



HAL
open science

Tueur en série(s) : circulation, représentations transnationales, stratagèmes créatifs et enjeux médiatiques de la figure du serial killer dans les séries américaines.

Coline Renuy

► **To cite this version:**

Coline Renuy. Tueur en série(s) : circulation, représentations transnationales, stratagèmes créatifs et enjeux médiatiques de la figure du serial killer dans les séries américaines.. Sciences de l'information et de la communication. 2018. dumas-03156216

HAL Id: dumas-03156216

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03156216>

Submitted on 2 Mar 2021

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.

Copyright

Master professionnel

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Médias

Option : Médias, innovation et création

Tueur en série(s)

Circulation, représentations transnationales, stratagèmes créatifs
et enjeux médiatiques de la figure du *serial killer* dans les séries
américaines

Responsable de la mention information et communication
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Vitaly Buduchev

Nom, prénom : RENUY Coline

Promotion : 2017-2018

Soutenu le : 26/09/2018

Mention du mémoire : Très bien

REMERCIEMENTS

Un grand merci à Vitaly Buduchev pour son accompagnement tout au long de ce mémoire, sa disponibilité et sa réactivité, ainsi que ses nombreuses références et ses précieux retours et conseils qui ont permis de donner une forme structurée et sensée à ce qui n'était qu'une idée couchée sur un coin de papier il y a un peu plus d'un an.

Merci à Jonathan Escarpiado, rapporteur professionnel mais aussi maître d'apprentissage, pour son soutien, ses encouragements et sa patience, qui a su apporter son expertise en matière de télévision mais aussi son expérience d'ancien celsien pour faire grandir ce mémoire en même temps que mes compétences professionnelles.

Remerciements enfin à Leonor de Chanterac et Eléonore Maugeais, empêcheuses de tourner en rond et soutiens sans faille pendant toute cette année universitaire, pour leur bonne humeur, leur bienveillance et leurs relectures attentives.

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS.....	1
INTRODUCTION.....	2
I. PAR-DELÀ LES FRONTIÈRES : PENSER LES SÉRIES TÉLÉVISÉES ET SES PERSONNAGES DANS UN MONDE POST-NATIONAL.....	6
A. La série télévisée, vecteur transnational s'il en est.....	6
1. Trivialité et transnationalisme.....	6
2. Les séries américaines, la grande épidémie.....	9
3. Les communautés de fans à travers le monde.....	10
B. Le rôle du protagoniste : complexité et réflexivité.....	12
1. Emotion et profondeur : avantages éditoriaux du format sériel dans le développement du personnage.....	12
2. Le rôle du personnage, porte-parole et miroir.....	16
3. Les anti-héros, symptômes d'un renouveau des valeurs post-nationales.....	19
C. Aux origines du tueur en série, un imaginaire national et transnational.....	21
1. Une représentation polyphonique et culturelle.....	21
2. De la caricature à la lumière.....	24
3. Portrait du tueur en protagoniste : un genre radical d'anti-héros.....	26
II. ENTRE RUPTURE ET CONTINUITÉ, UN PERSONNAGE QUI DIVISE.....	29
A. Emprunter à un modèle universel pour mieux le détourner.....	29
1. Le tueur en série, un héros comme les autres ?.....	29
2. Un cadre formel connu et reconnu.....	34
3. Surprendre dans la forme pour mieux accrocher le téléspectateur.....	37
B. Un objet symbolique et double.....	41
1. Un héros aux deux visages.....	41
2. Jeux d'ombres et de lumières : codes universelles et paysages Américains.....	43
3. <i>The uncanny valley</i> ; dichotomie entre familiarité et étrangeté.....	45

C. Comment faire aimer un tueur ? Stratégies scénaristiques pour construire un aimable monstre.....	50
1. La séduction comme arme blanche.....	51
2. Psyché écartelée, voix-off et fantômes : autant de leviers scénaristiques pour accentuer l'intime.....	53
3. Catharsis et connivence : rapport avec le téléspectateur.....	54
 III. QUAND LES MÉDIAS RECHERCHENT LE GRAND FRISSON : RISQUES, OPPORTUNITÉS ET AVENIR DES SÉRIES DE TUEURS POUR LES ACTEURS DU SECTEUR.....	58
A. La série de serial killer : une réelle prise de risque pour les acteurs de l'industrie médiatique ?.....	58
1. Un impossible attachement au personnage ?.....	58
2. Prendre en compte et dépasser le réalisme émotionnel et le besoin d'identification	59
3. Le défi de la fin	60
B. Que le plus original gagne : un fer de lance dans une industrie où prévaut la différenciation.....	64
1. Stratégies de médiatisation : le tueur en série comme ornement Marketing.....	64
2. A chaque diffuseur sa série de tueur.....	66
3. Un parcours international semé d'embûches : le cas de <i>Dexter</i> en France.....	70
C. Les tueurs en série, stop ou encore ?.....	71
1. Censure, actualité et morale : la figure fictionnelle du tueur à l'épreuve du réel.....	71
2. 50 nuances de rouge : déclinaison et évolution du format de la série de tueurs.....	76
3. Symptôme et incarnation d'une mutation à grande échelle.....	79
 CONCLUSION.....	83
 BIBLIOGRAPHIE.....	85
 ANNEXES.....	92

AVANT-PROPOS

Il est loin le temps où les Ingalls cultivaient avec conscience leur lopin de terre autour de leur *Petite Maison dans la prairie*, échangeant sourire aux lèvres des considérations sur la famille, la valeur du travail et le pouvoir de la prière. Loin également le temps où les personnages étaient divisés en deux camps bien distincts en constante opposition, blancs contre noirs, les bons tenant tête aux méchants, pour qu'à la fin le Bien triomphe de manière totale et unanime. Il suffit de jeter un œil aux séries qui ont marqué les dernières décennies pour se rendre compte que la donne a changé. *Breaking Bad*, *Narcos*, *Californication*... C'est l'apogée de l'anti-héros, ce personnage central qui prend à contre-pied les valeurs d'ordinaire attribuées au héros conventionnel. Et si cette tendance s'est amorcée depuis les années 90 avec des séries comme *Les Sopranos*, la liste a tendance à s'allonger de manière exponentielle ces derniers temps. Elle touche tous les genres : le medical drama (*Dr. House*), le cop procedural (*Bosch*, *Blacklist*...), la comédie (*Barry*, *Curb Your Enthusiasm*)... Et même lorsqu'on croit avoir enfin retrouvé un héros de la vieille école, fidèle à ses principes et fervent défenseur de ses valeurs, il sort souvent du droit chemin à plusieurs reprises. Patrick Jane, héros du *Mentaliste* et adepte de la non-violence (il se fait un point d'honneur de ne jamais porter une arme, même dans les opérations les plus périlleuses), abattra froidement un homme qu'il pense être responsable de la mort de sa famille au terme de la saison 3. Séparément, ces occurrences pourraient sembler anecdotiques. Mais analysées dans leur ensemble, elles forment un tableau qui ne cesse de s'assombrir. Il faut se rendre à l'évidence : il y a quelque chose de pourri au royaume du héros sériel. Là où l'on trouvait auparavant des protagonistes immaculés et parangons de vertus, il y a aujourd'hui, au mieux des personnages imparfaits aux nombreux défauts, au pire de véritables monstres. Ce sont ces entités obscures, que l'on trouve tout au bout de la route de l'anti-héros qu'empruntent aujourd'hui la plupart des fictions, qui nous intéressent aujourd'hui, incarnées par la figure du tueur en série. Car ces sociopathes assoiffés de sang qui devraient seulement hanter les rues à la nuit tombée et l'imaginaire collectif, séduisent aujourd'hui le public sur petit écran. Difficile pourtant de faire plus aliéné, plus inhumain qu'un tel meurtrier... et pourtant c'est bien cette figure qui s'humanise, se fait fascinante et même sympathique à travers la fiction télévisée. Un développement qui en dit long sur notre rapport aux séries et au monde ; mais jusqu'à quel point fait-elle l'unanimité ? A l'heure où les formats voyagent et se font plus transnationaux que jamais, une figure aussi violente n'est-elle pas un obstacle à leur diffusion ?

INTRODUCTION

“Les séries télévisées n’ont jamais été aussi transnationales”. C’est par ces mots que Sue Turnbull, professeur de Communication et Média à l’Université de Wollongong, introduit son ouvrage *The TV Crime Drama*¹. Déjà objets fondamentalement triviaux au sens où l’entend Yves Jeanneret, comme carrefours et sommes de cultures et d’idées, les séries se font de plus transnationales : elles transcendent les frontières et se comprennent à l’aune d’une culture mondiale, comme le théorise l’un des experts du cosmopolitisme et du transnationalisme Ulrich Bech², mais aussi des intellectuels comme Randolph Bourne ou des sociologues comme Bronislaw Szerszynski et John Urry. Une caractéristique qui s’est affirmée au fil des ans, et qui est tout particulièrement vraie pour les séries américaines dont l’hégémonie sur les petits écrans du monde entier n’est plus à prouver. L’arrivée du web 2.0 et du streaming ont accentué cette tendance, et aujourd’hui les séries ne semblent plus limitées par la moindre frontière, tant géographique que créative - car l’arrivée de nouveaux acteurs, qui va de pair avec la mutation du secteur, pousse le marché des séries à constamment se réinventer. Mais ce n’est pas une recherche aveugle et compulsive d’originalité qui dicte les tendances. Pour en comprendre les origines, il faut bien souvent se pencher sur le contexte de création car, comme Martin Winckler le dit si bien, les séries restent des « miroirs obscurs³ » de nos sociétés. Une piste particulièrement intéressante à exploiter quand l’on voit la direction que prennent les productions de ces dernières années. Plus sombres, plus violentes, plus noires, les séries osent davantage et s’éloignent de la bien-pensance qu’on a pu leur connaître à leurs débuts. Les anti-héros prennent de l’ampleur et rivalisent de défauts... jusqu’à prendre la forme la plus monstrueuse que l’on pourrait donner à un personnage : celle d’un tueur en série assoiffé de sang. On considérera comme tel tout personnage principal ayant déjà sciemment ôté plusieurs fois la vie, sans justifier ses actes par une autre juridiction que la leur. Les notions de répétition et de légalité de l’acte sont capitales dans cette définition, car aujourd’hui un grand nombre de protagonistes, héros comme anti-héros, ont recours à la force jusqu’à causer la mort, de manière intentionnelle ou non – on pense notamment aux héros policiers, souvent contraints d’abattre les criminels. C’est en sa qualité d’extrême que la figure du tueur en série est tout particulièrement intéressante. Les anti-héros sont aujourd’hui légion, et il serait impossible de baser notre étude sur une telle typologie de personnage. Le tueur se situe cependant en bout de chaîne, il est ce qu’on fait de plus noir et de plus choquant, et en cela exacerbe toutes les problématiques

¹ TUMBULL, Sue, *The TV Crime Drama*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014

² BECK Ulrich, *Qu’est-ce que le cosmopolitisme ?*, Paris, Aubier, 2006

³ WINCKLER, Martin, *Petit éloge des séries télé*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2012

à l'œuvre dans cet obscurcissement croissant des objets sériels. Figure fondamentalement double, elle donne à voir deux facettes distinctes : le monstre mais aussi l'homme de tous les jours. Lorsque l'on voit le succès de tels personnages, qui émergent et conquièrent un public de plus en plus internationalisé, il est évident qu'une telle représentation est loin d'être innocente. Car comme le considèrent la plupart des grands théoriciens qui se sont penchés sur le sujet (et tout particulièrement Jean-Pierre Esquenazi⁴ dont les travaux me serviront souvent de point de départ pour construire mon analyse), l'objet sériel est avant tout à considérer comme la représentation d'un point de vue sur le monde dans lequel nous évoluons. Que disent les *serial killers* de notre rapport à la série télévisée, à ses personnages principaux, et plus globalement au monde ? Quel reflet donnent-ils de la société dans laquelle ces séries circulent et de l'industrie médiatique qui les créent ? Il ne fait aucun doute que la multiplication de ces tueurs sur nos petits écrans est le symptôme de mouvements plus globaux et complexes – créatifs, sociaux et médiatiques – que nous nous attacherons à étudier. Ces enjeux posent tout particulièrement la question de l'exportation et de la porosité plus ou moins effective des frontières aux fictions. La série américaine est en effet, nous le verrons en détail, un objet culturel et trivial des plus transnationaux ; mais un sujet aussi clivant et aussi sombre peut-il vraiment créer un intérêt durable à l'international, chez les publics comme chez les acteurs de l'industrie ? Notre problématique est finalement la suivante : le tueur en série est-il un nouveau monstre sacré du petit écran, ou incarne-t-il les limites d'un transnationalisme qui a fait son temps ?

Pour étudier la circulation de ces objets, les stratagèmes créatifs qui font leur succès et les enjeux médiatiques à l'œuvre derrière leur production et leur diffusion, nous nous intéresserons tout particulièrement à deux séries mettant en scène un tueur en série en tant que personnage principal et ayant marqué le paysage audiovisuel : *Dexter* (Showtime, 2006) et *Hannibal* (NBC, 2013). L'une couvre souvent un champ que l'autre avait délaissé, et elles représentent somme toute les deux faces d'une même pièce. *Dexter* est une série du câble, visant par conséquent une audience plus niche, tandis qu'*Hannibal* a été diffusé sur un grand network – mais le premier a connu un véritable carton d'audiences, tandis que le deuxième a eu du mal à trouver son public. L'un table sur la sympathie pour provoquer l'attachement, l'autre sur la fascination. Elles mettent toutes deux en place des stratégies esthétiques, narratives et scénaristiques qui leur sont propres mais qui souvent se rejoignent ou se complètent, nous permettant de dresser un tableau nuancé mais exhaustif de ce qui fait une série de tueurs à succès. Enfin et surtout, elles ont toutes deux accédé à une grande notoriété, sur leur territoire de production comme à l'international, et ont eu des parcours variés sur de

⁴ ESQUENAZI, Jean-Pierre in *Séries Télé – Saison Un* [actes du colloque Sérialité télévisuelle, Université de Reims Champagne-Ardenne, 11 et 12 avril 2013], HUBIER, Sébastien (organisateur), Québec, Les Editions de Ta Mère, 2014

nombreux canaux – télévision hertzienne, câble, streaming –, nous permettant de faire un véritable tour d’horizon de la réalité du marché tout en s’assurant de leur potentiel transnational. Afin d’appuyer notre analyse sémantique, sémiologique et artistique, nous nous baserons sur un corpus d’épisodes de chaque série, choisis pour leurs qualités créatives et leur importance dans la narration globale d’œuvre. Sept épisodes de *Dexter* entrent dans cette étude (1x01, 1x03, 1x04, 2x03, 2x07, 2x08, 2x10, 7x12), ainsi que quatre épisodes d’*Hannibal* (2x01, 2x12, 3x01, 3x12), le nombre d’épisodes choisis s’adaptant au volume disponible (96 épisodes au total pour *Dexter* contre 39 pour *Hannibal*).

Nous analyserons, dans une première partie, les trois grands concepts de notre étude : la série télévisée tout d’abord, objet transnational et trivial par excellence, qui voyage plus que jamais à travers les pays et les publics ; le personnage de fiction ensuite, véritable porte-parole réflexif dont le passage du héros immaculé à l’anti-héros meurtrier est loin d’être anodin et marque un glissement des valeurs post-nationales ; enfin nous nous intéresserons à la figure du tueur en série qui nous vient du fond des âges. Présente dans l’imaginaire collectif, elle est ancrée dans un paysage national lorsqu’elle est issue de faits réels mais se fait transnationale une fois fictionnalisée. Ce sera également l’occasion de retracer l’historique télévisuelle de cette figure, qui a longtemps été laissée dans l’ombre pour ne servir que de *plot device*, ou levier narratif, avant d’accéder à la notoriété grâce à nos deux séries de référence. Dans une deuxième partie, nous nous pencherons plus avant sur cette figure fondamentalement double. Cette dualité se retrouve à de nombreux niveaux. Dans la construction-même de la série tout d’abord, qui s’ancre dans la tradition autant qu’elle la détourne, reprenant notamment les codes du héros du Bien pour caractériser une figure du Mal. Dans la dimension artistique de la série ensuite, qui se construit entièrement sur cette dichotomie entre familiarité et étrangeté, noir et blanc, ombre et lumière, de la présentation de son personnage principal jusqu’aux décors qu’il habite et aux actes les plus anodins. Dans le scénario et les dialogues, enfin : grâce à d’habiles leviers d’écriture, les dialogues jouent un rôle capital dans l’attachement à ce personnage déviant qui se fait séduisant et enjôleur et nous fait plonger dans son intimité jusqu’à ce que l’on ne puisse plus se soustraire à ses actes et que l’on endosse le rôle du complice. Dans une troisième et dernière partie, nous verrons les enjeux médiatiques et internationaux à l’œuvre derrière des séries mettant en scène de tels personnages. Leur production et leur diffusion représentent-elles vraiment une prise de risque ? L’attachement au personnage est forcément mis en péril, sans compter l’exercice périlleux que représente la clôture d’une telle fiction. Mais le jeu en vaut finalement la chandelle, car ces séries de tueurs sont de véritables ornements marketing : que les audiences soient ou non au rendez-vous, les récompenses pleuvent et les retombées sur l’image et la renommée des différents acteurs sont non-négligeables. Mais cela ne suffit pas pour leur assurer un avenir à l’international : quand ils sortent du streaming et passent par les canaux de diffusion classiques, nos tueurs

en série ont un parcours chaotique à l'étranger et sont bien souvent cantonnés aux chaînes payantes et aux audiences de niche. Ce constat nous amènera à mettre en question l'avenir de ces figures du Mal, qui doivent de facto composer avec de nombreux impondérables - actualité, censure, bonnes mœurs... - qui peuvent vite freiner leur transnationalité. De plus, la multiplication des formats entraîne inévitablement une mutation de cette figure qui se diversifie par l'humour, mais tend aussi à retourner à sa condition de monstre de foire, comme c'était le cas aux origines lorsqu'elle n'était encore qu'un *plot device*. Enfin, on observe une impressionnante montée du *true crime*, genre à l'ancrage national exacerbé, qui est le symptôme d'une tendance plus globale : celle d'un repli national des productions et d'un recul des séries américaines sur nos petits écrans. La co-production, qui permet d'allier cosmopolitisme et production semi-locale, sera-t-elle la solution pour faire perdurer la figure du tueur ?

I. PAR-DELA LES FRONTIERES : PENSER LES SERIES TELEVISEES ET SES PERSONNAGES DANS UN MONDE POST-NATIONAL

Si la série est une œuvre de fiction que beaucoup considèrent comme un simple divertissement, nous verrons qu'elle est avant tout un objet culturel et, par là-même, triviale et transnationale. Sa narration et ses personnages s'en voient influencés dans leur écriture, et tout particulièrement son personnage principal. Ce dernier a un rôle complexe, émotionnel et porteur de sens, profondément influencé par les changements sociétaux. Nous nous interrogerons donc sur ce que signifie l'émergence des tueurs en série dans les fictions télévisées, et pour ce faire nous plongerons dans l'histoire de ces figures du Mal.

A. La série télévisée, vecteur transnational s'il en est

La transnationalité, cette caractéristique de dépassement des frontières géographiques, est particulièrement innée à la série télévisée, d'autant plus à l'heure de la mondialisation, et d'autant plus lorsqu'elle est américaine. Elle ne peut aujourd'hui plus se penser à l'aune d'un pays ou d'un public national, mais doit s'insérer dans un monde post-national.

1. Trivialité et transnationalisme

a) La série, un objet intrinsèquement trivial

C'est dans son ouvrage *Penser la trivialité*⁵ qu'Yves Jeanneret définit le concept de trivialité. Cette notion est intrinsèquement liée aux « êtres culturels », c'est-à-dire « nos savoirs, nos valeurs morales, nos catégories politiques, nos expériences esthétiques », tous ces objets et ces idées qui ne peuvent se transmettre sans se transformer, se réinventer et se charger de valeur. C'est cette circulation transformative qu'Yves Jeanneret nomme « trivialité ». Ce terme ne fait en aucun cas référence à la valeur péjorative qui lui est normalement attribuée, mais traduit plutôt l'idée de transmission filée et de somme des idées. Car c'est ce que sont ces objets culturels : non pas une idée fondatrice, mais une somme de savoirs accumulés au fil de leur circulation créative.

La série télévisée est un objet particulièrement adapté au mouvement et à la circulation. Grâce à une date donnée de diffusion sur une chaîne définie, à laquelle s'ajoutent les nouveaux circuits médiatiques qui permettent de visionner les épisodes (*replay*, streaming,

⁵ JEANNERET, Yves, *Penser la trivialité. Volume 1 : La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Éditions Hermès-Lavoisier, coll. Communication, médiation et construits sociaux, 2008

téléchargement) depuis de nombreux supports, l'objet circule aisément à grande échelle. De plus le format réduit de l'épisode, souvent feuilletonnant, permet de capter et retenir l'intérêt du public. En bref, selon Lise Dumasy-Queffelec, professeur de littérature française à l'Université Stendhal-Grenoble 3, le feuilleton populaire « circule dans toute la société⁶ ». Par cette circulation et par les représentations et connaissances qu'elle charrie, la série est de toute évidence un objet trivial. Elle l'est sans doute déjà avant même sa diffusion, en tant que carrefour d'influences et d'idées. Producteurs, acteurs, scénaristes, diffuseurs s'impliquent dans sa création, faisant naître un objet culturel polyphonique et déjà chargé de sens. Olivier Fournout, Maître de Conférence au CNRS, porte ses recherches sur l'image des héros dans la fiction et la société, et a pu à ce titre se pencher sur la trivialité de la figure du héros dans le cinéma Hollywoodien – mais sa réflexion pourrait tout aussi bien s'appliquer à la série :

La création cinématographique, avant que son résultat circule dans la société, est déjà en elle-même un carrefour où se croisent de multiples influences, objets, stratégies, expériences, références. Si le film chemine dans la société, en amont la société chemine dans la production du film (...)⁷.

