. Elle permet de développer une histoire et des personnages sur la durée.

Les cinéastes ont une autre manière de réaliser, de voir les choses. C'est intéressant parce que quelqu'un passé par le cinéma c'est quelqu'un qui a déjà su créer une histoire, qui a porté un projet pendant plusieurs années, qui s'est battu pour le faire et y est parvenu. C'est souvent la preuve d'une personnalité assez forte. C'est souvent plus facile de sentir la personnalité d'un réalisateur de cinéma à travers ses films que de juger la personnalité d'un réalisateur de télévision, ses réalisations sont en effet plus personnelles. À la télévision on travaille souvent sur commande. Ce qui nous intéressait ; c'était d'avoir des gens comme Lucas Belvaux, Olivier Assayas, Éric Rochant ou Olivier Marchal. Ils apportent un souffle nouveau.

Attention, il y a aussi des films très mauvais : il y a beaucoup de gens de cinéma avec qui on ne va pas travailler et auquel on préfère un bon réalisateur de télévision. Il y a d'ailleurs beaucoup de bons réalisateurs de télévision, qui viennent avec une culture de la série, de l'ambition, une manière de filmer un peu moins empesée que les réalisateurs qui ont longtemps fait une télévision formatée.

Comment gèrent-ils les contraintes propres à la télévision (budget moindre, tournage plus rapide, etc.) ?

La question du budget est la première que pose le producteur d'un réalisateur de cinéma. Le réalisateur va, en effet, devoir tourner beaucoup plus vite. Comme on a moins d'argent, le temps de tournage est bien plus court. Au lieu de faire 2 minutes utiles par jour comme au cinéma, on fait 5, 6 voire 7 minutes par jour. On tourne 4 ou 5 séquences. On fait des choix radicaux plus rapidement, on ne peut pas découper comme au cinéma. Une scène d'action est bien plus difficile à mettre en place. Les 5/6 jours de tournage deviennent une journée, voire une demi-journée, à la télévision. Il faut aller à l'essentiel, sans pour autant ne pas se contenter de filmer le scénario. C'est courageux de la part de réalisateur de cinéma de se confronter à ça, puisque ce n'est pas évident.

Quelle est la place d'un second réalisateur ?

Le second réalisateur d'une série est dans une position qui n'est pas facile. Cela demande à la fois du talent et de l'humilité. Il faut accepter qu'un autre réalisateur est fait avant lui le

casting, les repérages, ait choisi les décors et ait défini la grammaire visuelle de la série. C'est d'ailleurs le contrat que passe le producteur avec le deuxième, troisième réalisateur...

Il faut se glisser dans les pas de son prédécesseur, ce qui n'est pas évident. Ça se passe bien quand il y a du respect et de l'écoute des deux côtés. Dans le meilleur des cas, il y a un dialogue pendant les repérages, le casting et le découpage.

C'est une question qui se pose beaucoup moins aux États-Unis. Les réalisateurs sont moins là pour montrer leur talent, leur savoir-faire. Ils sont au service de la série. Ce ne sont pas les patrons sur le plateau. C'est plus dans leur culture de se glisser dans les clous. En France, c'est un peu plus difficile, ça nous est déjà arrivé d'avoir des problèmes.

Existe-t-il une bible de la « grammaire » des séries (des codes de la mise en scène, des décors, etc.) comme cela peut exister pour les personnages ?

Il y a des chartes, mais à ma connaissance il n'y en a pas de vraie bible, non. Aux États-Unis, ils en font une très précisément avec les focales, les cadres... Ça sera intéressant de le faire. Ça nous arrive de changer de réalisateur mais de garder le même chef opérateur ou cadreur, ce qui permet d'assurer une certaine unité de la série.

Ce sont des choses qu'il faut tout à fait envisager pour une série.