L'objet sériel est donc trivial dès sa création, et s'inscrit entièrement dans les « processus sociaux à la fois diffus et bien concrets, producteurs de savoirs et de représentations et mettant à profit des ressources multiples, techniques, symboliques, mémorielles⁸ » comme les pensait Yves Jeanneret. La série est donc bien par essence un objet culturel trivial. Cette propension au mouvement et à la circulation à grande échelle la rend d'autant plus intéressant à étudier, mais empêche également, comme nous allons le voir, de la considérer d'un point de vue national, borné par des frontières qui ont aujourd'hui perdu une grande partie de leur signification.

b) Une transnationalité croissante dans un monde cosmopolite

Notion popularisée au début du XX^{ème} siècle par Randolph Bourne, écrivain et intellectuel américain, le transnationalisme désigne un phénomène social relativement récent fondé sur l'interconnexion croissante entre les individus doublé d'un recul symbolique des frontières des Etats-nations. La transnationalité est de mise dans un monde dit cosmopolite, c'est-à-dire dans lequel nous avons pris conscience de notre interdépendance à tout niveau (politique, économique, culturel...). Les barrières géographiques se vident peu à peu de leur sens, à

⁶ DUMASY-QUEFELLE, Lise, « Du roman feuilleton au feuilleton télévisé : mythe et fiction », communication au colloque *De l'écrit à l'écran*, Limoges, mai 1998, publié aux PULIM, avril 2000.

⁷ FOURNOUT, Olivier, *Héros : Action, innovation, interaction dans les organisations et au cinéma*, Paris, Presses des Mines, 2014

⁸ JEANNERET, Yves, *Penser la trivialité. Volume 1 : La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Éditions Hermès-Lavoisier, coll. Communication, médiation et construits sociaux, 2008

mesure que l'information, la culture et les liens sociaux se développent à grande échelle, sans prendre en compte les frontières. C'est une nouvelle façon de penser les relations entre les cultures, lesquelles ne sont plus seulement contenues et envisagées à partir de leur territoire de naissance. Howard V. Perlmutter, expert dans la globalisation et l'internationalisation des entreprises, l'exprime en ces mots :

Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, les transformations politiques et technologiques fondamentales ont créé la possibilité d'un espace simultané d'expérience (...). Nous sommes témoins de l'apparition d'une possibilité : celle d'un horizon de perception et d'expérience d'un monde unique, dans lequel les différences entre les cultures continuent à exister et où les interdépendances augmentent... (...) ce n'est pas une civilisation humaine unitaire qui se crée, dont l'étendue serait globale et identique pour tous : c'est une variation énorme entre des univers existentiels opposés⁹.

Bronislaw Szerszynski et John Urry, tous deux sociologues et conférenciers à l'Université de Lancaster, ont distingué dans leurs travaux les prédispositions et les pratiques cosmopolitiques qui émergent dans ce monde « transnationalisé » et évoquent notamment « des compétences sémiotiques permettant d'interpréter les images que d'autres, quels qu'ils soient, ont d'eux-mêmes ou des étrangers, et de comprendre ce qu'elles impliquent (...)»¹⁰, ainsi qu' « une ouverture aux autres hommes et à leur culture (...)»¹¹. De ce grand partage d'expérience et de cette ouverture sur le monde, Ulrich Beck, sociologue allemand ayant beaucoup travaillé sur ces notions de transnationalisme et de cosmopolitisme, tire une notion fondamentale : celle d'empathie cosmopolitique¹². C'est elle qui nous étreint lorsque nous voyons les images d'une guerre à l'autre bout du monde, où que nous retenons nos larmes devant un film Hollywoodien dont le sujet est éloigné en tout point de notre quotidien. C'est elle, aussi, qui nous permet de nous attacher à un personnage de série vivant sous le soleil de Miami.

Dans le cas de notre travail, nous considérerons donc les séries comme des objets non seulement triviaux, mais également transnationaux et créateurs d'empathie cosmopolitique. En effet comme l'affirme Jean-Pierre Esquenazi, « L'objet sériel fonctionne souvent comme "représentation d'un point de vue sur le monde contemporain"»¹³. Or, à l'heure de la mondialisation, ce point de vue qu'incarne l'objet sériel ne peut plus être considéré seulement à l'échelle nationale. Comme le disent Sylvaine Bataille, maître de conférences à l'université de Rouen et docteur en littérature anglaise des XVI^e et XVII^e siècles, et Sarah Hatchuel,

⁹ PERLMUTTER, Howard Victor, *International Technology Transfer: Guidelines, Codes, and a Muffled Quadrilogue*, Oxford, Pergamon, 1985

¹⁰ SZERSZYNSKI, Bronislaw, URRY, John, « Cultures of cosmopolitanism », *The Sociological Review*, p. 461-481, 2002

¹¹ *ibid.*

¹² BECK Ulrich, *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?*, Paris, Aubier, 2006

¹³ ESQUENAZI, Jean-Pierre in *Séries Télé – Saison Un* [actes du colloque Sérialité télévisuelle, Université de Reims Champagne-Ardenne, 11 et 12 avril 2013], HUBIER, Sébastien (organisateur), Québec, Les Editions de Ta Mère, 2014

professeure en études cinématographiques et audiovisuelles à l'université Paul-Valéry Montpellier 3 « les séries de fiction sont des produits culturels transnationaux, qui circulent entre les pays et traversent les frontières ¹⁴», il faut donc « envisager les séries télévisées comme un objet d'étude international, les *placer dans le monde* ¹⁵».

2. Les séries américaines, la grande épidémie

a) Du feuilleton national au succès mondial

Cette transnationalité des séries américaines ne s'est pas toujours imposée avec autant d'évidence. Alors que la télévision se démocratise dans les foyers dans les années 50, en Europe comme aux États-Unis, les productions audiovisuelles restent limitées par les frontières et propres à un seul territoire. C'est à cette époque qu'apparaissent les trois genres fondateurs de la série américaine : le *soap opera*, la sitcom et le drame. *Soap opera* comme sitcom sont tous deux alimentés par la radio dont ils reprennent les feuilletons – ce qui explique le caractère intrinsèquement national de ces formats, mais aussi leur succès auprès du grand public qui est déjà familier de ce genre de narration. Il n'est donc pas surprenant que ce soit par le genre dramatique, moins structuré et moins retenu par des modèles historiques à respecter, que les séries américaines s'émancipent, évoluent et transforment la télévision. Mais la première série à dépasser les frontières, portée par un succès aussi inattendu que fulgurant, sera un *soap*. Le premier épisode de *Dallas* est diffusé le 2 avril 1978. Pensé au départ comme une mini-série en cinq volets, elle sera très vite commandée pour une saison complète par la chaîne. Les turpitudes du clan Ewing dont les deux fils se disputent l'héritage passionnent les américains, et bientôt le monde entier. La recette de son succès : une diffusion en prime time, un rythme plus rapide et un ton moins moralisateur que celui qui était de mise à l'époque. On pourrait d'ailleurs considérer J.R., le « méchant », comme le premier anti-héros du petit écran. Elle sera par la suite diffusée sur les cinq continents, et jusqu'à la Roumanie communiste – l'acteur jouant J.R., Larry Hagman, se targuera même « d'avoir été directement ou indirectement responsable de la chute de l'empire soviétique¹⁶ ». La série arrive en France en 1982 sur TF1, et y est encore diffusée à ce jour. A partir de *Dallas*, c'est l'hémorragie : les séries américaines phares font fi des frontières et s'exportent de plus en plus à l'étranger où elles rencontrent un véritable succès. *MacGyver* (Créée en 1985 et diffusée en France en

¹⁴ BATAILLE, Sylvaine, HATCHUEL, Sarah, « Préface. Les séries télévisées dans le monde : Échanges, déplacements et transpositions », *TV/Series*, 2012, mis en ligne le 01/11/2012, consulté le 15/05/2018 [disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/tvseries/1351>]

¹⁵ *ibid.*

¹⁶ « I think we were directly or indirectly responsible for the fall of the[Soviet] empire. » – HAGMAN, Larry, in *Associated Press*

1987 sur Antenne 2), *L'Agence tous risques* (diffusée aux U.S.A en 1983 puis un an plus tard sur TF1) ou encore *K 2000* (sortie en 1985 sur les écrans américains, en 1986 sur La Cinq en France) biberonnent toute une génération et font du mode de vie américain un idéal, et de la série américaine une référence.

b) Télévision américaine, séries transnationales ?

Ainsi, si la plupart des séries américaines sont, d'une manière ou d'une autre, ancrées dans la réalité américaine, c'est loin d'être toujours un obstacle à leur réception à l'étranger à l'heure de la mondialisation, où la circulation des objets culturels se fait plus rapide et globale que jamais. Ainsi, certaines questions socio-culturelles propres au pays de production d'une série trouveront écho chez des téléspectateurs d'un autre pays. L'écho sera d'autant plus fort s'il s'agit d'un pays frontalier, ou partageant une histoire, une culture... Dans le cas des Etats-Unis, champions du *soft power*, la proximité géographique est loin d'être une condition indispensable pour assurer le succès à l'international d'une produit locale. Comme le font remarquer Sylvaine Bataille et Sarah Hatchuel, « la circulation à l'échelle planétaire de normes en matière d'habitation, d'architecture, de déplacement, ou encore d'habillement et d'équipement rendent bon nombre de discours aisément transférables¹⁷ ». Ainsi certains lieux, personnages ou expériences partagées sur un continent comme sur l'autre participent à rendre des séries américaines compréhensibles et appréciables pour des téléspectateurs étrangers. Il ne faut pas oublier également les stratégies d'adaptation, développées pour faciliter l'exportation – et ajoutant ainsi à la trivialité de l'objet sériel. De l'ajout de sous-titres à la réécriture complète et l'adaptation d'un format, en passant par le doublage et la standardisation linguistique, les pays étrangers s'approprient les séries américaines – et souvent avec succès. EN 2015, 36 des 100 meilleures audiences à la télévision française étaient attribuées à des séries américaines¹⁸. Des téléspectateurs des quatre coins du monde peuvent ainsi découvrir ces fictions et entrer en contact pour se réunir en communauté, ajoutant encore un peu plus à la transnationalité de la série.

3. Les communautés de fans à travers le monde

a) Les séries, premier réseau social ? Transnationalité et relation renforcée à la fiction

¹⁷ BATAILLE, « Sylvaine, HATCHUEL, Sarah, « Préface. Les séries télévisées dans le monde : Échanges, déplacements et transpositions », *TV/Series* n°2 [Revue en ligne], 2012, mis en ligne le 01/11/2012, consulté le 20/06/2018.

¹⁸ DARAGON, Benoît, « Les 100 meilleures audiences de la télévision en 2015 », *Ozap*, publié le 28/12/2015, consulté le 19/07/2018

Outre son héritage historique international et un format qui sait jouer avec des ressorts émotionnels universels, la série montre l'ampleur de sa transnationalité dans son succès auprès des fans et les communautés qu'elle crée aux quatre coins du monde. Comme l'affirme Vincent Colonna (philosophe, romancier, sémiologue et spécialiste de la production et de la réalisation de séries télévisées) :

Quand on emploie douze heures pour découvrir une saison, l'équivalent de deux ou trois semaines de travail salarié pour faire le tour d'une série, ce n'est plus un passe-temps indifférent (...) C'est une passion collective, comme le jardinage ou la chasse ; une passion qui remue des affects sociaux, qui transforme l'imaginaire commun, l'ordre du discours et le partage du sensible, et qui aura dans un terme plus ou moins proche des conséquences sur l'esthétique, ce qui est de l'art ou n'en est pas¹⁹.

Ce n'est pas anodin que certains auteurs comparent les premières séries télévisées à des réseaux sociaux pré-numériques. Courrier des lecteurs, échanges conversationnels au sein de la famille ou d'un groupe de pairs, la sériophilie a été dès ses débuts créatrice de lien social. Cette « capacité de ces univers de rejallir sur la vie sociale des publics²⁰ » comme le désigne Jean-Pierre Esquenazi, s'est d'autant plus développée avec l'arrivée du web 2.0, qui permet aux fans de se reconnaître, d'échanger et de se regrouper en communautés soudées par-delà les frontières. Forums, *fan art*, pages Facebook et comptes Twitter spécialisés dans le relai de contenus orientés vers une série spécifique fleurissent sur la toile. *Hannibal* et *Dexter* ne font pas exceptions et font l'objet d'échanges passionnés au sein de leur communauté de fans respective – ceux d'*Hannibal* se sont même baptisés des « Fannibals », construisant un peu plus une identité commune et presque clanique. Pour toutes les séries, même les plus obscures, les fans peuvent trouver sur internet des individus aussi passionnés qu'eux avec qui échanger et faire grandir leur passion. Et, ce faisant, développer et renforcer les liens qui les unissent à la fiction, car « la communauté d'interprétation à laquelle chacun se sent appartenir (...) constitue le lieu où s'épanouit la relation à la série²¹ ».

b) Influence sur la série

La relation entre les séries et leur communauté a toujours été symbiotique. Déjà pour *Dallas*, les créateurs faisaient tout pour répondre aux désirs des téléspectateurs « par un subtil ajustement entre le travail du scénariste et la prise en compte des réactions du public qui conduisent à des réaménagements successifs de l'histoire²²», comme le note Philippe Le Guern, professeur à l'université de Nantes en sciences de l'information-communication, dans

¹⁹ COLONNA, Vincent, *L'art des séries télé : Tome 2, l'adieu à la morale*, Paris, éditions Payot, 2015

²⁰ ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010

²¹ ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010

²² LE GUERN, Philippe. « Réseaux et la culture. Des médias traditionnels à la numérimorphose des goûts et des usages » in *Réseaux*, vol. 184-185, no. 2, 2014

la revue *Réseaux*. Avec l'organisation en réseaux mondialisés des communautés de fans et leur accès facilité à des outils leur permettant de donner leur avis en temps réel, la relation a encore évolué. L'ultime épisode de *Sense8* concédé par Netflix face à la colère des fans suite à l'annulation de la série au terme de la 2ème saison en est un exemple criant : nous ne sommes plus dans un « subtil ajustement », et le rapport de force s'est inversé au fil des années. Mais cette nouvelle balance des pouvoirs ne rend que plus précieuse cette communauté, qui alimente la notoriété de la série sur la toile, consolide les audiences et permet de la faire passer à la postérité.

La transnationalité des séries télé, notamment américaine, n'est donc plus à prouver. Cette caractéristique impacte la création et les enjeux de la narration, tout en incorporant à la fiction les grandes problématiques sociales, contemporaines et post-nationales. La série se fait vecteur des grands changements et crises de valeurs – des problématiques qui se retrouvent dans son héros.

B. Le rôle du protagoniste : complexité et réflexivité

Le personnage principal d'un récit est plus qu'une figure centrale. Il est le fer de lance de l'œuvre, celui en qui toutes les problématiques s'incarnent et se déploient dans la narration. Le message que veut faire passer une série se lit souvent facilement dans son héros, qui doit par conséquent être particulièrement soigné si l'on veut créer le sens, l'émotion et l'attachement nécessaire – jusqu'à ce fameux « effet miroir », qui permet l'identification du téléspectateur, mais renvoie également le reflet d'une société et de ses valeurs.

1. Emotion et profondeur : avantages éditoriaux du format sériel

a) Développer une figure complexe

Si la littérature et le cinéma se sont souvent emparé du sujet, la série a un avantage non-négligeable sur les autres formes de récit : celui de pouvoir développer sur la durée tout un univers fictionnel et les personnages qui l'habitent. Le cas le plus parlant est celui d'Hannibal Lecter, parangon du tueur en série qui est sans doute la figure du Mal qui a été le plus exploitée dans notre culture occidentale. Ce personnage est né dans une série de romans écrit par Thomas Harris à partir de 1981, romans qui ont ensuite été adaptés en films avant de trouver la voie du petit écran. Le fait que ce traitement soit sériel (quatre livres et six films) en dit beaucoup sur la nécessité d'offrir un univers vaste et détaillé pour qu'une telle figure prenne de la consistance et de l'ampleur – et c'est justement ce qu'offre le format de la série. Son

interprète dans la série de Bryan Fuller, Mads Mikkelsen, déclare à ce propos « <Bryan Fuller> a une chance qu'il n'aurait pas s'il faisait un film. Il a des heures et des heures pour explorer et approfondir ce personnage et cet univers. Alors évidemment, notre but est de faire le portrait de cet homme de la manière la plus élaborée que nous permette ce medium <qu'est la série>²³. » Selon Lubomír Doležel, chercheur et théoricien littéraire tchèque, tout monde fictionnel reste nécessairement, par rapport à notre monde, incomplet. Mais les séries prennent l'avantage sur les autres formes de fiction en ce qu'elles peuvent prendre le temps de consolider leur univers sur les trois plans qui caractérisent l'univers fictionnel, à savoir la quantité, la crédibilité et la qualité²⁴. C'est tout particulièrement vrai en ce qui concerne les personnages. Une série peut augmenter presque à loisir le nombre de ses personnages, tout en affinant leurs traits de caractère, leur histoire et leur tempérament au fur et à mesure que l'action se déroule. Jean-Pierre Esquenazi note qu'en multipliant ainsi les personnages, « elles multiplient en même temps les points de vue possibles sur le monde fictionnel et l'enrichissent d'autant de perspectives²⁵ ». C'est à travers ce prisme sans cesse diffracté que ce que Lubomír Doležel appelle « l'authentification » de l'univers fictionnel peut avoir lieu : aux yeux du téléspectateur il devient plus crédible, presque tangible. Enfin, pour jouer sur le levier de la qualité, les séries peuvent se permettre des narrations hachées, interrompues ou imprévues, qui sont autant de prétextes pour explorer des lieux, des actions et des personnages et ainsi épaissir leur « encyclopédie fictionnelle²⁶ ». L'effet ressenti n'est en rien comparable avec celui que produit un récit autonome. Ce dernier se construit dans un temps indéterminé, où passé et futur n'existent pas. Cette indétermination « s'inscrit dans l'harmonie et l'intelligibilité d'un discours²⁷ » selon Raphaël Baroni, professeur associé à l'Université de Lausanne et spécialisé dans le champ de la narratologie et de la transmedialité, et permet ainsi d'« avoir prise sur les tensions qui, dans la vie quotidienne, paraîtraient autrement insupportables²⁸ ». Mais lorsqu'il s'agit de séries, elles ne peuvent parier sur cette fonction rassurante et bornée. En effet, « le temps qu'elles mettent en scène, par son inachèvement, se rapproche plus du temps réel que du temps narratif²⁹ », prenant ainsi le statut de « vie parallèle ». Cette impression de vivre une autre vie que la sienne, ou du moins d'en être le témoin privilégié, c'est ce que Jean-Pierre

²³ « He has a chance that you do not have doing films. He's got hour after hour to explore it and dig into this character and into this universe. So obviously our goal is to give a portrait of a man that is as elaborate as we can do in this medium. » - McLEAN, James, *The Art and Making of Hannibal: The Television Series*, Londres, Titan Books, 2015

²⁴ DOLEZEL, Lubomir, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998

²⁵ ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010

²⁶ ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010

²⁷ BARONI, Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007

²⁸ *ibid.*

²⁹ *ibid.*

Esquenazi appelle « le débordement existentiel³⁰ », une « impression très gratifiante » qui attache le téléspectateur à la narration. De plus, en mêlant quantité, crédibilité et qualité, les séries offrent un véritable écrin au personnage du tueur en série, figure complexe s'il en est qui a nécessairement besoin de multiples facettes pour être tangible et comprise dans son ensemble.

b) Jouer sur les ressorts émotionnels

En plus de développer un univers fictionnel dans lequel le téléspectateur peut se plonger sans restriction, la série de tueur a de nombreuses cordes à son arc pour faire varier l'intensité émotionnelle. Selon l'approche cognitive du chercheur en Intelligence Artificielle et en Sciences cognitives Jean-Louis Dessalles, notamment développée dans *Le rôle de l'impact émotionnel dans la communication des événements*³¹, cette intensité émotionnelle varie en fonction de trois facteurs : l'improbabilité, la gradualité et la proximité. Vient ensuite le facteur de l'improbabilité, selon lequel une tragédie sera d'autant plus marquante qu'elle n'était pas censée se produire et qu'elle apparaît comme un réel coup du sort. Elle renforce la surprise mais également le sentiment d'injustice qui suffit seul à exacerber l'intensité émotionnelle. La gradualité table quant à elle sur l'ampleur cumulée des drames que connaissent les personnages. Si le héros connaît un tragique accident de voiture et perd son épouse, l'impact sera moins violent que si ses enfants y ont également perdu la vie. A partir d'un certain seuil, la situation devient intolérable pour le téléspectateur. C'est ce seuil que Jean-Louis Dessalles appelle « l'effet de mur³² ». Tout l'art du récit, et notamment de la fiction sérielle, est de s'approcher de ce mur sans le heurter, pour en tirer le meilleur parti en terme d'intensité émotionnelle. Avec une série de tueur en série, le « mur » est dangereusement proche dès le postulat : les visions de violence placent déjà le téléspectateur dans une position émotionnellement instable, qu'il s'agira ensuite de conforter avant de la déstabiliser à nouveau, pour générer un maximum d'émotions. La proximité peut être multiple : spatiale (un meurtre à quelques rues de notre appartement), temporelle (deux tragédies rapprochées dans le temps) ou encore sociale (la disparition d'une personne dans notre groupe sociale, comme une promotion universitaire par exemple). Ce mécanisme de proximité peut également être appliqué au récit de fiction, et il a d'ailleurs un rôle-clé dans le système de sympathie et

³⁰ ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Séries télévisées et "réalités" : les imaginaires sériels à la poursuite du réel » dans SEPULCHRE, Sarah, *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Info & com », 2011

³¹ DESSALLES, J.L., *Le rôle de l'impact émotionnel dans la communication des événements*, Annales du Lamsade N°8, 2007.

³² DESSALLES, J.L., *Le rôle de l'impact émotionnel dans la communication des événements*, Annales du Lamsade N°8, 2007

d'attachement : « plus on en sait sur un personnage, plus il nous est familier, plus on est ému par ce qui lui arrive », comme le note Vincent Jouve³³, chercheur en théorie littéraire, théorie de la lecture et littérature française s'étant notamment spécialisé dans la question du personnage. En multipliant comme on l'a vu son univers fictionnel et tout particulièrement les caractéristiques de son héros, la série peut compter sur l'impact émotionnel provoqué par les péripéties et les épreuves que traverse son héros. Cette notion de proximité sera, nous le verrons, particulièrement important dans le cas de nos séries de tueurs, car c'est pas le biais de l'intime qu'ils parviennent à s'humaniser et à se rendre attachant.

c) Le tueur en série, un élément particulièrement efficace pour construire la tension narrative

En mêlant fort impact émotionnel et univers riche et immersif, les séries télévisées ont donc toutes les cartes en main pour accrocher sur la durée le téléspectateur. Reste encore à maintenir l'intérêt sur la durée... Car si selon Raphaël Baroni « toute narration est organisée de manière à créer une tension³⁴ », ce n'est pas toujours fait de manière efficace. Cette tension, Raphaël Baroni la définit comme « le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception³⁵ ». Cette tension narrative repose sur trois fonctions thymiques : le suspense, la curiosité et la surprise – et nous allons voir que conférer le premier rôle à un tueur en série influe grandement sur ces trois fonctions.

Le suspense tout d'abord, qui se base sur une narration chronologique, se fonde sur la potentialité qu'un événement conduise à une conséquence, bonne ou mauvaise, pour le protagoniste. Contrairement à l'effet de curiosité, le téléspectateur connaît les tenants et les aboutissants de la situation et a conscience des enjeux qui se jouent. Or, dans le cas d'une série mettant en scène un tueur en série, chaque action est chargée de suspense en ce qu'elle peut faire basculer la vie du héros. Parce qu'il mène une dangereuse double vie, qu'il est traqué et qu'il porte un véritable masque social qui peut glisser à tout instant. C'est d'ailleurs l'une des plus grandes craintes de Dexter, qu'il évoque fréquemment : « C'est comme si le masque était en train de glisser. (...) Ça me fait une peur bleue.³⁶ » Le suspense est donc

³³ JOUVE, Vincent, « Émotion et intérêt dans les études littéraires », *Études de lettres* [Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/edl/606>], publié le 15 mars 2017, consulté le 17 juillet 2018.

³⁴ BARONI, Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007

³⁵ Ibid.

³⁶ « It's like the mask is slipping. (...) It scares the hell out of me. » *Dexter*, 2007, saison 2 épisode 3 « An Inconvenient Lie » (titre VF : « Mensonges et conséquences »), GOLDWYN Tony (réal.), ROSENBERG Melissa (sc.), diffusé le 14/10, Showtime

présent à chaque instant de la série, forçant le spectateur à guetter le moindre faux pas, le moindre moment d'oubli qui pourrait trahir le personnage principal et le faire courir sa perte.

La curiosité survient quant à elle lorsqu'un élément est sciemment omis pour être révélé plus tard. Le téléspectateur a conscience qu'un élément est manquant, et ne peut qu'attendre qu'il lui soit exposé sur le tard. Dans *Dexter* comme dans *Hannibal*, la colonne vertébrale de cette curiosité réside sans doute dans la découverte de l'identité du « grand méchant » de la saison, un mystérieux tueur en série qui nargue les forces de police pendant plusieurs épisodes et que le héros finit souvent par traquer à titre personnel. Mais ce moteur de curiosité, déjà présent dans les *crime dramas* classiques, est dans notre cas renforcé par le profil même de l'anti-héros, mystérieux et secret. Ce n'est pas un archétype auquel le téléspectateur est habitué, et il engendre beaucoup de questions qui ne trouveront leur réponse qu'au fur et à mesure de la narration (passé, traumatismes...). Là où ces éléments sont souvent clairement établis dès le début de la narration dans des séries plus classiques – la tragédie qu'a vécu Patrick Jane, le héros du *Mentaliste*, est exposée très tôt et ne connaîtra ni changements ni rebondissements – ils restent ici dans l'ombre, farouchement protégés par le héros. Au-delà de la quête de la Némésis qui s'étend sur toute une saison, le téléspectateur est donc motivé par une curiosité frustrée pour le profil du tueur en série qui se dévoile au compte-gouttes.

La surprise constitue la troisième fonction thymique servant de socle à la tension narrative. Cette dernière apparaît lorsqu'une information, précédemment ignorée par le téléspectateur et bien souvent aussi par les personnages à l'écran, surgit et change une situation que l'on pensait sûre et établie. Les séries de tueurs ne sont évidemment pas les seules à jouer sur ce levier ; dans la plupart des séries dramatiques, la surprise représente même le nerf de la guerre à travers des stratagèmes comme le *cliffhanger*, révélation clôturant un épisode ou une saison et censé « accrocher » le téléspectateur et lui donner envie d'en voir plus. Si les séries que nous étudions aujourd'hui savent particulièrement bien jouer sur le suspense, la curiosité et la surprise, il ne faut pas oublier ce qui fait toute l'intensité de ces trois fonctions thymiques : le personnage principal.

2. Le rôle du personnage, porte-parole et miroir

a) Le rôle du personnage de fiction dans une série

Il est rare que l'on regarde une série uniquement pour en apprécier seulement la photographie ou la bande-originale ; si une telle curiosité peut nous pousser à visionner les premiers épisodes, elle ne sera pas suffisante à nous faire rester. Pour que naisse la fidélité, celle-ci passe bien souvent par les personnages au centre du format, et tout particulièrement par le héros. C'est ce que s'accordent à dire tous les créateurs de série, notamment Damon

Lindelof, co-créateur de la série *Lost* dans une interview pour le *New-York Times* : « Tout tourne autour du personnage, du personnage, du personnage... Tout doit être mis au service des gens. C'est ça, l'ingrédient secret de la série³⁷. » Les protagonistes ont plusieurs fonctions primordiales dans la compréhension et l'appréciation du récit. Comme l'explique Jean-Pierre Esquenazi dans son ouvrage *Les Séries télévisées, l'avenir du cinéma ?* : « tout personnage de fiction a une double fonction narrative : il est à la fois objet et sujet du récit, celui auquel il arrive quelque chose, et celui grâce auquel nous interprétons ce qui arrive³⁸. » Le protagoniste est de plus le porte-parole du créateur et du scénariste, qui ont travaillé les dialogues dans un but bien précis, et parfois même de l'acteur lorsque le script laisse la place à l'improvisation ou lorsque l'acteur est également producteur de la série. C'est d'ailleurs cette délégation de pouvoir et cette complexité polyphonique qui donne au héros toute son importance et sa profondeur, et qui différencie les personnages principaux des simples figurants fictionnels. Mais contrairement à ce que l'on pourrait croire, face à une série où le protagoniste doit souvent faire face à de nombreuses épreuves, le spectateur ne s'attend pas à le voir changer. C'est la thèse que développe Roberta Pearson, professeure d'études en cinéma et télévision à l'Université de Nottingham, dans son livre *Reading CSI: Crime TV Under the Microscope*³⁹ :

Pour les critiques littéraires et dramatiques, le développement d'un personnage (*character development*) a souvent voulu dire qu'il grandit, atteint un plus haut niveau de conscience de soi et prend des décisions qui changent sa vie. Mais la nature répétitive de la série télévisée exige une relative stabilité de ses personnages ; leur échec à remplir des fonctions narratives clés (...) pourrait sérieusement compromettre la formule de la série... A la télévision, il est plus juste de parler d'accumulation d'un personnage (*character accumulation*). La télévision dramatique Américaine peut créer des personnages hautement élaborés, d'une plus grande accumulation et d'une plus grande profondeur que n'importe quel autre médium⁴⁰.

Que la série ne dure que quelques épisodes ou plusieurs saisons, que le héros soit confronté à une grande épreuve ou à d'innombrables péripéties mineures, il ne faut dans tous les cas pas s'attendre à le voir à proprement parler se développer et évoluer en quelqu'un d'autre. Car comme le signale Roberta Pearson, « un personnage très élaboré n'est pas la

³⁷ « It's all about character, character, character... Everything has to be in service of the people. That is the secret ingredient of the show. » – LINDELOF, Damon, cité dans MANLY, Lorne, « The Laws of the Jungle », *The New York Times*, publié le 18 Septembre 2015, consulté le 18/06/2018

³⁸ ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010

³⁹ PEARSON, Roberta, « Anatomising Gilbert Grisson: The Structure and Function of the Televisual Character » in *Reading CSI: Crime TV Under the Microscope*, Londres, Editions Michael Allen, 2007

⁴⁰ « For literary and dramatic critics, development has often meant that the protagonist grows, achieves a higher degree of self-awareness and makes life-transforming decisions. But the repetitive nature of the television series dictates a relative state of stability for its characters, whose failure to perform key narrative functions (...) could seriously undermine a series' premise.... In television, it's more accurate to talk about character accumulation and depth than it is to talk about character development. The long-running American television drama can create highly elaborated characters of greater accumulation and depth than any contemporary medium. »

même chose qu'un personnage bien développé⁴¹ » : Dans une série télévisée qui cherche avant tout à empêcher son audience de changer de chaîne et à garder le téléspectateur dans un certain confort, on peut être sûr de retrouver un « *highly elaborated character*⁴² », avec des traits de personnalité et des faits biographiques qui s'accumulent sans jamais pour autant aboutir à une transformation radicale. Les anti-héros, et les tueurs en série en particulier, ne font pas exception : en tant que protagonistes dans une série codifiée et suivant une formule précise, ils restent globalement fidèles à la personnalité qu'on leur a découvert dès l'épisode pilote. Cet élément de stabilité, comme beaucoup d'autres que l'on retrouvera dans les formats étudiés, a pour principale fonction de rassurer le téléspectateur (acte d'autant plus nécessaire lorsque le héros principal est déviant comme c'est le cas dans une série de tueur), mais également de porter un message et une vision du monde.

b) Le mode de référence allégorique ou l'effet miroir

Toutes les séries sont traversées, influencées, modelées par des opinions et des faits de société. C'est même une nécessité pour être pertinentes auprès de leur public et ne pas n'être qu'une coquille vide sans autre portée que le divertissement pur. Quand Jean-Pierre Esquenazi déclare que « le mode de référence allégorique au réel est une procédure courante dans la fiction américaine⁴³ » dans l'ouvrage de Sarah Sepulchre *Décoder les Séries TV*, il désigne ce stratagème qui consiste à faire référence à un cadre universellement connu des téléspectateurs. En effet, « en utilisant des modèles génériques parfaitement fréquentés et connus par les publics, réalisateurs, écrivains, producteurs, profitent de ce savoir partagé pour exposer et discuter des problèmes contemporains⁴⁴. » A cette toile de fond facile à identifier, les créateurs de la série peuvent ensuite venir greffer des références plus pointues ou engagées sous forme d'allégories : « l'allégorie permet de juxtaposer deux niveaux de lecture, dont l'un n'est pas nécessaire mais autorise la constitution d'un discours souvent savant sur le réel. Un tissu symbolique sans surprise devient le support d'un discours imaginaire au sujet du réel⁴⁵. » A cela, Marc Zafran (plus connu sous le pseudonyme de Martin Winckler), médecin français également connu comme romancier, essayiste et critique de séries télévisées, rajoute qu'« à l'heure où le monde est en proie à de nombreux conflits, ouverts ou larvés, les séries

⁴¹ « A highly elaborated character is not the same as a well-developed character » – PEARSON, Roberta, « Anatomising Gilbert Grisson: The Structure and Function of the Televisual Character » in *Reading CSI: Crime TV Under the Microscope*, Londres, Editions Michael Allen, 2007

⁴² *ibid.*

⁴³ ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Séries télévisées et "réalités" : les imaginaires sériels à la poursuite du réel » dans Sarah SEPULCHRE, *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Info & com », 2011

⁴⁴ *ibid.*

⁴⁵ *ibid.*

sont, plus que jamais, par leur gravité et leur sombre description – directe ou métaphorique – de la réalité, les "miroirs obscurs" de la société américaine⁴⁶ ». Cette citation montre l'importance qu'il faut attacher aux séries en tant que témoins d'un climat social, d'une histoire dont elles se font souvent les messagères. Les arts en général ont toujours été influencés par les évolutions d'une société qu'ils souhaitent illustrer voire dénoncer ou changer, et les séries ne font pas exception. Les années 1960 et 1970 sont symptomatiques de ces interrogations sociétales qui se reflètent sur le petit écran. En pleine guerre froide, les séries d'espions comme *I, Spy* (1965), *Mission: Impossible* (1966) ou encore *The Man from U.N.C.L.E.* (1964) fleurissent, avec souvent pour héros un agent secret cabotin et ingénieux plutôt que sombre et violent ; la conquête spatiale laisse également sa trace, avec de grandes séries de science-fiction comme *Star Trek* (1966) ou *The Invaders* (1967). Dans les dernières séries citées comme *I, Spy*, on retrouve les premiers acteurs de couleurs dans des rôles principaux, et même le premier baiser interracial dans *Star Trek*. Tensions politiques, avancées technologiques, question raciale, mais aussi émancipation féminine ou encore guerre du Vietnam marquent les productions de l'époque, qu'elles les abordent directement ou non. Les séries se font donc les témoins de l'évolution des valeurs d'une société transnationale ; en effet, si la plupart des points de vue exprimés sont Américains, les grands bouleversements comme la révolution sexuelle ou le 11 septembre ont impacté l'Occident dans son ensemble et un téléspectateur français ou allemand saura en comprendre les enjeux. Nous pouvons donc lire entre les lignes des scénarii les mutations des valeurs transnationales qui sous-tendent nos sociétés occidentales.

3. Les anti-héros, symptômes d'un renouveau des valeurs post-nationales

Comme le signale Martin Winckler, « il ne fait aucun doute aujourd'hui que les meilleures séries sont des témoins stimulants de l'état du monde (...) Écrites, tournées et diffusées en léger décalé avec leur époque, les bonnes séries TV portent un regard incisif sur la société⁴⁷. » Plus encore que simple témoin, la série, en tant que fiction, opère un « véritable travail de mise en lisibilité de la réalité sociale⁴⁸ », d'après Sabine Chalvon-Demersay. Dans cette perspective, quelle réalité sociale cette vague d'anti-héros qui a déferlé dans les années 2000 nous donne-t-elle à voir ? Des blagues bon enfant de *Seinfeld* (1989) ou de *Friends* (1994), on passe à l'ironie sinistre de *Six Feet Under* (2001), où une famille reprend l'entreprise de pompe funèbre familiale après le décès du patriarche ; à la résignation désabusée des *Sopranos* (1999) dans

⁴⁶ WINCKLER, Martin, *Petit éloge des séries télé*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2012

⁴⁷ WINCKLER, Martin, *Petit éloge des séries télé*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2012

⁴⁸ CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Pour une approche sociologique des œuvres de fiction télévisée », in MIGOZZI, Jacques (dir.), *De l'écrit à l'écran : littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, PULIM, Coll. « Littérature en marge », 2000

laquelle le protagoniste, Tony, peine à concilier vie de famille, dépression et activités mafieuses ; et bien sûr au sanglant détachement de *Dexter* (2006), qui jongle entre sa vie de bon mari et ses instincts de tueur en série. Quel « état du monde » ce glissement vers le noir traduit-il ? Cosimo Campa parle de ces représentations violentes et désabusées comme d' « une forme de catharsis qui varie selon les époques, mais qui, indéniablement, s'impose dans les moments de crise⁴⁹ », dans son ouvrage *American Horror Series - La Part obscure des séries Américaines*. Selon lui, des «pics» de désirs et de productions horribles, au cinéma et à la télévision, naissent ou réapparaissent quand la société va mal, quand l'avenir est flou, tant sur le plan économique et social que sur le plan politique⁵⁰ ». Comme le dit Dominique Rabaté, essayiste, critique et professeur de littérature française moderne et contemporaine, dans son étude « Portrait du solitaire en serial killer », « il n'est pas indifférent que le serial killer soit devenu un personnage de la culture de masse, lui qui est un symptôme de la société de masse⁵¹. » Mark Seltzer, professeur de littérature à l'Université de Californie, va même jusqu'à désigner les tueurs en série comme les « superstars de la *wound culture* Américaine⁵² ». Il ne fait donc aucun doute que si les anti-héros ont commencé à émerger dès la fin du XXème siècle, leur montée s'est accélérée et « radicalisée » ces dernières années – ce qui en dit beaucoup sur l'état actuel de notre société. On peut en imaginer plusieurs causes : la remise en cause croissante du rêve américain et du capitalisme qui en est le socle, l'après-11 septembre... Les crises économiques successives et la perte de repères induite par la mondialisation à outrance complètent le tableau qui, si l'on s'arrêtait ici, pourrait sembler bien sombre. Mais le fait de présenter des tueurs en série comme des personnages dignes d'être connus, développés et finalement aimés par le grand public dit autre chose de l'état des valeurs dans le monde actuel. Cela peut également être interprété comme un changement d'ampleur dans ce que nous reconnaissons comme admirable chez quelqu'un. Le courage, la virilité, la réussite dans sa vie familiale comme professionnelle ne sont plus au cœur du modèle du héros. Désormais les ratés, les faibles et les monstres sont dignes d'intérêt : des valeurs plus humanistes et plus tolérantes, qui poussent le téléspectateur à ouvrir ses horizons et à ne plus catégoriser les héros de fiction de manière trop manichéenne. C'est également la fin de nombreux tabous (du sang, de la violence, de la mort ou encore de la folie) qui jusqu'à il y a peu n'étaient jamais – ou rarement, et dans des contextes très particuliers – évoqués sur

⁴⁹ CAMPA, Cosimo, *American horror series : la part obscure des séries américaines*, Levallois-Perret, Editions Bréal, 2014

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ RABATÉ, Dominique, « Portrait du solitaire en serial killer » in *Modernités*, n°19, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003

⁵² SELTZER, Mark, *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*, Abington, Routledge, 1998

nos petits écrans. On peut même considérer que des séries comme *Dexter* réinventent de nouvelles valeurs transnationales en validant d'autres, comme la différence claire entre la « bonne » et la « mauvaise » violence, déjà présentée dans des œuvres classiques (séries policières, par exemple).

Le personnage principal d'une série en dit donc long sur l'œuvre en elle-même, mais aussi sur la société dans laquelle elle est créée et consommée et sur le public qui la reçoit. Dans le cas de notre travail, le fait que le protagoniste soit un tel déviant est évocateur quant à l'état d'esprit et les valeurs de notre société actuelle. Mais pour mieux comprendre les tenants et les aboutissants d'une telle figure, complexe et trouble, et la façon dont elle a accédé à une telle notoriété, il faut revenir à ses origines.

C. Aux origines du tueur en série, un imaginaire national et transnational

Le tueur en série fait figure de « grand méchant » de notre société, une figure du Mal incarnée hors de la fiction. Souvent indissociable de l'idée de folie, il tire sa force de son imprévisibilité et de son mystère tout autant que de sa violence. Mais si tous les pays ont leur lot de meurtriers, nous ne sommes pas tous égaux face à cette notion. La perception qu'en aura le téléspectateur sera largement influencée par la culture et l'histoire de son pays, remettant en cause la transnationalité de cette figure du Mal. Il n'est donc pas surprenant que son parcours pour accéder à une notoriété sérielle ait été semé d'embûches. Nous verrons comment la *fictionnalisation* de la figure du tueur en série joue un rôle primordial dans sa transnationalité, et comment le meurtrier s'est peu à peu fait une place sur nos petits écrans jusqu'à s'imposer comme un protagoniste capable de porter à lui seul une série sur plusieurs saisons.

1. Une représentation polyphonique et culturelle

a) Un héritage national, culturel et historique...

Le terme « tueur en série » n'évoque pas la même figure en fonction de la culture dans laquelle nous avons baigné. Il semble que cette notion ait longtemps été quasi-exclusivement occidentale, et tout particulièrement américaine. Les Etats-Unis, qui ne représentent que 5% de la population mondiale, ont produit 76% des tueurs en série connus au 20ème siècle⁵³.