ANNEXE 2 – GREGORY CREWDSON : PHOTOGRAPHIES





Deux photographies issues de sa série *Beneath The Roses* (*Sous la surface des roses*), 2003-2007.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

Cinéma

- AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel et VERNET Marc, *Esthétique du film*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2008 (3^{ème} édition).
- AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Analyse des films*, Nathan Université, Paris, 1996 (2^{ème} édition).
- CHION Michel, *La musique au cinéma*, Fayard, Les chemins de la musique, Paris, 1995.
- JOURNOT Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin 128, Paris, 2008 (2^{ème} édition).
- JULLIER Laurent, *L'analyse de séquences*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2009 (2^{ème} édition).
- TOULET Emmanuel, *Cinématographe, invention du siècle*, Gallimard, Paris, 1988.

Séries télévisées

- Coordonné par BOSSÉNO Christian, *Télévision française - Une analyse des programmes du 1^{er} septembre 2006 au 31 août 2007*, L'Harmattan, Paris, 2008.
- COLONNA Vincent, *L'art des séries télé, ou comment surpasser les Américains*, Payot, Paris, 2010.
- WINCKLER Martin, *Les Miroirs de la vie, histoire des séries américaines*, édition Le Passage, Paris, 2002.
- WINCKLER Martin, PETIT Christophe, *Les séries télé*, Larousse, Guide totem, Paris, 1999.
- WINCKLER Martin, *Petit éloge des séries télé*, Gallimard, Paris, 2012.

Ouvrages sur le fantastique

En littérature

- CAILLOIS Roger, *Cohérences aventureuses*, Gallimard, Paris, 1976.
- CASTEX Pierre-Georges, *Le Conte fantastique de Nodier à Maupassant*, Librairie José Corti, Paris, 1951.
- GUILLAUD Lauric, *Le retour des morts, imaginaire, science, verticalité*, Rouge Profond, Pertuis, 2012.
- HELLENS Franz, *Le fantastique réel*, Éditions Labor, Poteau d'angle, Bruxelles, 2004.
- SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Éditions Fayard, Paris, 1985.
- STEINMETZ Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, Paris, 2003.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Points Essais, Paris, 1976.
- VAX Louis, *La Séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, Quadrige, Paris, 1987 (2^{ème} édition).
- VAX Louis, *L'art et la littérature fantastique*, Presses universitaires de France, Que sais-je ?, Paris, édition 1974 (1^{ère} édition : 1960).

Au cinéma

- DUFOUR Eric, *Les monstres au cinéma*, Armand Colin, Paris, 2009.
- Sous la direction de GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, *Les cinéastes français à l'épreuve du genre fantastique, sociologie d'une production artistique*, L'Harmattan, Logiques Sociales, Paris, 2012.
- Sous la direction de GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, *L'invention d'un genre : le cinéma fantastique français ou la construction sociale d'un objet de la cinéphilie ordinaire*, L'Harmattan, Logiques Sociales, Paris, 2012.

- HENRY Franck, *Le cinéma fantastique*, Cahiers du Cinéma, Les petits Cahiers, Paris, 2009.
- LEUTRAT Jean-Louis, *Vie des fantômes, Le fantastique au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1995.
- Réuni par PITON Jean-Pierre, *Le cinéma fantastique*, CinémAction, Corlet Télérama, 1995, n° 74.
- ROMER Jean-Claude et STANZICK Nicolas, *Le cinéma fantastique en France 1897-1982*, Scope, CNC, Paris, 2012.

À la télévision

- BAUDEAU Jacques et SCHLERET Jean-Jacques, *Merveilleux, fantastique et science-fiction à la télévision française*, Les dossiers du 8^{ème} art, INA, Paris, 1995.

Autres

- BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1986.
- DICALÉ Bertrand, *Juliette Gréco, Les vies d'une chanteuse*, JC Lattès, Villeneuve-d'Ascq, 2001.
- LE BON Gustave, *Psychologie des foules*, Presses Universitaire de France, Paris, 1947 (écrit en 1895).