⁵³ NEWTON, Michael, *The Encyclopedia of Serial Killers: A Study of the Chilling Criminal Phenomenon from the Angels of Death to the Zodiac Killer*, New-York, Facts on File, 2006

L'Europe dans son ensemble est loin derrière (16%), et là encore la répartition n'est pas homogène sur tout le territoire : la Grande-Bretagne occupe la première place avec 28% des tueurs en série d'Europe, devant l'Allemagne (27%) et la France (13%)⁵⁴. Cette répartition très occidentale pourrait cependant basculer au 21^{ème} siècle : des régions comme l'ancien bloc communiste et l'Afrique du Sud se révèlent particulièrement prolifiques une fois la censure médiatique de régimes autoritaires levée. S'il est difficile de faire un lien direct entre le nombre de tueurs en série dans un pays donné et la popularité sur ce même territoire d'une telle figure lorsqu'elle est traitée dans une fiction, il y a fort à parier que ces chiffres jouent sur le nombre de productions mettant en scène des tueurs et la réception de ces productions par le public. Ainsi un téléspectateur américain sera plus susceptible d'être familier de la figure du tueur en série, d'autant plus lorsque ce dernier a sévi aux Etats-Unis, qu'un Espagnol ou un Danois. Médiatisation, culture et héritage national jouent un grand rôle dans la perception par les téléspectateurs de cette figure que nous étudions ici, surtout dans le cas de représentations non-fictives et brochant le portrait de véritables meurtriers. En effet un étranger, qui n'aura que peu voire pas suivi l'affaire ne peut être comparé à un natif du pays qui, s'il ne s'est pas passionné pour le personnage dès les premiers éléments d'enquête, n'a de toute façon pas eu le choix de la suivre du fait du tapage médiatique qui l'a entouré. C'est sans surprise que le second se sentira plus concerné que le premier par la figure du tueur, qu'il aura associé à ses crimes et à l'effet qu'il a eu sur la société dans laquelle il vit. Des tueurs comme Ted Bundy, Jeffrey Dahmer ou encore Ed Gein font partie de la culture populaire au même titre que le grand méchant loup ; leurs histoires sont autant de contes effrayants que l'on se répète aux veillées, qui promeuvent des comportements prudents et le respect du couvre-feu. En France, nous avons nos propres incarnations du Mal. Mais comme Ted Bundy et Edmund Kemper n'évoquent que peu de choses pour la majorité des Français, Guy George et Michel Fourniret sont inconnus aux Etats-Unis. C'est un fait : la figure du tueur en série reste limitée par des frontières nationales et culturelles qu'il est difficile de dépasser, surtout lorsqu'elle prend sa source dans le réel.

b) Transformer le fait divers en feuilleton

Mais la figure du tueur en série n'est pas désespérément limitée par les frontières d'une culture nationale. Il existe en effet des exceptions à la règle. Dans le cas d'un meurtrier en chair et en os, sa renommée internationale commencera forcément par une large couverture médiatique, mais aussi et surtout une mythologie associée. Le premier cas peut être illustré par Charles Manson, ce tueur à la tête d'une « famille » considérée comme une secte qui s'est

⁵⁴ *ibid.*

rendu tristement célèbre par une série d'assassinats dans la région de Los Angeles dans les années 60. Il a entre autres été reconnu coupable du meurtre de Sharon Tate, épouse de Roman Polanski, qui était enceinte de huit mois au moment des faits, ainsi que de quatre de ses amis présents ce soir-là. Pourquoi se souvient-on autant de Charles Manson, aux Etats-Unis mais également en Angleterre ou en France ? L'horreur du crime, doublée peut-être du facteur transnational associé au réalisateur Roman Polanski (Polonais de nationalité française installé à l'époque à Hollywood, toujours entre l'Europe et l'Amérique) sont des éléments de réponse. Mais la façon dont les médias ont traité l'affaire y est également pour beaucoup : présenté comme l'incarnation du Mal, au centre de mille rumeurs et entouré de mystère, le tueur est finalement devenu aussi fictionnel que réel. Aujourd'hui Charles Manson est une sorte de fantôme qui hante les fictions américaines et notamment les *crime dramas* et semble avoir laissé une empreinte plus profonde que d'autres tueurs tout aussi abjectes des dernières décennies. Et ce n'est pas seulement parce que l'information est aujourd'hui mondialisée et diffusée à grande vitesse : la figure de Jack l'Eventreur suit le même schéma. L'affaire, reprise de journal en journal, est finalement devenue un mythe à force de spéculations plus ou moins abracadabrantes – Lewis Carroll, l'auteur d'*Alice au pays des Merveilles*, a été un des suspects envisagés. Et côté Français, nous pouvons évoquer la Bête du Gévaudan, mystérieuse créature ou tueur en série qui a fait entre 88 et 124 victimes entre le 30 juin 1764 et le 19 juin 1767. A l'époque l'affaire se révèle être du pain béni pour le secteur de la presse qui est au plus mal après la guerre de Sept Ans. Les gazettes locales, puis nationales et internationales vont s'emparer du sujet et publier des centaines d'articles, transformant un fait divers Auvergnat en véritable feuilleton à suspens⁵⁵. L'importance de la narration est donc déjà présente, même sur des cas bien réels.

c) Moins d'attaches au réel pour une meilleure transnationalité

Mais les cas les plus nombreux de tueurs en série ayant dépassé les frontières pour devenir des figures du Mal transnationales nous viennent avant tout d'univers purement fictionnel. Littérature comme cinéma se sont emparé de cette figure depuis plusieurs siècles ; s'il est rare que le meurtrier soit véritablement au premier plan, on trouve de nombreux romans – du polar au policier en passant par la chronique et le roman gothique – qui en font leur sujet principal. *L'étrange cas du docteur Jekyll et de Mr Hyde*, paru en 1886 et écrit par Robert Louis Stevenson, évoque déjà cette thématique du Mal, qui sort à la nuit tombée pour répandre la terreur. Soixante ans plus tard et sous une forme bien différente, Jean Giono en fait tout le

⁵⁵ MORICEAU, Jean-Marc, *Histoire du méchant loup : 3000 attaques sur l'homme en France, xve-xxe siècle*, Paris, Fayard, 2007

mystère de son livre *Un roi sans divertissement*, construit sur le postulat qu'un homme sera prêt à tout pour sortir de son ennui existentiel, y compris s'adonner au Mal à l'état pur et au meurtre de sang-froid. Le cinéma n'est pas en reste : *M le maudit*, premier film parlant de Fritz Lang, sort en 1931 et dépeint l'hystérie qui s'empare d'une grande ville allemande lorsqu'un tueur d'enfants sème la terreur dans ses rues. Aujourd'hui, de grands réalisateurs se saisissent encore de cette figure, comme David Fincher avec des films comme *Se7en* (1995), où Brad Pitt et Morgan Freeman traquent un tueur en série calquant ses mises à mort sur les sept péchés capitaux bibliques, ou Michael Haneke et son *Funny Games* (2007) où deux jeunes hommes prennent un malin plaisir à torturer une famille en vacances. On remarquera que ces quelques références couvrent un large espace chronologique mais aussi et surtout géographique : de l'Allemagne à la France en passant par les Etats-Unis et l'Autriche, ces œuvres mettant en scène le Mal dans toute son horreur voyagent et tombent dans une postérité cosmopolite.

La série en tant qu'œuvre de fiction est donc *a priori* un vecteur transnational approprié pour une telle figure. Mais si les contes d'Andersen nous sont encore racontés dans notre enfance, c'est parce qu'ils font appel à de nombreuses métaphores – sans compter qu'ils sont, dans leurs plus récentes versions, largement revus et corrigés pour ménager les sensibilités. Avec la figure du tueur en série, pas de métaphore ni de demi-mesures : c'est un monstre en pleine lumière, qui peut être difficile à regarder dans les yeux. Pas étonnant donc qu'un tel personnage ne soit pas apparu tout de suite sur nos petits écrans, médium avant tout familial, mais ait dû entrer discrètement, presque par effraction, et se faufiler longtemps dans l'ombre avant d'accéder au premier plan.

2. De la caricature à la lumière

a) Les *freaks of the week*, simples *plot devices*

Typique des séries Américaines (on les retrouve également dans les séries Japonaises), les *Villains of the week* (également appelés « *monsters of the week* » ou « *freaks of the week* ») sont des antagonistes qui n'occupent le rôle du méchant que le temps d'un épisode avant de disparaître dans les limbes de la série. Le personnage n'est esquissé qu'en surface, bien souvent par le prisme du ou des héros qui finiront par le vaincre au terme de 42 minutes de lutte et d'enquête. Les premiers tueurs en série à apparaître sur le petit écran sont donc avant tout des *plot devices* (ou *plot mechanism*) : une technique pour faire avancer l'histoire et en renouveler le propos. Apparu dans les années 80-90 avec des séries comme *X-Files*, ce *plot mechanism* est vite devenu incontournable dans les genres policiers et fantastiques. Des séries

comme *Charmed*, *Fringe* ou encore *Buffy contre les Vampires* en ont fait la base de leur formule, tout comme *Les Experts*, *Esprits Criminels* et autres *procedurals*. Ce format narratif est particulièrement attractif pour les chaînes, les syndicats et pour l'exportation à l'international ; l'absence de fil rouge et le fait que l'enquête soit ouverte et close au sein d'une seule unité de temps permettent ensuite de rediffuser les épisodes dans n'importe quel ordre sans crainte de perdre le téléspectateur. Ces tueurs en série, qui n'ont qu'une dizaine de minutes pour vivre à l'écran, sont bien évidemment caricaturaux. Le seul aspect sur lequel on s'attarde est leur mode opératoire, censé révéler en transparence leur personnalité. Leur physique même est souvent occulté, la plupart des épisodes de séries policières s'ouvrant sur le déroulé du crime qui sera au centre de l'enquête du jour. Au cours de cette scène, l'identité de l'assaillant est souvent savamment dissimulée afin de conserver le suspens tout au long de l'investigation des héros. Ce n'est bien souvent que dans les dernières scènes que le tueur a quelques minutes d'écran, qui sont rarement utilisées pour étoffer son personnage. Caricature creuse et lisse, la figure du tueur en série est dans ces cas-là réduite au minimum, avec une fonction narrative très limitée.

b) Le tueur en série, Nemesis par excellence dans les fictions policières modernes

Il faut cependant noter que tous les *villains of the week* ne sont pas logés à la même enseigne. Si certains émergent le temps d'un épisode avant d'être rapidement attrapés, d'autres ont le privilège de revenir, devenant parfois des Némésis attirées et prenant ainsi plus d'ampleur et d'épaisseur. C'est le cas dans la série *Profiler*, dans laquelle Dr. Samantha « Sam » Waters, une psychologue consultante pour le FBI cherche à arrêter le tueur en série qui a tué son mari et connu sous le nom de *Jack of All Trades*. La traque dure trois saisons, émaillée par des cas bouclés qui servent de toile de fond à l'intrigue. Sortie en 1996 sur la chaîne américaine NBC, *Profiler* est une pionnière du genre et forge pour la première fois un personnage de tueur en série sur plusieurs épisodes puis sur plusieurs saisons. La série à succès *The Mentalist*, sortie sur CBS en 2008 et diffusée sur TF1 en hexagone, lui doit beaucoup. L'histoire présente de nombreuses similitudes avec la série de 1996 : un consultant pour le C.B.I. cherche à venger sa femme et sa fille, tuées par John Le Rouge, un mystérieux tueur en série. Si Patrick Jane n'est plus psychologue comme Sam Waters mais expert dans l'art de l'observation et de la manipulation, il est habité par les mêmes fantômes et la même fascination pour sa Némésis qui ne cessera de lui échapper pendant 6 saisons. Ici, le tueur en série joue le rôle de « liant », donnant à la série un arc narratif consistant sur plusieurs saisons, et un but ultime vers lequel tendre. Ce but est essentiel dans la promesse faite au spectateur, qui doit, s'il veut connaître l'issue de la série, y rester fidèle. Mais malgré cette montée en gamme de la figure du tueur en série, une caractéristique commune avec le *freak of the week*

demeure : on ne voit jamais le meurtrier, et il n'est décrit qu'au travers de la vision du héros. Dans *Profiler*, on ne découvre l'apparence physique de *Jack of All Trades* qu'au milieu de la 3ème saison. Dans *Le Mentaliste*, bien que le véritable John le Rouge apparaisse de temps à autre à l'écran, ni le spectateur ni les héros ne connaîtront sa véritable identité avant la 6ème saison. Cette pratique permet bien entendu de maintenir le suspens, mais également la peur qu'évoque le tueur qui n'a d'autres attributs que son nom énigmatique et les cadavres qu'il laisse derrière lui. Cette représentation tronquée soulève des interrogations : le tueur en série, dans ces fictions télévisées, est-il seulement un personnage ? Pour Le Trésor de la Langue Française, est un personnage « chacune des personnes incarnées par un acteur ou une actrice dans une œuvre théâtrale ou cinématographique⁵⁶. » Or, invisible et désincarné pendant la quasi-totalité de l'œuvre, le tueur en série n'est pas à proprement parlé inclus dans le dispositif fictionnel et n'en est qu'un des moteurs. Il reste une sorte de mythe, d'ombre menaçante planant sur les protagonistes et qui ne finit par prendre forme qu'au terme d'une interminable enquête.

3. Portrait du tueur en protagoniste : un genre radical d'anti-héros

La donne change radicalement à mesure que les séries se font plus noires et audacieuses, sur le câble comme sur les networks. Des personnages comme celui de Tony Soprano (apparu en 1999 dans la série éponyme), mafieux dépressif à la conscience toute relative qui n'hésite pas à se salir les mains, ouvre grand la voie aux anti-héros de tout genre. Y compris les plus extrêmes, et ce sont ceux qui nous intéressent aujourd'hui : les tueurs en série. Deux séries en particulier sont allées jusqu'au bout de cette prise de parti, en développant des personnages de meurtrier comme on en avait jamais vu sur le petit écran. Il s'agit de *Dexter*, sorti en 2006 sur la chaîne câblée Showtime, et d'*Hannibal*, sortie en 2013 sur la chaîne américaine nationale NBC.

a) *Ce cher Dexter*

Composée de huit saisons, chacune comportant douze épisodes de 52 minutes, *Dexter* a été diffusé sur Showtime du 1er octobre 2006 au 22 septembre 2013. Son créateur, James Manor Jr., a adapté le roman de Jeff Lindsay, *Ce cher Dexter* (*Darkly Dreaming Dexter* en version originale), sorti en 2004. Située à Miami, la série comme le roman suivent Dexter Morgan, un médecin légiste spécialisé dans l'analyse des traces de sang au sein de la police

⁵⁶ TLFi : Trésor de la langue Française informatisé, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

de Miami, au département de la Criminelle. Mais cette activité déjà sanglante n'est qu'une façade pour en cacher une autre, bien plus violente : le meurtre en série. Mais pas question de tuer des innocents ; en parallèle de ses enquêtes officielles pour les forces de l'ordre, il traque les criminels que la Justice n'est pas parvenue à coincer, et leur fait payer le prix fort. Cette règle, c'est son père adoptif, Harry Morgan, qui la lui a imposée en même temps que plusieurs autres pour tenter de canaliser son instinct meurtrier et le mettre, autant que faire se peut, à profit. Ce « code d'Harry » régit toute la vie de Dexter, qui doit constamment lutter avec ce qu'il appelle son « Cavalier noir » (« *dark passenger* » en version originale) pour conserver une vie relativement normale. Bien qu'il se dise dépourvu d'émotion – un trait commun à tous les sociopathes – cela ne l'empêche pas de prendre soin de sa sœur, de ses collègues et, plus tard, de sa femme et de son fils. La série est narrée à la première personne, et la voix de Dexter accompagne le téléspectateur à chaque instant, commentant les scènes, décortiquant les non-dits et révélant les pensées les plus secrètes du personnage principal. La série jongle habilement entre le drame le plus sombre, entrecoupé de scènes de meurtres plus choquantes les unes que les autres, et la comédie noire grâce à un cynisme et un humour grinçant. Et bien qu'il soit un meurtrier particulièrement prolifique qui aime à collectionner les gouttelettes de sang de ses victimes sur des lames de verre, Dexter n'en reste pas moins étonnamment attachant et sympathique. Un sentiment éprouvé par le téléspectateur qui n'est pas anodin et ne vient pas de nulle part, et que nous analyserons plus amplement par la suite.

b) Hannibal, affable cannibale

Hannibal est une série de 3 saisons comptant 39 épisodes de 43 minutes. Développée par Bryan Fuller (créateurs de *Pushing Daisies* ou encore *Dead Like Me*), elle est adaptée des personnages créés par Thomas Harris et a été diffusée entre le 4 avril 2013 et le 29 août 2015 sur le réseau américain NBC. Le célèbre tueur en série cannibale que l'on ne présente plus n'est pas à proprement parler le personnage central de la série. C'est en effet Will Graham, professeur en criminologie à l'académie du FBI, qui tient la vedette. Will Graham a un don : grâce à une forme d'empathie poussée à l'extrême, il arrive à se mettre dans la peau des tueurs, à ressentir leurs émotions et à comprendre les raisons qui les ont poussés à commettre de tels actes. Ainsi, devant une scène de crime, il parvient à reconstituer la plupart des événements et les motivations qui les sous-tendent. Mais se mettre à la place de tueurs en série a un prix, et Will a du mal à assumer psychologiquement ce talent qui le ronge. Jack Crawford, chef de la Division des Sciences Comportementales qui souhaite recruter Will sur une enquête qu'il ne parvient pas à résoudre, le fait donc passer par le Dr. Hannibal Lecter pour obtenir l'autorisation de faire intervenir Will sur le terrain. Le psychiatre est toujours impeccablement habillé, parle vin et cuisine comme personne, et a tout l'air d'un l'esthète

mondain de bonne compagnie. Personne ne soupçonne qu'il est en fait l'Eventreur de Chesapeake (le *Chesapeake Reaper* en version originale), l'un des tueurs en série les plus terrifiants qu'a connu le F.B.I. et que Jack Crawford lui-même traque depuis des années avec un acharnement personnel après qu'une de ses jeunes recrues soit venue rejoindre le rang de ses victimes. Aussitôt fasciné par la façon dont fonctionne l'esprit de Will, Hannibal va se faire un malin plaisir de briser sa santé mentale déjà fragile et tenter d'en faire lui aussi un meurtrier. S'il est vrai qu'il n'est pas sur le devant de la scène, le personnage d'Hannibal est pourtant bien le *héros* au sens propre de cette série. Le mystère qui l'entoure, la fascination qu'il exerce sur les autres protagonistes comme sur les téléspectateurs font de lui une sorte de mythe incarné. Il n'est peut-être pas présent à chaque scène mais son ombre couvre tous les plans. On parle de lui quand il n'est pas dans le cadre ; Will devient vite obsédé par ce psychiatre peu commun ; et derrière chaque retournement de situation, c'est bien souvent lui qui tire les ficelles. La série, finalement, porte sobrement son nom, comme pour rappeler autour de qui gravite toute la narration.

Nous avons vu dans cette première partie à quelle point la série, d'autant plus lorsqu'elle est américaine, se prête à la transnationalité et l'exportation. Il faut cependant garder à l'esprit que pour parler à un public aussi global, convaincre des acheteurs aussi divers et véhiculer un point de vue original, il lui faut tout particulièrement soigner son personnage principal qui se fait porte-parole du format tout entier. La place du protagoniste est par conséquent primordiale, aidée par les contraintes formelles qui permettent de bâtir une figure complexe et attachante. Mais le tueur en série vient bouleverser l'ordre établi : il est en effet loin d'être attachant, en plus d'être parfois – lorsqu'il est tiré de faits réels – ancré dans une géographie spécifique. Mais les créateurs ont su, nous le verrons, contourner la plupart de ces obstacles pour proposer une version du meurtrier ambiguë, étrangement charmante, en empruntant à la tradition autant qu'ils la détournent.

II. ENTRE RUPTURE ET CONTINUITE, UN PERSONNAGE QUI DIVISE

A. Emprunter à un modèle universel pour mieux le détourner

L'ère numérique associé à la prolifération des offres de contenus amènent les créateurs de série à se tourner vers des formes de narration plus élaborées et innovantes, parfois en complète rupture avec les modèles auxquels on a habitué le téléspectateur. Nous pouvons par exemple prendre l'exemple de la série de 6 épisodes *Mosaic* de Steven Soderbergh, sortie fin janvier 2018 sur HBO. Avec Sharon Stone dans le rôle principal, ce polar a été pensé pour être multiplateforme, avec des scènes à visionner via une application mobile permettant de voir l'intrigue à travers les yeux de différents personnages et d'accéder à des documents inédits venant enrichir l'enquête. Mais le résultat en a rendu plus d'un perplexe, d'autant plus qu'en Europe, sur HBO comme sur OCS, la série a été reformatée pour être diffusable à la télévision. Narration décousue, multiplication de sauts dans le temps, et finalement un manque de structure claire finissent de perdre le public : « les diverses révélations ne ponctuent pas les six épisodes ce qui entraîne une absence de *cliffhangers* ou d'étapes claires et ne donne donc pas au téléspectateur l'envie irrésistible de se ruer sur sa télécommande pour découvrir la suite⁵⁷ », note Maxime Bourdeau dans sa critique pour le Huffington Post. Il ajoute que parallèlement, « nombre de séries (...) ont bien mieux mené leur barque en adoptant le modèle devenu classique d'un crime qui frappe une petite ville paisible⁵⁸ », grand archétype du *crime drama*. C'est également la stratégie qu'ont adopté nos deux séries de tueurs : emprunter à la tradition, tant dans la forme que dans les éléments de narration, pour ne pas perdre le téléspectateur.