Articles de presse

- GOMBEAUD Adrien, critique de *Simon Werner a disparu...* dans *Positif*, n° 593-594, Juillet/Août, 2010, p.103.
- Interview de NOWAK Mark, directeur général de Zodiak Rights, dans *World Screen*, MIPTV, Edition Avril 2014

Sites Web

Sur *Les Revenants*

- <http://lesrevenants.canalplus.fr/#!/>
- <http://fluctuat.premiere.fr/Tele/News/Quand-Les-Revenants-declenche-l-incomprehension-des-fans-sur-Facebook-3606382>
- <http://frenchcinetv.com/les-theories-des-internautes-sur-le-mystere-des-revenants/>
- <http://www.spin-off.fr/actualite-3595-21022014-les-revenants-saison-2-retard-tournage.html>
- <http://www.arte.tv/sites/fr/dimension-series/2012/11/20/il-les-fait-revenir-dentre-les-morts/>
- <http://www.telerama.fr/musique/grace-a-mogwai-la-b-o-des-revenants-vient-nous-hanter,93843.php>
- <http://www.factmag.com/2013/07/16/screen-test-mogwai-on-les-revenants-zidane-and-why-you-wont-catch-our-music-at-a-tory-conference/>
- Conférence « Secrets de Fabrication : *Les Revenants* », Festival Séries Mania, Forum des Images, 27 avril 2013 : <http://www.forumdesimages.fr/les-rencontres/toutes-les-rencontres/secret-de-fabrication-les-revenants>

Sur Canal +

- <http://www.a-suivre.org/levillage/grand-entretien-fabrice-de-la-patelliere-dresse-le-bilan-de-cinq-ans-de-series-canal.html>
- <http://www.a-suivre.org/levillage/canal-5-ans-de-fictions-decryptees-fiction-canal-le-bilan-les-fondations-du-systeme-1-4.html>

Sur les films *Les Revenants* de Robin Campillo et *Simon Werner a disparu...* de Fabrice Gobert

- <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-53374/secrets-tournage/>

- <http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http://www.dvdrama.com/news.php?9687&title=Interview%20de%20Robin%20Campillo>
- <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-53374/critiques/presse/#pressreview18432109>
- http://www.lexpress.fr/culture/cinema/simon-werner-a-disparu-avec-sonic-youth_893698.html

Autres

- <http://series-tv.premiere.fr/News-Series/La-serie-fantastique-francaise-avant-Les-Revenants-c-etait-comment-3575438>
- <http://series-tv.premiere.fr/News-Series/Les-20-series-les-plus-telechargees-sur-iTunes-en-France-en-2013-3915710>
- <http://www.serieslive.com/news/lost-debut-de-saison-2-sur-tf1-les-audiences/2595/>
- http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18595821.html
- <http://www.leparisien.fr/tv/audiences-tv-mentalist-intouchable-leader-sur-tf1-09-10-2013-3209843.php>
- <http://www.boumbang.com/gregory-crewdson/>
- <http://www.toutelatele.com/le-secret-d-elise-le-nouveau-thriller-fantastique-de-tf1-56301>
- <http://www.allocine.fr/article/dossiers/cinema/dossier-18445851/?page=22>
- Jennifer Buckendorff, « Fans play TV series "*Lost*" like an interactive video game » dans *The Seattle Times*,
http://seattletimes.com/html/entertainment/2002730079_lostgame10.html
- Émission de radio « La Grande Table : Pourquoi les zombies sont-ils si populaires ? » du 17 juillet 2013 : <http://www.franceculture.fr/emission-la-grande-table-1ere-partie-pourquoi-les-zombies-sont-ils-si-populaires-2013-07-17>