1. Le tueur en série, un héros comme les autres ?

a) Symbolique du justicier

A priori, tout sépare les figures héroïques auxquelles nous sommes habitués de la figure du tueur en série, sombre et effrayante. A l'évocation du mot « héros » ou « héroïne », on aura plus tendance à voir un personnage beau et fort, un modèle qui suscite l'admiration au premier coup d'œil. Si l'admiration n'est heureusement pas au rendez-vous dans le cas des protagonistes meurtriers, on retrouve malgré tout de très nombreux points communs avec les « chevaliers blancs » qui peuplent habituellement nos fictions de toutes sortes, et plus

⁵⁷ BOURDEAU, Maxime, « Que vaut *Mosaic*, la mini-série policière avec Sharon Stone ? », *Huffington Post*, publié le 23/01/2018, consulté le 15/08/2018

⁵⁸ *ibid.*

particulièrement les *crime dramas*. A commencer par la *backstory*, ce passé souvent douloureux qui a modelé le personnage pour en faire ce qu'il est aujourd'hui. On retrouve souvent les mêmes éléments : perte d'un être cher, sensation de culpabilité, désir de vengeance... Patrick Jane, le héros de la série policière *The Mentalist*, a vu sa femme et sa fille être sauvagement assassinées par le tueur en série qu'il avait tourné en dérision à la télévision. Dexter, de son côté, a été témoin du meurtre sanglant de sa mère alors qu'il n'était qu'un bébé, avant d'être recueilli par une famille adoptive. Hannibal Lecter a assisté au meurtre de sa petite sœur avant d'être contraint par son bourreau d'en faire son repas. La seule différence entre héros classique et tueur est la façon de gérer le deuil et le traumatisme. Les premiers se tournent vers la Justice et les forces de l'ordre pour tenter de rétablir l'ordre dans le combat entre Bien et Mal ; les seconds préfèrent se fier à leur propre justice et n'obéir qu'à leurs règles, perdant de vue la différence entre Bien et Mal.

Autre symbole du justicier : le costume. De Batman à Sherlock Holmes, tout héros qui se respecte a un accoutrement qu'il revêt pour combattre le crime et dont il est *propriétaire*, au sens où la simple vision d'un accessoire – le *deerstalker* de Sherlock, par exemple – rappelle spontanément le héros au téléspectateur. Nos tueurs en série ne font pas exception : Dexter ne tue jamais ses victimes sans ses gants en latex, son tablier noir et son casque à visière transparente, tandis qu'Hannibal se départit rarement de son costume trois pièces. Au-delà du vêtement, c'est bien la double identité que représente le costume. A la manière d'un Clark Kent qui devient Superman, Dexter Morgan se transforme en Boucher de Bay Harbor et Hannibal devient le *Chesapeake Ripper*. D'un côté un être pacifique et inoffensif (Dexter est désigné comme « le gars aux donuts » à son boulot car il a pris l'habitude d'en amener régulièrement à ses collègues le matin, peaufinant ainsi son capital sympathie) ; de l'autre un personnage toujours en contrôle, qui ne recule devant rien pour protéger son territoire et asseoir son idée de justice. Nous pourrions aller jusqu'à commenter la symbolique du masque, que le super-héros revêt la nuit pour préserver son anonymat, là où Dexter met le sien le jour. « C'est l'heure de mettre le masque !⁵⁹ » s'exclame-t-il intérieurement avant de se glisser dans son rôle d'expert médico-légal dans la première saison. Il aime tout particulièrement Halloween car « c'est la seule fois de l'année où tout le monde porte un masque... pas seulement moi.⁶⁰ » Ce masque métaphorique a la même fonction que celui en tissu qui couvre les yeux du super-héros : lui permettre de se fondre dans la masse et cacher sa véritable identité.

b) Capacités hors-normes

⁵⁹ « Time to put on the mask ! » – *Dexter*, 2006, saison 1 épisode 4 « Let's Give the Boy a Hand » (« Bout à bout »), LIEBERMAN, Robert (réal.), GREENBERG, Drew Z. (sc.), diffusé le 22/10, Showtime

⁶⁰ « The one time of year when everyone wears a mask... not just me. » – *Dexter*, *ibid.*

Dans la même lignée des caractéristiques héroïques, Dexter comme Hannibal présentent des capacités hors du commun. Physique tout d'abord : corps fuselé et soigné – le générique de *Dexter* montre bien le rituel millimétré de cette préparation physique, où le fil dentaire succède chaque matin au rasage de près, tandis qu'Hannibal est toujours tiré à quatre épingles dans un costume trois pièces italien – dont ils ont une parfaite maîtrise. Lorsqu'un effort physique est requis, c'est toujours avec une vivacité et une précision quasi-animale qu'ils l'exécutent – du moins s'ils sont dans leur rôle de tueur. Si, en revanche, ils jouent leur rôle de « bon citoyen », ils auront tendance à cacher ces capacités, de la même manière que Superman n'emploiera pas ses pouvoirs pour se tirer d'un mauvais pas qu'il doit gérer en tant que Clark Kent. Ainsi lorsque le Sergent James Doakes, qui depuis plusieurs épisodes entretient une animosité et une méfiance croissantes envers Dexter, finit par en venir au main avec le protagoniste au sein de la station de police, celui-ci ne se défend pas, se recroqueville au sol et encaisse les coups⁶¹. Dans l'épisode suivant⁶², James Doakes est désormais convaincu de la culpabilité de Dexter et le confronte à nouveau ; mais cette fois la scène se passe de nuit, loin des regards de ses collègues et au cœur des Everglades, terrain de chasse privilégié du tueur. Doakes n'a aucune chance et perd le combat. Car dès que nos deux protagonistes laissent libre cours à leur force, ils semblent inarrêtables – à l'image d'Hannibal dans une scène de combat d'anthologie qui ouvre et ferme la saison 2⁶³, et au cours de laquelle il parvient à maîtriser, blesser gravement voire tuer quatre personnages principaux. Leur supériorité physique ne réside pas seulement dans leur force mais dans leur technique et leur entraînement, car comme tout bon héros qui se respecte et suivant le mythe du *knight in shining armor* (ce « chevalier blanc » représentant du bien), ils maîtrisent une forme d'art martial. Dexter a étudié des techniques de Jujitsu à l'université et est devenu au fil des ans un expert du CQC (close-quarters-combat). La technique de combat utilisée par Hannibal Lecter est un mélange de différents arts martiaux, à quoi s'ajoute la souplesse et l'expressivité de son acteur Mads Mikkelsen, ancien gymnaste et danseur.

Mais au-delà du physique, c'est par leur intelligence hors-normes que nos tueurs se démarquent. Cette caractéristique se retrouve dans tous les grands héros, de Ulysse et ses ruses à Sherlock Holmes, virtuose du violon et enquêteur de génie, en passant par Patrick Jane et son don pour manipuler son monde et lire à travers les gens. C'est cette intelligence

⁶¹ *Dexter*, 2007, saison 2 épisode 7 « That Night, a Forest Grew » (« Allumez le feu »), PODESWA, Jeremy (réal.), CERONE, Daniel, (sc.), diffusé le 11/11, Showtime

⁶² *Dexter*, 2007, saison 2 épisode 8 « Morning Comes » (« À l'aube d'un nouveau jour »), GORDON, Keith (réal.), BUCK, Scott, (sc.), diffusé le 18/11, Showtime

⁶³ *Hannibal*, 2014, saison 2 épisode 1 « Kaiseki », HUNTER, Tim (réal.), FULLER, Bryan et LIGHTFOOT, Steve (sc.), diffusé le 24/02, NBC / saison 2 épisode 13 « Mizumono », SLADE, David (réal.), FULLER, Bryan et LIGHTFOOT, Steve (sc.), diffusé le 23/05, NBC

qui fait du héros ce qu'il est : un être hors du commun, doté naturellement de capacités innées – contrairement aux compétences physiques qui, si elles font bien partie de l'attirail héroïque, peuvent s'acquérir à force d'entraînement. Hannibal, psychiatre de renom, semble capable de comprendre et analyser tous les tourments, même inconscients, qui pèsent sur ses patients. Et alors que l'étau se resserre et que son entourage devient suspicieux, il parvient à éviter de nombreux pièges et à toujours conserver une longueur d'avance sur les forces de l'ordre – le tout avec un calme toujours égal. Dexter n'est pas en reste : il est doué dans son travail d'analyste de traces de sang, et fait toujours grandement avancer l'enquête, quand il ne la résout pas, en étudiant les éclaboussures. En parallèle, il enquête sur ses prochaines victimes, réunissant suffisamment de preuves pour être convaincu de la culpabilité de sa proie et ne pas tuer un innocent. A cela s'ajoute sa vie de famille, et ses efforts pour ne pas se faire démasquer par les enquêteurs (ses propres collègues) qui tentent de trouver l'homme derrière ces meurtres. Parce qu'ils travaillent tous deux au sein des forces de l'ordre et sont en quelques sortes les loups dans la bergerie, Hannibal et Dexter semblent toujours préparés à parer les attaques et à jouer leur prochain coup avec trois tours d'avance. Une impression d'omniscience qui vient renforcer l'admiration qu'inspirent ces deux personnages au-dessus des lois.

c) Valeurs et code d'honneur

Mais ce n'est pas parce qu'ils sont au-dessus des lois que nos deux tueurs n'ont pas leur propre code. Hannibal comme Dexter mettent leurs caractéristiques héroïques au service du mal, mais toujours selon des termes bien définis. Comme tout (super)-héros, ils ont un code d'honneur qu'ils suivent à la lettre. Du côté de Dexter, il lui a été transmis par son père adoptif, Harry. Après s'être rendu compte des pulsions meurtrières de son jeune fils, l'ancien policier lui inculque plusieurs règles afin que Dexter puisse laisser libre cours à sa nature tout en faisant, en un sens, le bien. Une « table de la loi » composée de 6 commandements, dont le plus important est sans doute « tuer doit avoir un but, sinon, ce n'est qu'un meurtre⁶⁴ ». Dexter se concentre donc sur des criminels contre la qui la justice se révèle impuissante faute de preuve, et met un point d'honneur à ne jamais blesser d'innocents. Thibaut de Saint-Maurice, dans son ouvrage *Philosophie en séries*, fait une intéressante comparaison entre Dexter et Andromaque en partant de la définition de l'homme par Aristote : « de toute évidence, l'homme juste sera à la fois celui qui observe la loi et celui qui respecte l'égalité⁶⁵ ». C'est ce deuxième

⁶⁴ « Killing must serve a purpose, otherwise, it's just plain murder » – *Dexter*, 2006, saison 1 épisode 3 « Popping Cherry » (titre VF : « Ouverture du score »), CUESTA, Michael (réal.), CERONE, Daniel, (sc.), diffusé le 15/10, Showtime

⁶⁵ DE SAINT-MAURICE, Thibaut, *Philosophie en séries*, Paris, Ellipses, 2009

principe d'égalité qui définit ici la justice des deux protagonistes. Antigone suit les lois de Zeus et entend traiter de manière égale tous les morts, peu importe les crimes qu'ils ont pu commettre de leur vivant ; Dexter suit le précepte de son père adoptif pour qui ôter la vie d'un criminel ayant pris une vie restaure la balance de la justice. Pour résumer, « bien qu'il ne respecte pas la loi de son pays, Dexter incarne une figure de justicier, puisque comme Antigone, ses actes respectent l'idéal d'égalité de justice⁶⁶. »

Les motivations d'Hannibal sont moins clairement codifiées, mais sont tout de même faciles à établir. Elles tiennent même en une phrase : « Eat the rude⁶⁷ », traduit en Français par « manger les impolis ». Ce fin gourmet ne déteste rien de plus que l'ennui et la médiocrité et garde dans son bureau les cartes de visite et les coordonnées des personnes qui l'ont, un jour ou l'autre, importuné. Démarcheur à domicile insistant, plombier malpoli : c'est là qu'il puise ses prochaines victimes. Il débarrasse ainsi la terre de quelqu'un qui, à son sens, ne mérite pas de vivre, tout en ne laissant aucun indice quant à ses connexions avec ses victimes, choisies quasi-au hasard. Il s'attache ensuite à les « mettre en valeur » en préparant puis cuisinant les corps dans des recettes particulièrement élaborées, toujours accompagnées du vin approprié. Si les finalités sont autrement déplaisantes, ces codes d'honneur sont tout aussi inflexibles et immuables au fil des saisons que ceux des grands héros et super-héros, qui préféreraient mourir plutôt que d'y déroger.

En intégrant tous ces éléments ancrés dans une culture héroïque millénaire, les scénaristes font de leur personnage a priori monstrueux un protagoniste digne d'admiration ; en un sens, ils sont parmi les plus héroïques des anti-héros qui nous avaient jusque-là été donnés à voir sur nos petits écrans. En se détachant du fait divers nationalement ancrés et en intégrant des codes qui remontent aux origines de la fiction, ces séries transforment donc le tueur en série en une figure véritablement transnationale. Un tel résultat ne peut être obtenu qu'en respectant les traditions fictionnelles, cosmopolites et universelles – même si c'est pour, finalement, les détourner. Comme le dit Dexter dans les dernières minutes du final de la saison 7 : « Nous nous donnons tous des règles à nous-mêmes. Ce sont ces règles qui nous aident à définir qui nous sommes. Quand nous violons ces règles, nous risquons de nous perdre nous-mêmes et de devenir quelque chose d'inconnu⁶⁸. » Cette citation est tout particulièrement intéressante car elle peut également renvoyer à la formule même de la série : si l'on outrepassé trop de règles constitutives du modèle du *crime drama*, on risque de devenir

⁶⁶ DE SAINT-MAURICE, Thibaut, *Philosophie en séries*, Paris, Ellipses, 2009.

⁶⁷ « Whenever feasible, one should always eat the rude » – *Hannibal*, 2014, saison 2 épisode 12 « Tome-Wan », RYMER, Michael (réal.), BRANCATO, Chris, FULLER, Bryan, NIMERFRO, Scott (sc.), diffusé le 16/05, NBC

⁶⁸ *Dexter*, 2012, saison 7 épisode 12 « Surprise, Motherfucker! » (titre VF : « Le début de la fin »), SHILL, Steve (réal.), BUCK, Scott, SCHLATTMANN, Tim (sc.), diffusé le 16/12, Showtime

quelque chose d'inconnu, et de perdre le téléspectateur. Il est donc crucial de s'inscrire dans un cadre que le public saura sans peine identifier – quitte à prendre, plus tard, plus de libertés.

En prenant en compte tous ces éléments, on remarque que Dexter comme Hannibal correspondent à l'archétype de « l'homme achevé » au sens où l'entendait déjà Erving Goffman en 1975 :

On peut affirmer sans absurdité qu'il n'existe en Amérique qu'un seul homme achevé et qui n'ait pas à rougir : le jeune père de famille marié, blanc, citadin, nordique, hétérosexuel, protestant, diplômé d'université, employé à temps plein, en bonne santé, d'un bon poids, d'une taille suffisante et pratiquant un sport... Tout homme américain est enclin à considérer le monde par les yeux de ce modèle⁶⁹.

Osons aller plus loin et avancer, au regard des productions culturelles au sens large auxquelles nous avons accès, que tout téléspectateur occidental est « enclin à considérer le monde par les yeux de ce modèle ». Nos deux tueurs en série se conforment donc à une norme transnationale historique, endossant des costumes de héros traditionnels pour mieux séduire et rassurer le public.

2. Un cadre formel connu et reconnu

a) Une « formule » bien définie

John G. Cawelti, un des pionniers dans l'étude académique de la culture populaire, définit en 1977 la formule comme étant « une combinaison ou une synthèse d'un certain nombre de conventions culturelles spécifiques et d'une forme narrative plus générale⁷⁰ », qui sera moins sujette au contexte historique ou sociétal. Si le propos de l'auteur s'applique à l'époque à la littérature, on pense tout de suite aux séries policières classiques et bouclées, qui affiche une structure on ne peut plus claire : une ouverture et une conclusion au sein d'un même épisode s'articulant autour d'une enquête et de sa résolution, avec des protagonistes inaltérables que l'on retrouve en continu ou de manière récurrente au fil des saisons et des personnages ponctuels qui sont propres à un unique épisode. Le déroulement narratif n'offre que très peu de surprises et passe par des étapes obligatoires. Ces étapes, Jean-Pierre Esquenazi les définit comme des « nœuds » et désigne ces séries comme des « séries nodales » :

La formule de ces séries constitue une sorte de noyau narratif constant. En topographie est considéré comme nodal un lieu où se rencontrent tous les chemins : le noyau narratif d'une série (...) consiste justement en une suite de points nodaux qui sont autant de points de passages obligatoires pour chacun des épisodes⁷¹.

A cette évocation, on pourrait penser que de telles séries manquent d'ambition, d'originalité ou tout simplement de surprise, et que le téléspectateur pourrait facilement s'en

⁶⁹ GOFFMAN, Erving, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975

⁷⁰ CAWELTI, John G., *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1976

⁷¹ ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010

lasser – mais c'est loin d'être le cas. Comme John Cawelti le fait remarquer, plus une série s'éloigne des règles de la formule et essaye d'imiter le chaos quotidien, plus il devient compliqué à regarder, tant au niveau de la narration et du sens que de l'esthétisme, prenant le risque que les téléspectateurs décrochent. Par conséquent, et pour reprendre les mots de Sue Tumbull : « le but de la formule est de donner une forme esthétiquement plaisante tout en donnant une forme au fouillis confus qu'est l'expérience vécue⁷². » Une fonction double qui permet ainsi de rassurer le téléspectateur sur ce qu'il est en train de regarder.

b) Une série policière classique

Si leur protagoniste est bien loin des modèles de vertus qui sont d'ordinaire au centre des séries policières, les séries de tueurs en série s'inspirent largement de ces dernières. Hannibal comme Dexter ont un rapport direct avec les forces de police : le premier en tant que consultant et superviseur d'un agent du F.B.I., le deuxième en tant qu'expert médico-légal, grand classique des séries policières à succès (*Bones*, *Body of Proof*, *Les Experts* ou encore *NCIS* font toutes la part belle aux sciences médico-légales). On retrouve également un cadre urbain – Baltimore pour *Hannibal*, Miami pour *Dexter* – comme dans une série policière lambda, qui se concentre sur un territoire et une équipe déterminée. Tandis que le Baltimore d'*Hannibal* a déjà été le théâtre de la série *The Wire* et n'est pas loin du Washington de *NCIS* et *Bones*, le Miami de *Dexter* s'inscrit elle aussi dans une lignée de séries policières classiques : *CSI: Miami*, *Law & Order...* Cette localisation géographique précise et le métier spécifique de leur protagoniste participe au réalisme de nos deux séries, caractéristique qu'elles partagent avec le modèle du *cop procedural*.

Les saisons sont de plus généralement organisées autour de cas bouclés. Une enquête émerge en début d'épisode, et notre héros participe à sa résolution jusqu'à l'appréhension du meurtrier en fin d'épisode. Il y a de plus, comme c'est souvent le cas dans les séries policières classiques, un « fil rouge » plus global, distillé tout au long de la saison, qui prend généralement la forme d'une Némésis particulièrement retorse. Chaque saison de *Dexter* est entièrement consacrée à la traque d'un tueur en série, la saison 1 étant par exemple centrée sur le *Ice Truck Killer*.

Ce croisement entre sujet (le tueur en série) et forme (la série policière) a deux avantages. C'est tout d'abord un levier pour créer le suspense et confronter deux mondes radicalement opposés. Le meurtrier qui devrait être traqué est en fait celui qui traque les autres de son espèce. Il est un agent double, s'assurant ainsi une certaine sécurité et un coup d'avance sur

⁷² « The function of the formulaic is to give an aesthetically pleasing shape and form to the confusing muddle of lived experience » – TUMBULL, Sue, *The TV Crime Drama*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014

ceux qui pourraient vouloir l'arrêter, mais se mettant également en danger en s'exposant chaque jour un peu plus. Il joue avec le feu, pour le plus grand plaisir et le plus grand damne du spectateur, qui craint à chaque instant qu'il ne soit démasqué et frissonne à chaque petit imprévu qui pourrait faire basculer l'histoire. Mais c'est également un procédé rassurant, qui donne au spectateur les repères que le profil atypique du protagoniste pourrait lui enlever. Face à un tel anti-héros, on pourrait être vite perdu. Les codes de la série policière rétablissent un cadre stable, un schéma dans lequel chacun sait naviguer, et qui a surtout fait ses preuves à travers mille et unes fictions policières à succès. Comme le résume très bien Julie Escurignan dans son mémoire « Il était... 1X01 : l'adaptation des contes de Grimm dans la série télévisée éponyme » : « le spectateur sait comment se déroule une série policière, et n'a donc pas à se préoccuper du fonctionnement de l'épisode, mais à s'intéresser à ses particularités⁷³. » Si sa réflexion concerne la série *Grimm*, croisement entre les célèbres contes revisités à la sauce policière pour le petit écran, elle s'applique également très bien aux séries de tueurs en série. En faisant rentrer son intrigue dans un cadre facilement identifiable par le spectateur (une série policière, un héros dans les forces de l'ordre, des enquêtes bouclées...) la série peut par la suite se permettre nombre d'incartades par rapport au modèle d'origine sans risquer de perdre son audience.

c) L'importance du duel

Enfin, toute série – et, au sens large, récit – classique met en scène une opposition entre son héros et une entité ennemie. De sa victoire sur cette entité dépend souvent le sort de nombreuses personnes, donnant à sa tâche un caractère épique et philanthropique. Dans les *crime dramas* dont on a l'habitude, il s'agit généralement d'attraper un tueur qui, s'il n'est pas arrêté à temps, fera grossir son nombre de victimes. Dans des drames comme *Le Mentaliste* ou des *procedurals* comme *Esprits Criminels*, la traque des coupables se passe en grande partie sur le temps de travail des protagonistes, menée en équipe et encadrée par des règles strictes. Même lorsque l'affaire prend une tournure plus personnelle pour le héros (c'est le cas dans *The Mentalist* pour Patrick Jane et sa recherche obsessionnelle de John le Rouge, l'assassin de sa famille) il y aura un effort pour conserver l'enquête dans un cadre policé, et les tentatives pour en sortir seront souvent plus catastrophiques que bénéfiques. Dans *Dexter* comme dans *Hannibal*, la donne change, puisqu'ils sont eux-même traqués par les forces de police, voire participent à leur propre traque puisqu'ils sont impliqués dans les enquêtes les concernant. Mais la dynamique du duel reste bien présente ; elle prend seulement une autre

⁷³ ESCURIGNAN, Julie, *Il était... 1X01 : l'adaptation des contes de Grimm dans la série télévisée éponyme*, Mémoire Master 2 Recherche en sciences de l'information et de la communication, CELSA, 2014

dimension, en sortant très tôt du cadre professionnel. Ce dernier n'étant qu'une couverture, il ne limite pas l'activité de nos deux anti-héros. Mais cette situation particulière donne une dimension supplémentaire au duel, qui se joue désormais sur deux tableaux : le protagoniste rivalise avec ses proies mais aussi avec ceux qui le traquent et sont trop proches de découvrir son secret. Dexter fait donc face à des tueurs en série sanguinaires (Trinity, Travis Marshall, Brian Moser...) mais aussi à des collègues trop zélés (James Doakes, Maria LaGuerta...). Hannibal trouve en Will Graham sa parfaite némésis, avec qui il entretient une relation d'amour, de haine et de fascination, mais il tentera également – parfois avec succès – de neutraliser certains de ses collègues (l'agent spécial Jack Crawford, l'enquêtrice Beverly Katz qu'il assassine après l'avoir trouvée en train d'enquêter dans son sous-sol...) et se fera le tortionnaire de tueurs en série que la police ne parvient pas à coincer (Abel Gideon, Mason Verger...). Le duel, stratagème très efficace pour maintenir tension, suspens et mise en danger tout au long d'une série, est donc ici dédoublé. Il n'en garde pas moins une forme classique : deux forces ennemies, une lutte à mort dont les enjeux sont exposés en début de saison et qui se conclue dans les derniers épisodes.

Vincent Colonna le dit lui-même : *Dexter* est « un emblème de la série classique, tellement sa construction ressemblait au meilleur de la série traditionnelle, obéissait à tout ce qu'exige la ligne claire du classicisme : ordre, hiérarchie, symétrie. » Mais en partant d'une structure classique, ces séries se permettent malgré tout des libertés formelles pour mieux sortir du lot.

3. Surprendre dans la forme pour mieux accrocher le téléspectateur

Ces nombreux éléments classiques permettent d'inscrire la série dans un courant et un cadre donnés, évitant ainsi de perdre les téléspectateurs et ne pas leur donner l'impression d'être devant une forme d'art audiovisuel dont ils ne posséderaient pas les clés de compréhension. Mais une fois posées ces repères, il est évident que la série prend de nombreuses libertés – à commencer, bien sûr, par son sujet. Ces dérogations à la formule de base ne constituent pas un simple caprice créatif : chacune d'entre elles apportent à sa manière de la valeur à la série, en la rendant unique, surprenante et digne d'intérêt pour un téléspectateur qui est aujourd'hui submergé de contenus.

a) Une accroche narrative discriminante et efficace

En 2017 seulement, 487 séries originales ont été diffusées à la télévision américaine. Un flot de contenus qu'il est humainement impossible de visionner dans son intégralité ; il est donc capital pour les séries de se différencier et de sortir du lot. L'accroche narrative est donc essentielle et dépend, selon Jean-Pierre Esquenazi, de deux facteurs principaux : l'intérêt et

l'émotion⁷⁴. Nous verrons plus tard en quoi les séries de tueurs savent particulièrement bien jouer sur le levier émotionnel. Elles ne sont pas en reste quand il s'agit de susciter l'intérêt narratif, toujours lié à l'incertitude. En effet, rien de plus ennuyeux qu'une série où tout est prévisible – et rien de plus imprévisible qu'une figure du Mal comme celle du *serial killer* à la merci de ses pulsions. Cette originalité dans le sujet entraîne une accroche narrative discriminante, qui aura d'autant plus de chance d'attirer l'attention des téléspectateurs. En effet, « les individus mémorisent d'autant plus facilement une situation qu'elle est facile à discriminer, autrement dit qu'elle tranche avec leurs habitudes⁷⁵. » Et contrairement à ce que l'on pourrait penser, la violence et la noirceur d'un sujet comme les tueurs en série ne repousse pas les spectateurs, au contraire : « les cas de déviance (les meurtres, les actes barbares, ou plus communément les actes illicites) offrent une excellente accroche narrative » car « outre leur forte charge dramatique⁷⁶ », ils sont particulièrement efficaces « en raison de la simplicité de leur discrimination (ils retiennent immédiatement l'attention)⁷⁷ ».

b) Briser les codes du mélodrame

Difficile de définir le mélodrame, tant il est constitutif de nombreuses formes de récits. Apparu au cœur des théâtres antiques, il désigne étymologiquement un drame accompagné de chants et de musique. Repris par le théâtre dramatique et populaire à la fin du XVIIIème siècle, héritier du drame bourgeois et du théâtre de foire, il se mue en un jeu de scène plein de pantomimes, de grands gestes et de ritournelles qui mettent en exergue l'entrée des personnages principaux et les retournements de situation d'une intrigue souvent invraisemblable. La musique y est mise à profit pour souligner les grands élans dramatiques et susciter l'émotion chez le spectateur. Il est intéressant de noter cette origine théâtrale : en effet le théâtre, comme tous les arts, est sans frontière et voyage toujours d'une ville, d'un pays et d'une société à l'autre. En revendiquant cet héritage, les séries en général, et les séries de tueurs en particulier, s'inscrivent dans un héritage artistique cosmopolite qu'elles s'approprient et enrichissent de manière triviale. Selon *l'Encyclopédie du XIX siècle*⁷⁸ le mélodrame se préoccupe assez peu de la peinture des caractères et des vraisemblances ; ce

⁷⁴ ESQUENAZI, Jean-Pierre in *Séries Télé - Saison Un* [actes du colloque *Sérialité télévisuelle*, Université de Reims Champagne-Ardenne, 11 et 12 avril 2013], HUBIER, Sébastien (organisateur), Québec, Les Editions de Ta Mère, 2014

⁷⁵ ESQUENAZI, Jean-Pierre in *Séries Télé – Saison Un* [actes du colloque *Sérialité télévisuelle*, Université de Reims Champagne-Ardenne, 11 et 12 avril 2013], HUBIER, Sébastien (organisateur), Québec, Les Editions de Ta Mère, 2014

⁷⁶ *ibid.*

⁷⁷ *ibid.*

⁷⁸ Ouvrage collectif, *Encyclopédie du dix-neuvième siècle – répertoire universel des sciences, des lettres et des arts*, Paris, Broché, 1872

qu'il réclame avant tout ce sont des situations pathétiques. Il atteint son but s'il parle au cœur et à l'imagination. Il entretient un rapport organique et constitutif avec la fiction audiovisuelle : dès ses débuts, le cinéma muet en reprend les codes. On y retrouve cette oscillation caractéristique entre moments de bonheur sublime et situation de détresse désespérée, le tout surplombé par la menace constante que le Mal puisse l'emporter. Les personnages incarnent des valeurs qui ont aujourd'hui quelque peu vieilli ; la famille patriarcale est souvent le noyau central de la narration, mais aussi « l'innocence persécutée, la foi trahie, l'amitié hypocrite ou éternelle, l'amour absolu, les coups de la fortune imprévus, les enfants trouvés et les héritages captés, la vengeance implacable, le triomphe du faible suivant celui du tyran ou du méchant » comme le définit le Larousse des Lettres. Quel que soit le thème principal du mélodrame, on retrouve toujours une certaine forme d'exagération et d'outrance, une certaine emphase dans la réalisation, et une structure narrative quasiment immuable, comme la décrit très bien Jean-Pierre Esquenazi :

Dans un univers familial apaisé surgit soudain le mal : il a pour fonction première de voiler la pureté du personnage principal. Ce dernier, souvent une jeune fille, est contraint de fuir.... Après de nombreuses péripéties, le personnage est enfin reconnu comme le porteur des signes du bien lors d'un dénouement soudain mais apaisant⁷⁹.

Dans nos séries de tueurs, on retrouve bien certains éléments du mélodrame, en particulier cette oscillation entre moments de bonheur et situations périlleuses. La musique est elle aussi toujours présente comme au premier jour, pour rendre d'autant plus fortes les scènes de révélation ou de mise en danger. Mais le revirement se fait au niveau du personnage : impossible en effet de parler de « porteur des signes du bien » lorsqu'il s'agit d'un tueur ! Les séries mettant en scène un tel héros brisent par conséquent les codes transnationaux du mélodrame dès l'introduction de leur personnage principal. En le mettant à la place du « porteur des signes du bien », elles redéfinissent les concepts de bien et de mal, brouillant la frontière entre ces deux notions. De plus, dans le mélodrame l'individualisme (considéré comme mauvais) s'opposait à la famille (considérée comme vertueuse). François Jost, sémiologue français et professeur émérite en sciences de l'information et de la communication à l'université Sorbonne-Nouvelle, note d'ailleurs « la place privilégiée de la famille dans l'accessibilité fictionnelle⁸⁰ », censée être un repère, un point d'ancrage pour le téléspectateur qui y reconnaît ses propres valeurs. La situation est toute autre dans le cas d'une série sur un tueur en série. Ce dernier, loin de se définir par sa structure familiale, est toujours profondément solitaire – non pas par un coup du sort, mais par goût et par choix. Selon Peter Brooks, professeur *Emeritus* de littérature comparée à Yale qui s'est beaucoup penché sur l'acte de lecture et les stratégies à l'œuvre dans les narrations et sa co-auteure Myriam Faten

⁷⁹ ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010

⁸⁰ JOST, François. « Séries policières et stratégies de programmation », *Réseaux*, vol. no 109, no. 5, 2001, pp. 148-170.

Sfar, l'opposition entre le héros « porteur des signes du bien » et le « méchant » est finalement « le combat tragique entre dieux et démons <qui> se métamorphose en une bataille pour la définition du lien social où l'individualisme et l'avidité s'opposent à la vertu⁸¹. » Or nos tueurs évitent tout lien social – ils sont même intrinsèquement incapables de former des relations sociales conventionnelles –, et sont bien loin de l'innocence pure et de la vertu qui sont censées caractériser un héros de mélodrame. Quant aux émotions qu'ils sont censés ressentir et qui devraient former la trame même du mélodrame, elles sont aux abonnés absentes. En bons sociopathes, Hannibal comme Dexter assurent ne rien éprouver de tels. « Tu ne peux pas jouer sur mes sentiments », déclare Dexter dans le 10ème épisode la saison 2, « je n'en ai pas⁸². »

c) Un *mode mimétique élevé* peu conventionnel

Cette liberté prise avec les codes du mélodrame s'accompagne également d'une originalité dans la présentation du personnage. Northrop Frye, s'inspirant du modèle aristotélicien, distingue quatre modes de présentation distincts⁸³. Le *mode mythique* d'abord, où le personnage est supérieur par nature aux humains et à leur milieu (c'est le cas des fictions de super-héros, par exemple) ; le *mode mimétique élevé*, où le personnage est supérieur en degré aux humains, mais pas à leur milieu (dans ce cas, le héros possède une qualité rare, un don particulier, mais reste malgré tout un homme comme les autres) ; le mode mimétique bas, où le personnage est égal aux humains et à leur environnement (ces fictions auront tendance à privilégier le modèle choral et à mettre en scène un groupe et les relations qui s'y jouent, comme dans les *cop procedurals* par exemple) ; et enfin le mode ironique, où le personnage est inférieur à son public. Dans le cas d'une série de tueur, nous sommes sur un mode mimétique élevé mettant en scène un héros unique qui possède des caractéristiques qui le rendent exceptionnel : force, vitesse, intelligence... et soif de sang. Nous sommes loin du don de déduction de Colombo ou de la perspicacité de Patrick Jane. Il est de plus censé se définir « entièrement par sa mission professionnelle, dont il ne peut s'écarter. Être moral et « soldat du devoir » (Kant), il ne peut dévier de sa route, quelles que soient les tentations qu'il rencontre (bien-être, amour, séduction)⁸⁴ », selon François Jost. Et si effectivement Dexter comme Hannibal ne se laissent jamais distraire par lesdites tentations, leur mission – traquer

⁸¹ BROOKS, Peter, SFAR, Myriam Faten, *Anthologie du mélodrame classique*, Paris, Classiques Garnier, 2011

⁸² *Dexter*, 2007, saison 2 épisode 10 « There's Something About Harry » (titre VF : « Harry dans tous ses états »), SHILL, Steve (réal.), REYNOLDS, Scott (sc.), diffusé le 02/12, Showtime

⁸³ FRYE, Northrop, *Anatomy of criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957

⁸⁴ JOST, François. « Séries policières et stratégies de programmation », *Réseaux*, vol. no 109, no. 5, 2001, pp. 148-170.

et abattre leurs proies – est tout sauf professionnelle et morale. *Dexter* va même plus loin en changeant le point de focalisation. D'ordinaire, comme le note François Jost, « les séries à héros exceptionnel sont narrées en focalisation spectatorielle, les séries à groupe héros sont en focalisation interne⁸⁵. » Or si dans certaines scènes de *Dexter* le protagoniste est absent, dans une grande majorité de plans le héros est présent, et surtout il nous parle à la première personne, nous donnant à voir sa réalité en focalisation interne

Tradition et rupture avec le modèle préétabli sont donc les deux pôles entre lesquels oscille la série de tueur. Comme le résume bien Vincent Colonna, « les séries comme *Dexter* (...) utilisent une narration qui demeure assez classique, malgré leur audace sur le plan du régime scénographique, leur rupture avec l'oralité de la télévision, le primat accordé à l'image⁸⁶. » Nous verrons comment se traduisent concrètement ces points de divergence qui font tout l'ADN de la série, et lui permettent de construire avec soin un personnage unique et fondamentalement ambiguë.

B. Un objet symbolique et double

De la même manière que la série oppose et combine éléments classiques et approches innovantes, le personnage du tueur en série fonctionne sur le même régime bipolaire. Il présente deux facettes – l'une « publique », celle du jour, l'autre « privée », celle de la nuit. Cette dualité contamine tout le format, de l'image aux dialogues, et fait de la série un objet fondamentalement double.

1. Un héros aux deux visages

a) Un masque social qui cache un visage plus humain qu'on ne pourrait le croire

Nous l'avons vu à travers la symbolique du justicier : Dexter comme Hannibal sont des protagonistes schizophrènes à la personnalité multiple. Celle de façade, qu'ils donnent à voir à la société, est là encore une reprise détournée du modèle du héros policier. Ponctuels, constants, ils aident activement à comprendre et résoudre les affaires sur lesquelles ils travaillent, porté par ce qui semble être un idéal de justice semblable à celui de leurs collègues. Hannibal cache sa part d'obscur derrière une excentricité d'esthète, tandis que Dexter va presque jusque dans la caricature dans son rôle de bon policier et de gendre parfait : il amène

⁸⁵ *ibid.*

⁸⁶ COLONNA, Vincent, *L'Art des séries télé, 2. L'Adieu à la morale*, Payot, collection « Hors collection », 2015

des donuts le matin, élève les enfants de sa petite-amie tout en la défendant contre son ex violent... tant qu'il est à la vue et au su de la société, il coche avec empressement toutes les cases qui font de lui un bon citoyen. Mais ce masque social, construit avec tant de soin, finit par être plus vrai que nature. Dexter a beau répéter qu'il ne ressent rien, il ne sera pas moins dévoué à sa sœur tout au long de la série, aux petits soins avec son fils et dévasté par la mort de sa femme. Hannibal, quant à lui, nouera une relation fusionnelle avec Will Graham. Si ce masque de civilité dont le protagoniste s'affuble grossit les traits, il n'en reste pas moins vrai que le côté plus obscur du tueur – et c'est justement cette face presque innocente qui humanise le monstre.

b) L'alter ego nocturne : un personnage à part entière

A la nuit tombée, notre héros change du tout au tout, laissant les rênes libres au monstre qui est en lui. On voit apparaître ici un motif cher à la fiction gothique. Loups-garous, vampires et autres démons opèrent la même transformation, et ce sont autant de codes transnationaux qui sont repris. Le physique se fait plus sombre, les traits du visage plus marqués ; pour accentuer la métamorphose, l'alter ego se voit affublé d'un nom, d'un caractère propre, d'un mode opératoire ou encore d'un costume, comme nous l'avons vu plus haut. Cette face obscure d'Hannibal est relativement peu montrée à l'écran, le rendant encore plus terrifiant une fois qu'il se révèle, mais on comprend vite que le psychanalyste et l'Eventreur de Chesapeake (*Chesapeake Ripper*), un des tueurs en série les plus violents que le F.B.I. tente de coincer depuis des années, ne font qu'un. Dexter est quant à lui surnommé le Boucher de Bay Harbor après que les corps de ses victimes, démembrés et emballés dans des sacs plastiques, aient été découverts au fond de l'eau de la baie. Mais il a son propre petit nom pour l'entité maléfique qu'il cache avec tant de soin : le Cavalier Noir (ou *Dark Passenger* en version originale). Il le désigne comme une entité tierce, qui aurait sa propre volonté et qu'il laisserait parfois prendre le contrôle :

Je sais juste qu'il y a quelque chose de noir en moi et que je le cache. Je ne vais certainement pas en parler, mais il est toujours là, ce Cavalier Noir. Et quand il conduit je me sens vivant (...). Je ne le combats pas, je n'en ai pas envie. Il est tout ce que j'ai.⁸⁷

Un pari osé pour les créateurs, qui doivent construire avec soin les deux facettes de leur personnage – sans compter la performance d'acteur, qui doit être irréprochable et permettre en un clin d'œil de repérer si nous avons à faire au héros-tueur ou au héros-« innocent ». Ce

⁸⁷ « I just know there's something dark in me and I hide it. I certainly don't talk about it, but it's there always, this Dark Passenger. And when he's driving, I feel alive (...). I don't fight him, I don't want to. He's all I've got. » – *Dexter*, 2007, saison 2 épisode 3 « An Inconvenient Lie » (titre VF : « Mensonges et Conséquences »), GOLDWYN, Tony (réal.), ROSENBERG, Mélissa (sc.), diffusé le 14/10, Showtime

personnage dédoublé reflète finalement à la perfection la société mondiale contemporaine, schizophrène et prise entre les feux du capitalisme déclinant, du réchauffement climatique, de la mondialisation, de la montée du nationalisme... Cette dualité transnationale ne concerne pas seulement la caractérisation du héros, mais contamine également l'image.