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	2
REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	4
INTRODUCTION.....	5
I. HISTOIRE DU FANTASTIQUE À LA TÉLÉVISION FRANÇAISE.....	12
A. Tradition fantastique en France : l'exemple de la littérature et du cinéma.....	12
1. La littérature fantastique française	13
a. Origines de la littérature fantastique	13
b. Naissance du fantastique	14
c. La littérature fantastique en France	15
2. Le cinéma fantastique en France	17
a. Un genre présent depuis les débuts du cinématographe.....	17
b. Le fantastique « français »	18
c. L'absence de reconnaissance du genre.....	19
B. 1951 à 1974 : L'âge d'or du fantastique à la télévision française.....	21
1. Le fantastique à la télévision française	21
2. <i>Belphégor, ou le Fantôme du Louvre</i>	23
a. Analyse d'un succès	23
b. Conception du fantastique dans <i>Belphégor</i>	26
3. Michel Subiela : téléaste fantastique.....	30
a. <i>Le Navire Étoile</i>	30
b. <i>Le Tribunal de l'Impossible</i>	31
1. Analyse de <i>La Bête du Gévaudan</i>	32
2. Une série controversée.....	35
C. La progressive disparition du fantastique à la télévision française.....	36
1. L'éclatement de l'ORTF.....	36
2. Le fantastique à la télévision française actuelle	38
a. Un genre en disparition	38
b. Un genre « non français » ?.....	39
3. Quelques tentatives récentes	41

II. L'ARRIVÉE DES <i>REVENANTS</i> À LA TÉLÉVISION	45
A. Canal + : le renouveau des séries télévisées.....	45
1. Le style « Canal + ».....	45
a. Un renouveau créatif	45
b. Une chaîne au cœur du processus créatif	46
c. Une ligne éditoriale cohérente ?.....	48
2. Intégration des <i>Revenants</i> dans la ligne éditoriale de la chaîne	50
B. Mise en chantier des <i>Revenants</i>	52
1. À l'origine de la série, le film éponyme de Robin Campillo	52
a. Un fantastique cartésien	53
b. Points communs et différences avec la série télévisée.....	56
2. La mise en place des <i>Revenants</i>	58
C. Le « réalisme fantastique » de Fabrice Gobert.....	62
1. <i>Simon Werner a disparu</i>	62
a. Un film à la croisée des genres.....	62
b. Une atmosphère fantastique	64
2. Un projet s'inscrivant dans l'histoire du fantastique.....	69
a. Une série « réaliste »	69
b. Redéfinir le fantastique	70
III. <i>LES REVENANTS</i> : RENAISSANCE DU GENRE FANTASTIQUE	72
A. Une narration fantastique	72
1. Analyse structurelle de la série.....	73
a. Une construction en puzzle : l'exemple de l'épisode pilote.....	73
b. De multiples unités formant un « tout ».....	75
2. Un bouleversement progressif du quotidien.....	77
a. L'eau.....	77
b. La figure du revenant	78
3. Le fantastique : un genre propice au format sériel ?	81
B. Analyse plastique : la dichotomie vivants/revenants	84
1. La figure de la barrière	84
a. Humains et revenants : une limite difficilement franchissable	84
b. Plus largement, la barrière comme séparatrice des êtres.....	86

2.	Gestion des espaces : intérieurs/extérieurs.....	87
a.	La mise à distance souhaitée	87
b.	Symboliser la différence par l'espace : le repli face au danger.....	89
3.	Analyse de séquence : Adèle, ou « l'entre-deux »	90
a.	Inscription du fantastique par la composition de l'image	91
b.	Une scène photographique	93
C.	Analyse musicale : créer le fantastique par l'accord son/image	96
1.	Une musique qui crée la narration.....	96
a.	Une création originale signée Mogwai.....	96
b.	Un thème fantastique.....	98
2.	Analyse des fins d'épisode : occurrences des thèmes	101
a.	<i>Wizard Motor</i>	101
b.	<i>Hungry Face</i>	103
CONCLUSION		106
ANNEXES		109
	Annexe 1 - Interview de Fabrice de la Patellière, directeur de la fiction à Canal +.....	109
	Annexe 2 – Gregory Crewdson : Photographies	119
BIBLIOGRAPHIE		121