2. Jeux d'ombres et de lumières : codes universelles et paysages américains

a) Le rôle du noir

La lumière a un rôle capital dans les deux séries étudiées. Son absence, tout particulièrement, est lourde de sens. Le noir est par définition inquiétant, dangereux. C'est la couleur du mal, de la mort et du deuil. Lorsque le noir envahit l'écran, le téléspectateur sait qu'il n'est plus à l'abri. C'est le même mécanisme que dans un film d'horreur : sous les rayons du soleil tout semble normal, et ce n'est qu'à la nuit tombée que la situation prend une tournure inquiétante. C'est également dans le noir que se déroulent les terribles crimes que les forces de l'ordre, dans *Dexter* comme dans *Hannibal*, s'efforcent de résoudre. La nuit est le terrain de jeu de tous les monstres – nos deux anti-héros y compris. On le comprend dès les premières minutes dans *Dexter* : la scène d'ouverture montre un homme blond au visage fermé, parcourant les rues de Miami au volant de sa voiture. Il est en chasse, en repérage, à la recherche de sa proie. On comprendra très vite que le Dexter que l'on vient de rencontrer n'est pas celui qui, quelques heures plus tard, émerge de son appartement propre pour se rendre à son travail en portant une boîte de donuts. Une redite du vieux mythe de Dr. Jekyll et Mister Hyde ; débonnaire le jour (réservé aux activités licites, rationnelles et rassurantes), monstrueux la nuit – où tout se teinte de mystère et de danger. Même profil du côté d'Hannibal, qui sous couvert de la nuit part en quête de ses prochaines victimes, qu'il équarrit dans l'obscurité de son cellier. En jouant avec la nuit, les séries se saisissent d'un code millénaire et transnational, presque inscrits dans notre ADN : la peur du noir, et l'idée que l'ombre est toujours le refuge de quelque démon et n'offre jamais aucune protection.

b) Quand la lumière se fait tout aussi inquiétante que l'obscurité

Mais la lumière n'est pas non plus exempte de toute menace. Le soleil de Miami de *Dexter*, cru et direct, semble lui aussi empreint d'une certaine violence. Dans le tout premier épisode Dexter monologue face à une scène de crime qu'il découvre sous le soleil brûlant : « il y a quelque chose d'étrange et de désarmant dans le fait de voir une scène de crime dans la lumière du jour de Miami. Ça donne l'impression que même les meurtres les plus violents ne sont que des mises en scène, comme si vous étiez dans une nouvelle section osée de Disney

World : Dahmerland⁸⁸. » Avec cette référence au tueur en série Jeffrey Dahmer surnommé le « cannibale de Milwaukee », *Dexter* pose d'emblée l'ambiance qui règne sous ce soleil de plomb : une atmosphère étrange, « grotesque » et dérangeante, même si tout se déroule en plein jour. Nous pouvons même aller plus loin, et imaginer dans cette dualité l'opposition entre deux visions transnationales du monde contemporain : le libéralisme insouciant et le capitalisme joyeux de Disneyland qui, une fois ses murs de sucre rose fondus sous le soleil ardent de la côte Ouest, devient « Dahmerland » et se révèle être bien plus sombre et inquiétant. La lumière artificielle n'est pas en reste : lorsque Dexter met en place sa scène de crime, il l'éclaire toujours d'une lumière blanche, chirurgicale et aveuglante, qui met complètement à nue ses victimes. Du côté de *Hannibal* on lui préfère la lumière chaude, primaire et crépusculaire du feu de bois, comme un rappel à l'état bestial de l'anthropophagie que pratique le protagoniste. Loin de créer une atmosphère chaleureuse et intimiste, la lumière vacillante des flammes crée des ombres inquiétantes sur les murs et semble déformer les visages qu'elle éclaire.

c) Soleil de plomb ou ciel couvert : symbolique double du lieu

Du soleil écrasant de Miami à la lumière froide de Baltimore, les deux séries jouent avec la lumière mais également avec les lieux qu'elles habitent. Nous l'avons vu, elles se déroulent toutes deux dans des lieux qui ont déjà accueilli des séries policières. La Floride de *Dexter* est déjà le théâtre de nombreux *cop shows* classiques (*Les Experts : Miami*, *The Glades*, *Miami Vice*) ; c'est également une terre de *soap opera* aux influences hispaniques apportées par le Mexique. Dans un genre comme dans l'autre, Miami n'est souvent montrée qu'à la lumière du jour, la nuit constituant une ellipse temporelle. Ce n'est plus le cas dans *Dexter*, où la nuit a la part belle, tout comme la chaleur écrasante qui caractérise ce climat tropical humide unique aux Etats-Unis. Le jour, les personnages semblent se traîner sous les rayons ardents ; les enquêtes semblent même ralenties, moins soutenues que dans un *cop show* classique où tout se déroule à la vitesse de l'éclair. La nuit en revanche la ville se réveille, la rue est en effervescence. *Dexter* lui-même incarne cette dichotomie : calme et mesuré le jour, il devient vif et infatigable la nuit. Aurélie Blot résume bien cette idée :

Miami participe à cette impression de lenteur et de monotonie souhaitée par les producteurs de la série. En cela, la ville correspond parfaitement à l'activité de *Dexter* puisque, comme lui, elle a deux facettes : anesthésiée le jour, elle est active la nuit où se dévoilent toutes ses richesses⁸⁹.

⁸⁸ « There's something strange and disarming about looking at a homicide scene in the daylight of Miami. It makes the most grotesque killings look staged, like you're in a new and daring section of Disney World : Dahmerland » - *Dexter*, 2006, saison 1 épisode 1 « Dexter », CUESTA, Michael (réal.), MANOR JR. James (sc.), diffusé le 01/10, Showtime

⁸⁹ BLOT, Aurélie, *Héros en séries... Et si c'était nous ?*, Plon, Paris, 2013

Miami est finalement, comme le personnage principal de la série, une ville aux deux visages, « avec d'un côté des saveurs douces et épicées, du soleil et de la musique plein les rues, et, d'un autre côté, une ville à la géographie morbide, dans laquelle on retrouve des corps en morceaux et des chambres d'hôtel inondées de dizaines de litres de sang⁹⁰. » comme le note Thibaut de Saint-Maurice dans *Philosophie en séries*. Le Baltimore d'*Hannibal*, quant à lui, se laisse aussi contaminer par son personnage – car c'est bien d'une contagion qu'il s'agit : un paysage comme Miami ou les forêts du Maryland devraient être des paysages idylliques de carte postale, mais se transforment sous l'influence du personnage central en une terre de cauchemars. L'orée des sous-bois devient inquiétant, hanté par un monstrueux homme-cerf qui forme le fil rouge de la folie de Will Graham. Sous une lumière toujours grise, les plages deviennent mornes, les bâtiments semblent vétustes, tout semble empreint d'une humidité pourrissante. On retrouve là encore l'opposition de ces deux visions transnationales évoquées plus haut : les paysages de carte postale d'un libéralisme triomphant, qui se détériorent en territoires inquiétants marqués par la folie.

3. *The uncanny valley* ; dichotomie entre familiarité et étrangeté

Marie Bonaparte propose en 1990 de traduire le terme freudien *Umheimlichkeit* par « inquiétante étrangeté⁹¹ » : cette sensation malaisante où le quotidien nous paraît brusquement défamiliarisé, inconnu et angoissant. En reprenant des éléments en apparences banals pour les détourner et leur donner un sens tout autre, c'est avec cette notion d'*Umheimlichkeit* que s'amuse les scénaristes, opposant sans cesse une familiarité d'apparat à une étrangeté sous-jacente. C'est finalement ce qui a été fait, comme nous venons de le voir, avec les lieux dans lesquels se déroulent les événements des séries. Mais cette aliénation du banal touche à bien d'autres aspects de la fiction.

a) Un fragile vernis de normalité

Le personnage du tueur en série est, on l'a vu, fondamentalement double. Cette dualité se ressent dans les moindres actes du personnage, dans la moindre ligne de dialogue. Les scénaristes prennent un malin plaisir à instaurer une confiance toute relative, en équilibre précaire, pour mieux déstabiliser le téléspectateur. Des scènes de vie banales montrent le protagoniste en personnage inoffensif : *Hannibal*, dans les premières saisons, il est toujours présenté dans son cabinet de psychiatre ou à sa table en compagnie de ses invités. Calme et avenant, il invite à une confiance qui se double, puisqu'il est psychiatre, du secret médical : en

⁹⁰ DE SAINT-MAURICE, Thibaut., *Philosophie en séries*, Paris, Ellipses, 2009

⁹¹ FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté*, trad. de BONAPARTE, Marie, EDOUARD, Marty, Paris, Hatier, collection Profil philosophie, Série textes philosophiques, n° 722, 1990.

sa présence, tous les secrets peuvent être révélés sans crainte. Dexter de son côté partage son temps en journée entre son travail, sa sœur, sa petite-amie et ses enfants, et plus tard son fils. Comme le résume Aurélie Blot :

En surface calme et serein, <Dexter> devient le confident, le bon copain : celui qui prodigue conseils et encouragements à sa sœur et ses collègues, et se comporte comme un père aimant envers les enfants de Rita, sa petite amie et future femme. Bien qu'elle puisse paraître excessive et donc suspecte pour certains (...) cette "normalité" nous rassure⁹². »

De plus la ville dans laquelle il évolue, on l'a dit, est pleine de rythmes cubains, d'effluves de cuisine épicée, et baigne dans une atmosphère douce et quasi-exclusivement estivale qui invite à la détente et à la langueur. La série va encore plus loin dans son aliénation du lieu en faisant déménager Dexter de sa garçonnière citadine à une petite maison de banlieue proprette à partir du milieu de la saison 3. Là, il vit avec sa femme et ses enfants une vie de carte postale américaine. La banlieue est, selon Vincent Colonna, « un espace particulièrement générique, surtout pour un regard européen, habitué à distinguer les aires urbaines davantage selon leur architecture ou leur époque de construction, et moins selon le profil social et ethnique de leur population⁹³ ». Mais que l'on soit Européen ou Américain, la banlieue reste l'image d'une réussite confortable, de l'endroit idéal pour vivre une vie de famille paisible et sûre dans une communauté apaisée – là encore, pour reprendre le terme que nous avons utilisé plus haut, il s'agit d'une véritable carte postale du consumérisme joyeux. C'est donc sans surprise que les scénaristes de Dexter ont pris un malin plaisir à faire évoluer leur héros dans cet univers ouaté, où il est en constant décalage : « Puisque la banlieue est censée réunir les conditions matérielles d'une vie sociale pacifiée et sévèrement bornée par le respect de la vie privée, les fictions se sont ingénié à en faire le nid du faux-semblant et de la turpitude⁹⁴. » C'est d'ailleurs là, dans cette maison pavillonnaire, que la femme de Dexter sera sauvagement assassinée à la fin de la saison 4 par le tueur en série Trinity. Une manière de montrer au téléspectateur, une fois de plus, que sous le vernis d'une apparente tranquillité personne n'est en sécurité et tout peut devenir victime, arme ou scène de crime.

b) L'importance des dialogues : voix suaves, parole violente et silence menaçant

Une grande partie de la confiance qui s'instaure entre le tueur en série et le téléspectateur passe par les dialogues et par l'intonation. Dès les premières minutes de *Dexter*, le héros prend la parole par une voix-off qui s'adresse directement au spectateur. Le timbre, calme et profonde, a quelque chose d'envoûtant. C'est ce que Michel Chion, enseignant et critique de

⁹² BLOT, Aurélie, *Héros en séries... Et si c'était nous ?*, Plon, Paris, 2013

⁹³ COLONNA, Vincent, *L'Art des séries télé, 2. L'Adieu à la morale*, Payot, collection « Hors collection », 2015

⁹⁴ *ibid.*

cinéma, appelle une « voix-je », « une voix qui résonne en nous comme s'il s'agissait de notre propre voix⁹⁵ ». Dexter ne cessera tout au long de la série de monologuer à l'intention du spectateur sur le même ton égal, presque hypnotique ; un élément narratif qui est loin d'être innocent. Comme le note François Jost :

La multiplication des voix-over dans les fictions est le symptôme d'un besoin de pénétrer l'intimité d'autrui au plus profond du moi. Elles sont pourvoyeuses de sentiments et d'états d'esprits. Ce sont donc des embroyeurs d'empathie, qui facilitent l'accès à la perspective psychologique du personnage⁹⁶.

Hannibal aussi manie les mots mieux que personne dans ses joutes verbales avec son alter ego Will Graham. Réflexif et mesuré, il interroge son patient autant qu'il interroge le téléspectateur et semble pouvoir sonder les sentiments de l'un comme de l'autre. L'accent caractéristique de Mads Mikkelsen est tout aussi fascinant que la diction coulante de Dexter. Tous deux mettent un point d'honneur à ne jamais s'emporter, à garder le même ton chaud, égal et réconfortant qui donne au spectateur l'impression d'être en présence d'un confident. Il est intéressant de constater que ces personnages, qui semblent toujours avoir le mot juste, sont tout de suite bien moins bavards lors des scènes de meurtres. Comme l'avance Jean-Luc André-D'asciano :

Le Mal est hors langage, non signifiable, innommable. Au moment du Mal, la parole se tait, elle ne pourra que reprendre ensuite, dans une tentative de rétablir le contact entre les hommes, et de dialectiser ces forces négatives qui sont en jeu. Il faut se taire lorsqu'on commet le Mal⁹⁷.

Il précise cependant que ce n'est pas toujours le cas : on trouve dans toutes les fictions des personnages incapables de se taire lorsqu'ils tuent. Il prend l'exemple de *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino et de ses deux héros, Vincent Vega et Jules Winnfield dévisent de tout et de rien tout en appuyant sur la gâchette. Mais ce bavardage est justement creux et ne constitue pas une parole, un dialogue à proprement parler ; ce sont « des blagues répétées, des histoires répétées, une parole narcissique (ils s'écoutent parler) qui lorsqu'elle s'adresse à autrui est un instrument de pouvoir (menace) ou de quiproquo (est-ce de l'humour ou de l'insulte ?)⁹⁸. » Là aussi Dexter et Hannibal représentent deux facettes d'une même pièce. Dexter, s'il communique peu avec ses proches, laisse dérouler une véritable logorrhée verbale en voix-off et devient beaucoup plus bavard avec ses victimes, cherchant à les faire se

⁹⁵ CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « Essais », 1982, p.54

⁹⁶ JOST François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS, Débats, 2011.

⁹⁷ ANDRÉ-D'ASCIANO, Jean-Luc, in TUMBULL, Sue, *The TV Crime Drama*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014

⁹⁸ ANDRÉ-D'ASCIANO, Jean-Luc, in TUMBULL, Sue, *The TV Crime Drama*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014

confesser avant leur mort. Lors des scènes de violence on retrouve alors ce « verbiage » dont parle Jean-Luc André-D'asciano : Dexter se répète, menace, réfléchit en vase clos. Hannibal quant à lui est moins avare en paroles et se montre ouvert et avenant avec son entourage, mais devient totalement mutique au moment du meurtre. La parole prend donc un sens tout particulier au sein de ces séries : gardienne du lien qui unit le tueur et le téléspectateur, elle est également vecteur de confiance ou de malaise ; et, lorsqu'elle se fait silence, il y a toujours de quoi s'inquiéter.

c) Quand des actes anodins deviennent monstrueux

Derrière ce rideau de normalité tissé avec un soin méticuleux se cachent d'autres démons que l'on devine aussitôt. Cette dualité est un ressort d'angoisse et d'incertitude permanente pour le téléspectateur : s'il voit un seul et même acteur à l'écran, il ne voit pas toujours la même personnalité du personnage qui cache ses vices derrière le masque de la civilité et de la bonhomie. Chacun des gestes du héros est donc sujet à interprétation : s'agit-il là d'un acte anodin, comme nous pouvons en réaliser chaque jour, ou y a-t-il un sens caché, une noirceur que seuls les détenteurs de son secret peuvent percevoir ? Dans *Hannibal*, où le personnage éponyme est cannibale, toute cette tension se ressent dans la cuisine. Le monstrueux penchant du tueur n'est d'ailleurs jamais tout à fait adressé avant plusieurs saisons, lorsque l'étau de l'enquête commence à se resserrer sur lui, et là encore la police ne parvient pas à trouver de preuves. Les scènes où Hannibal cuisine sont symptomatiques de cette dichotomie entre familiarité et étrangeté : ce morceau de viande saignant qu'il prépare avec tant de soin, est-ce du gibier... ou de l'humain ? Les nombreuses scènes de dîner chez ce tueur gourmet sont particulièrement angoissantes pour le spectateur, qui sait ce qui pourrait se trouver dans l'assiette des inconscients convives... mais ne peut s'empêcher de saliver devant ces mets tous plus fins les uns que les autres. Et quand les soupçons commenceront à naître chez Jack Crawford, en charge de l'unité de science du comportement au FBI, et qu'il doit malgré tout se rendre à un cocktail chez Hannibal, on le voit confronté au même malaise : cette petite bouchée carnée est-elle vraiment si innocente que cela ? Il n'y résistera pas, et la fera analyser pour découvrir qu'il s'agissait bien d'un morceau de bœuf. Un énième clin d'œil au spectateur, qui se doute que pour une pièce de viande bovine, on en trouverait tout autant de viande humaine dans le frigo d'Hannibal.

Un autre exemple particulièrement parlant de cette aliénation des actes du quotidien en quelque chose de profondément dérangent est le générique de *Dexter*. Aurélie Blot, dans son ouvrage *Héros en série... Et si c'était nous ?* affirme « (...)le téléspectateur décèle dans la routine matinale de Dexter un détournement de gestes anodins », où chaque acte a un

double tranchant et « participe à l'angoisse du téléspectateur⁹⁹ ». Sur une musique enjouée, loin des sons stridents auxquels nous ont habitués les films d'horreur, la routine matinale du héros est filmée en gros plan. En se rasant, Dexter se coupe et quelques gouttes de sang viennent éclabousser le lavabo. Hypnotiques, ces deux tâches vermeilles rappellent celles, sous lame, que garde le tueur en guise de trophée et qu'il prélève au même endroit où il vient de se blesser : sur la joue de ses victimes. Vient ensuite la séquence du petit-déjeuner, introduite par un gros plan sur le bacon soigneusement enveloppé de cellophane que Dexter découpe – clin d'œil évident à son mode opératoire, qui consiste à entourer ses victimes de film plastique pour les empêcher de se débattre, avant de les tuer d'un coup de couteau. Le héros avale la viande presque crue, à pleines dents, déchiquetant la chair encore rosée avec un enthousiasme presque cannibale. Le bruit métallique des couverts rappelle le bruit du couteau que l'on aiguise, tandis que la sauce tomate qui se déverse sur l'œuf rappelle un flot d'hémoglobine. En quelques coups de fourchette Dexter dévore l'œuf et n'en laisse que des traces, avec la même férocité et rapidité qu'il traque et attrape ses proies. Le son strident de la machine à café dans laquelle sont broyées sans pitié les grains de café précède un plan où Dexter presse une orange sanguine, fruit évidemment connoté dont la pulpe presque carnée est montrée en gros plan. A la séquence du petit déjeuner succède un épisode vestimentaire, qui suit la même recette. Dexter empoigne ses lacets et son fil dentaire à s'en blanchir les articulations, comme il empoignerait un lacet étrangleur. Lorsqu'il enfle son t-shirt, le tissu s'attarde sur son visage et rappelle d'un côté les cagoules qui servent à camoufler l'identité des malfrats, mais aussi le linceul recouvrant le visage d'un mort. Le regard que nous lance le héros, après avoir terminé cette routine matinale étrangement macabre, ne laisse pas de place au doute : noir, dangereux mais aussi complice, c'est le regard d'un prédateur qui tue de sang-froid et qui défie le spectateur de le suivre ou de l'arrêter.

d) La place de la communication ; étude de cas du lancement de la saison 2 de *Dexter*

« L'ambiguïté du personnage de Dexter forme la mécanique de base de l'intrigue : sans cette dualité familiarité-étrangeté, la série ne serait pas ce qu'elle est¹⁰⁰ ». Si, comme le dit Aurélie Blot, cette schizophrénie propre au personnage est également ce qui fait l'intérêt de la série en elle-même, on la retrouve également dans les dispositifs médiatiques qui l'entourent. Dans le générique, comme nous venons de le voir, mais également dans la communication. Un cas en particulier attire notre attention : la campagne autour de la saison 2 de *Dexter*. Sur

⁹⁹ BLOT, Aurélie, *Héros en séries... Et si c'était nous ?*, Plon, Paris, 2013

¹⁰⁰ BLOT, Aurélie, *Héros en séries... Et si c'était nous ?*, Plon, Paris, 2013

les affiches visant à en faire la promotion¹⁰¹, on retrouve notre protagoniste vêtu d'une chemise blanche et souriant au spectateur avec un air presque béat et un regard pétillant de malice. Ses cheveux sont bien coiffés, et sa position de trois quarts rappelle les poses que prennent les élèves lors de la photo de classe. Derrière lui, un halo de lumière blanche lui donne un air presque christique. Cette image angélique est vite ternie par les éclaboussures de sang qui maculent le côté droit de son visage et de sa chemise, suggérant un meurtre sauvage dont il serait l'auteur. L'expression du héros, insouciant et ravi, devient alors proprement terrifiante. Il est d'autant plus intéressant de noter que les taches sanglantes ne sont disposées que sur la partie droite du personnage, soulignant encore une fois sa dualité. Cette affiche, parfaite dans sa simplicité, a laissé son empreinte dans la pop-culture et a été largement vendue, utilisée et détournée – l'humoriste français Artus, par exemple, en a copié les codes pour l'affiche de son spectacle *Saignant à point* en 2015¹⁰².

Les créateurs d'*Hannibal* comme de *Dexter* construisent avec brio une série où tout semble empreint d'une part d'obscur. Personnages, lieux, lumière, actions et paroles : l'élément le plus anodin cache potentiellement une part de monstrueux. C'est là une « mise en lisibilité de la réalité sociale¹⁰³ » (pour reprendre l'expression de Sabine Chalvon-Demersay déjà utilisée au début de notre travail), l'expression d'une société transnationale en crise et aux identités multiples. Cette mécanique permet également d'installer de l'angoisse dans les moindres recoins du récit, et de plonger le téléspectateur dans une expectative constante ; il doit sans cesse remettre en question ce qu'on lui montre et en chercher un éventuel sens caché. De cette dualité propre au personnage et à l'univers dans lequel il évolue découle une certaine fascination, voire un certain attachement pour le protagoniste. Un sentiment renforcé par de nombreuses autres stratégies créatives.

C. Comment faire aimer un tueur ? Stratégies scénaristiques pour construire un aimable monstre

Si de prime abord la figure du tueur en série ne semble pas la plus sympathique qui soit, les auteurs ont plus d'un tour dans leur sac pour nous le rendre attachant. La dualité qui, comme nous venons de le voir, constitue le socle-même sur lequel se construit toute l'identité de l'anti-héros, n'est que l'amorce de cette curiosité qui pousse le téléspectateur à s'intéresser

¹⁰¹ Voir Annexe 1

¹⁰² Voir Annexe 2

¹⁰³ CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Pour une approche sociologique des œuvres de fiction télévisée », in MIGOZZI, Jacques (dir.), *De l'écrit à l'écran : littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, PULIM, Coll. « Littérature en marge », 2000

à lui. Mais une fois qu'il a mordu à l'hameçon, d'autres mécanismes se mettent en place. Le tueur en série se révèle séduisant en diable, confident complice mais surtout bien plus proche de nous que l'on voudrait se l'admettre.

1. La séduction comme arme blanche

a) Se donner le beau rôle

Au sein même de la fiction, les scénaristes organisent la narration et l'univers autour du personnage pour le mettre en valeur. Cela vaut pour la galerie de personnages secondaires, qu'ils savent utiliser à bon escient. En effet, dans ces séries où l'anti-héros ne devrait nous inspirer que peur et dégoût, on s'aperçoit vite que les autres personnages qui évoluent en arrière-plan sont souvent là pour donner le beau rôle au protagoniste. C'est le cas dans *Dexter*, où toute l'équipe de la *Miami Metro Police Department* pour laquelle travaille notre héros semble être plus névrosée que ce dernier, pourtant tueur en série à ses heures perdues. Vince Masuka, le médecin légiste, est un obsédé sexuel qui ne semble pas pouvoir s'empêcher de faire des blagues graveleuses ; l'inspecteur James Doakes, peu avenant, garde de sombres secrets de son passé dans une milice haïtienne ; Angel Baptista, ami de Dexter, est un alcoolique notoire ; la commissaire Maria LaGuerta enchaîne les conquêtes, ayant décidé de faire passer sa carrière avant sa vie amoureuse sans pour autant supporter la solitude que cela induit ; enfin Debra Morgan, la sœur de Dexter, est carriériste à l'extrême, hantée par le souvenir d'un père qu'elle aurait aimé rendre fier mais qui ne s'est jamais intéressé à elle. Une véritable galerie de défauts, d'obsessions et de perversions, que les scénaristes mettent en porte-à-faux avec Dexter lui-même : tueur en série certes, mais calme en toutes circonstances, prêt à endosser le rôle de confident pour ses proches, père aimant et mari dévoué... Il est le pendant vertueux des défauts de son entourage. Du côté d'*Hannibal*, l'objectif est moins de rendre le tueur sympathique que fascinant : il n'est donc plus présenté comme doux et affable, mais reste tout de même favorisé par l'écriture des personnages. Face à un Will Graham malade et instable, à Abigail Hobbs qui passe rapidement de jeune victime attendrissante à tueuse de sang froid pour le compte de son père, ou encore à Fredericka « Freddie » Lounds, une journaliste de tabloïdes prête à tout pour obtenir un scoop, Hannibal se détache du lot par sa stabilité et son assurance. Dans un monde de chaos – qu'il prend un malin plaisir à semer – où tout change sans cesse de manière imprévisible et violente, il semble toujours rester le même. Cette forme d'immuabilité est sans aucun doute rassurante pour le téléspectateur, qui s'en remet à Hannibal plutôt qu'à Will Graham – qui est pourtant le vrai héros du format – pour être le gardien de la formule et le socle de la série. Dans un cas comme dans l'autre, nous sommes face à un stratagème créatif qui brouille les pistes, redistribue les cartes entre bons

et méchants en ternissant l'image des premiers pour mieux faire briller les seconds. Le but : créer un attachement au personnage, que cela soit de la sympathie (dans le cas de *Dexter*) ou de la fascination (dans le cas d'*Hannibal*).

b) Bourreau des cœurs et contamination : l'irrésistible attraction des personnages secondaires pour le tueur en série

Nous l'avons vu : en usant des codes propres aux héros classiques, les tueurs en série héritent également de l'aspect esthétique desdits héros. En cela, *Dexter* et *Hannibal* sont bien plus *héroïques* au sens propre qu'un Tony Soprano ventru et presque chauve : musclés, soignés, toujours tirés à quatre épingles et rasé de près, ils sèment le trouble autant chez le téléspectateur que dans leur entourage fictionnel. En multipliant les charmes et les liaisons de leur personnage, les scénaristes le rendent d'autant plus irrésistible. *Dexter*, au cours de la série, est rarement célibataire : on lui connaît 6 femmes avec qui il développe une relation plus ou moins longue, sans compter toutes celles qui sont tombées sous son charme mais à qui il n'a pas fait d'avance – parmi lesquelles sa propre sœur adoptive (!), Debra Morgan. *Hannibal* de son côté entretient une relation trouble avec Alana Bloom, consultante pour le F.B.I. dont il a été le mentor, ainsi qu'avec sa propre psychiatre, Bedelia Du Maurier. Mais l'incarnation de ce charme hypnotique est sans doute sa relation avec le protagoniste Will Graham. Leur relation est très vite teintée de fascination, *Hannibal* admirant l'empathie de Will qui peut aisément se mettre dans la peau des tueurs dont il observe les scènes de crime. Il y aura tout au long des trois saisons un sous-texte romantique à cette étrange amitié, Will demandant même à la psychiatre d'*Hannibal*, Bedelia Du Maurier, « est-ce qu'*Hannibal* est amoureux de moi ?¹⁰⁴ » – question dont il connaît déjà la réponse, et à laquelle Bedelia répondra par l'affirmative. Au fil des épisodes, *Hannibal* devient convaincu que Will cache en lui de sombres démons qui feraient de lui un parfait tueur en série, et va lentement mais sûrement le guider vers la réalisation de ses pulsions. Il fera de même avec Abigail Hobbs, qu'il prendra sous son aile et qui tentera de tuer aveuglément Alana Bloom pour protéger son mentor au terme de la saison 2¹⁰⁵. Cette dimension de mentor, qui « contamine » ses élèves de ses noirs desseins, est récurrente dans ces séries de tueurs, et fait écho à la relation entre le meurtrier et le téléspectateur. Ce dernier se laisse également amadouer et convaincre, et finit par ne plus condamner – voire même par encourager – des actes qu'il devrait trouver monstrueux.

¹⁰⁴ « Is *Hannibal* in love with me ? » – *Hannibal*, 2015, saison 3 épisode 12 « The Number of the Beast is 666 » (« Le nombre de la bête est 666 »), NAVARRO, Guillermo (réal.), VLAMING, Jeff, LAMANNA, Angela, SINGER, Bryan et LIGHTFOOT, Steve (sc.), diffusé le 22/08, NBC

¹⁰⁵ *Hannibal*, 2014, Saison 2 épisode 13 « Mizumono », SLADE, David (réal.), FULLER, Bryan et LIGHTFOOT, Steve (sc.), diffusé le 23/05, NBC

2. Psyché écartelée, voix-off et fantômes : autant de leviers scénaristiques pour accentuer l'intime

a) L'intime : un puissant levier de fidélisation

Donner le beau rôle à son personnage et le faire l'objet de toutes les fascinations au sein même du dispositif narratif ne suffit cependant pas pour que le téléspectateur s'y attache durablement. Car le héros aura beau avoir un charme fou, il restera une silhouette de façade tant que la fiction ne nous aura pas fait pénétrer dans son intimité la plus secrète. L'intime joue en effet un rôle puissant dans l'attachement au protagoniste, qui par ce biais s'humanise et se concrétise. Jean-Pierre Esquenazi en parle en ces termes :

Toute fiction est fondée sur un écart à l'intérieur du personnage entre son existence décrite comme celle de l'un des protagonistes de la fiction et cette même existence devenue un point de vue général sur l'univers fictionnel. (...) La fiction est donc constitutivement attachée à la présentation de l'intime. On peut même dire qu'elles affichent souvent l'écartèlement du personnage pour en faire leur thème principal : l'intimité devient le sujet essentiel du récit¹⁰⁶.

Cette mise en scène de l'intime fait également partie intégrante du modèle fictionnel transnational du mélodrame. Or quel personnage présente un « écart intérieur », un « écartèlement » aussi flagrant qu'un tueur en série ? Comme le résume bien Dexter lui-même, le héros comme le téléspectateur n'a de cesse de se demander « suis-je une bonne personne qui fait le mal, ou une mauvaise personne qui fait le bien ?¹⁰⁷ ». Nous l'avons vu, la dualité est au cœur de la série et de son personnage central. Et si cette dualité a un sens esthétique, narratif et symbolique, elle est aussi et surtout un levier pour accentuer l'intime. En nous permettant d'être témoin de leurs deux existences, Dexter comme Hannibal nous font pénétrer de manière privilégiée dans leur intimité la plus secrète.

b) Entretien avec un fantôme : plongée en pleine psyché

En plus de faire vivre un personnage double qui fait de l'intimité un des sujets principaux de la fiction, nos deux séries utilisent un autre procédé récurrent : en invoquant les rêveries et les hallucinations de ses personnages à l'écran, elles nous font d'autant plus plonger dans leur esprit. *Dexter* est déjà engagé dans cette voie, avec cette narration à la première personne qui donne au téléspectateur l'impression d'avoir accès à ses moindres pensées. Mais cette

¹⁰⁶ ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010

¹⁰⁷ « Am I a good person doing 'bad' things or a bad person doing 'good' things? » - *Dexter*, 2007, saison 2 épisode 10 « There's Something About Harry » (titre VF : « Harry dans tous ses états »), SHILL, Steve (réal.), REYNOLDS, Scott (sc.), diffusé le 02/12, Showtime

impression est accentuée lorsqu'elle se matérialise physiquement, comme par exemple par le biais d'un fantôme. Le spectre est un ressort dramatique vieux comme le monde : de *Don Giovanni* de Mozart à *Macbeth* de Shakespeare, ils étaient déjà présents pour apporter frisson, justice et dénouement. Comme le signale Jean-Pierre Esquenazi, « la conversation avec les fantômes est un autre procédé de dévoilement de l'intimité employé par la série¹⁰⁸ ». On le retrouve notamment dans *Six Feet Under*, où le fantôme du père Nathaniel Sr., décédé dans le premier épisode, hante constamment ses fils. *Les Sopranos* y ont également recours : Tony Soprano converse régulièrement avec le premier homme qu'il a tué, quinze ans auparavant. Premier meurtre et jugement paternel sont deux modèles d'apparitions que l'on retrouve dans nos séries. Dans le cas de *Dexter* il s'agit de celui du père adoptif, Harry Morgan. Ce dernier s'est suicidé dans la jeunesse de Dexter, plus de dix ans avant les événements décrits dans la série. Au cours des deux premières saisons, il n'apparaît au téléspectateur que dans des flashbacks de l'enfance de Dexter. Mais à partir de la saison 3, les retours en arrière laisse la place à un « fantôme » : Harry apparaît à son fils, commente ses actions, lui donne des conseils ou se montre moqueur et revanchard. Dans *Hannibal*, c'est le fantôme de Garret Jacob Hobbs, tueur en série qu'il a abattu lors de sa première enquête, qui hante Will Graham. Jean-Pierre Esquenazi souligne l'importance de cet inconscient matérialisé : « ces entretiens avec des fantômes réussissent grâce à leur ambiguïté à nous faire sentir mieux que d'autres scènes le trouble des personnages¹⁰⁹. »

Le spectre nous donne ainsi un point de vue privilégié sur la psyché du personnage, sur ses doutes et ses questionnements les plus intimes. C'est l'occasion de donner des clés pour mieux le comprendre, expliquer sa folie, mais également faire résonner notre propre inconscient. Car si nous nous sentons si proche de ces tueurs, c'est parce qu'ils développent un rapport direct avec le téléspectateur, le considèrent comme leur confident et font résonner ses pulsions les plus inavouables.

3. Catharsis et connivence : rapport avec le téléspectateur

a) Le spectateur dans le rôle du confident complice

Cette mise en scène de l'intime s'accompagne d'autres stratagèmes scénaristiques visant à créer un lien tout particulier entre le tueur en série et le téléspectateur : une empathie complice, qui nous fait adhérer à la vision du héros et souhaiter son triomphe alors même que ses actions sont peu recommandables. Nous avons vu plus haut l'importance des dialogues

¹⁰⁸ ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010

¹⁰⁹ ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010

dans l'instauration d'un climat étrange et incertain, où confiance et malaise cohabitent. Mais ils ont également un rôle crucial dans le développement de la complicité avec le téléspectateur. Nous sommes donc face à des actes que nous savons condamnables, mais dont nous ne pouvons détourner le regard. Cela nous met dans « une situation inconfortable, comme si tout le plaisir que nous tirons de la série équivalait à de la complicité de notre part. » « Le fait de regarder n'équivaut-il pas à approuver ? ¹¹⁰ », se demande Ashley M. Donnelly, professeur de télécommunications à la *Ball State University*. Dexter, en parlant à la première personne de sa voix chaude et mesurée, s'adresse directement à lui, le considérant comme un confident, qui est en droit de connaître et juger ses actes qu'il cache pourtant à ses amis les plus proches et à sa propre famille. C'est « une manière pour lui de se décharger verbalement de son lourd secret¹¹¹ », selon Aurélie Blot. Elle poursuit : « ces pseudo-dialogues entre Dexter et le téléspectateur, ces confessions à cœur ouvert intensifient ce lien privilégié que nous entretenons avec la série et nous incitent à y rester fidèles. » La mise en scène n'est pas non plus innocente : lorsque, dans l'épisode pilote, nous découvrons pour la première fois Dexter derrière son volant en pleine « chasse » dans Miami, nous avons l'impression d'être sur le siège passager, l'accompagnant dans ses actes comme le ferait un complice. Car c'est ce sentiment que donnent les confessions pleines d'honnêteté désabusée de Dexter, et le fait qu'il nous laisse voir sans pudeur sa vie de tueur en série qu'il cache soigneusement à toute autre personne : nous nous sentons privilégiés mais surtout impliqués, et presque voyeurs : « parce que nous sommes témoins de la zone d'ombre du héros, nous participons de manière passive à ses meurtres. Aussi sommes-nous tout autant inquiets de son éventuelle arrestation... que de la nôtre¹¹² ». Nous ressentons une angoisse irréprouvable à l'idée qu'il pourrait se faire prendre car « Tout pourrait s'arrêter : la série et ce rapport intime que nous entretenons avec son héros¹¹³. » *Hannibal* explore et questionne à sa manière cette thématique du spectateur-participant, semblant toujours tester la résistance des fans avec des scènes de crime plus éprouvantes les unes que les autres. Le personnage de Bedelia Du Maurier, psychiatre d'Hannibal avec laquelle il entretient une étrange relation qui s'apparente, pour Bedelia, au syndrome de Stockholm, incarne ce tiraillement entre voyeurisme et fascination. Dans le premier épisode de la troisième saison, *Antipasto*, alors qu'ils sont tous deux à Paris, Hannibal attaque un jeune collègue qui s'est montré trop soupçonneux à son égard. Face à Bedelia, dont on ne sait toujours pas si elle est là comme son otage ou sa complice, il abat un buste d'Aristote sur le crâne de sa victime avant de demander à la témoin

¹¹⁰ DONNELLY, Ashley M. "The New American Hero: Dexter, Serial Killer for the Masses." *The Journal of Popular Culture* 45, 2012.

¹¹¹ BLOT, Aurélie, *Héros en séries... Et si c'était nous ?*, Plon, Paris, 2013

¹¹² *ibid.*

¹¹³ *ibid.*

muette de la scène : « Es-tu, à cet instant-même, en train d'observer ou de participer ? », ce à quoi Bedelia répond dans un filet de voix « j'observe¹¹⁴ », une larme coulant sur sa joue. Un échange parmi d'autres qui peut être vu comme un clin d'œil appuyé des scénaristes au rôle du téléspectateur, qui ne verse pas le sang lui-même mais est trop curieux pour détourner le regard et véritablement condamner ses actions. « Comme tous ceux qui ne peuvent pas arrêter de regarder *Hannibal*, <Bedelia> a décidé que ce qu'il lui offre est bien trop bon pour ne pas y goûter¹¹⁵ », note Emily Nussbaum, critique spécialisée dans les séries télévisées pour le *New Yorker*. Comme le résume Aurélie Blot, « les producteurs et scénaristes manient avec dextérité (oui !) la frontière de plus en plus mince entre réalité et fiction. Car si Dexter est un personnage télévisé, et donc fictif, notre empathie pour le tueur, elle, est bien réelle !¹¹⁶ ».

3) Catharsis et rôle du Ça

Au-delà du sentiment de sympathie et de confiance que ressent le téléspectateur à l'égard du protagoniste, c'est finalement une véritable catharsis qui s'opère. Si ce terme désigne à l'origine la sensation libératoire que ressent le public devant une pièce de théâtre qui leur permet par procuration de sublimer leurs pulsions (réaliser de manière détournée un désir pulsionnel), il peut de la même manière être adapté au petit écran. Aristote fait de la catharsis la définition suivante : « Purification de l'âme du spectateur par le spectacle du châtement du coupable¹¹⁷ », tandis qu'Henri Bénac, académicien agrégé de lettres, en propose une autre, plus adaptée au sens élargie contemporain, qui passe outre la notion de châtement : « plaisir éprouvé par le spectateur grâce à la dérivation causée par ces sentiments. » En Dexter, le téléspectateur trouve donc un vecteur par lequel exprimer ses frustrations et ses pulsions. Car s'il est un personnage extrême, nous pouvons cependant nous retrouver dans nombre de ses traits de caractères et de situations : une certaine timidité, des situations sociales gênantes – en bref, l'impression de ne pas être à sa place et de vouloir se faire justice nous-même, sensations qui parlent à chacun d'entre nous. Aurélie Blot fait à ce propos un rapprochement intéressant avec la notion du Ça, concept freudien de sa théorie de l'inconscient basée sur le triptyque du Ça, du Moi et du Surmoi. Le célèbre psychanalyste définit le Ça comme « un lieu de chaos, une marmite pleine d'émotions bouillonnantes. Partie la plus inconsciente de

¹¹⁴ « Are you at this very moment observing or participating? » – « Observing. » – *Hannibal*, 2015, saison 3 épisode 1 « Antipasto », NATALI, Vincenzo (réal.), SINGER, Bryan et LIGHTFOOT, Steve (sc.), diffusé le 04/06, NBC

¹¹⁵ « Like anyone who can't stop watching *Hannibal*, she's decided that what he offers is too good not to have a taste. » – NUSSBAUM, Emily, « To Serve Man - The Savory spectacle of "Hannibal" », *The New Yorker*, [disponible en ligne : <https://www.newyorker.com/magazine/2015/06/29/to-serve-man>], publié le 29 juin 2015, consulté le 12 juin 2018

¹¹⁶ BLOT, Aurélie, *Héros en séries... Et si c'était nous ?*, Plon, Paris, 2013

¹¹⁷ ARISTOTE, *Les Poétiques*, LGF, Paris, 1997

l'homme, le « ça » est le réservoir des instincts humains, le réceptacle des désirs inavoués et refoulés au plus profond et qui ont besoin d'être canalisés¹¹⁸ ». Ces instincts refoulés et animaux que nous ne pouvons laisser paraître au grand jour sans sortir complètement de notre rôle social et se mettre au ban de la société, sont précisément ceux que Dexter embrasse et exprime lorsqu'il endosse, à la nuit tombée, sa personnalité de tueur. Et en nous emmenant avec lui dans sa voiture lorsqu'il part en chasse, en nous faisant part de sa soif de vengeance et de sa satisfaction à tuer, il nous offre une véritable catharsis : « Dexter est tout ce que nous rêvons secrètement d'être sans jamais nous l'avouer. Se mettre dans la peau d'un tueur en série par le biais de la télévision permet de se libérer de certaines pulsions malsaines¹¹⁹. » La comparaison va même plus loin puisque, dans un ersatz de transmission héréditaire, si Dexter en est venu à canaliser ainsi ses pulsions, c'est par le biais de son père adoptif qui lui en a fourni les codes et les règles à suivre. Cette transmission héréditaire sera d'ailleurs un motif récurrent dans la série, le tueur observant avec une crainte et une méfiance croissantes son fils Harrison grandir et, peut-être, développer les mêmes démons que son père. En cela, « Dexter n'est donc pas seulement une représentation du ça, il en est l'incarnation même ; ce faisant, il fait résonner le nôtre¹²⁰. » Aurélie Blot conclut sur la puissance cathartique du tueur en série en héros de fiction :

C'est sans aucun doute l'assouvissement de nos pulsions par dérogation qui crée cette dépendance à la série. Même si l'on refuse de se l'avouer, nous avons tous quelque chose de Dexter ; ce loup qui sommeille en nous et que nous nous efforçons de canaliser. La série a permis de réunir les deux principaux objectifs de la télévision, à savoir rassurer les téléspectateurs par une représentation du familier et les faire s'évader du quotidien au travers d'une fiction hors du commun¹²¹

Ces différents stratagèmes dans l'écriture et la création de la série permettent ainsi de créer un personnage qui garde toute sa complexité et sa part d'obscur, tout en le rendant malgré tout attachant et télégénique. C'est sans doute la figure d'anti-héros sériel exploitant le mieux cet effet de catharsis, élément universel et transnational, à son compte. Mais un protagoniste aussi séduisant suffit-il à contrebalancer tous les potentiels risques que prennent les acteurs médiatiques en se lançant dans la production et la diffusion de telles séries ?

¹¹⁸ SAURET, Marie-Jean, *Freud et l'inconscient*, Paris, Milan, coll. « Les Essentiels », 2000

¹¹⁹ BLOT, Aurélie, *Héros en séries... Et si c'était nous ?*, Plon, Paris, 2013

¹²⁰ BLOT, Aurélie, *Héros en séries... Et si c'était nous ?*, Plon, Paris, 2013

¹²¹ *ibid.*

III. QUAND LES MEDIAS RECHERCHENT LE GRAND FRISSON : RISQUES, OPPORTUNITES ET AVENIR DES SERIES DE TUEURS POUR LES ACTEURS DU SECTEUR

Nous verrons dans cette dernière partie les raisons des réticences que peuvent engendrer ces protagonistes monstrueux, et les résultats obtenus lorsque ces réticences sont dépassées et que la série parvient jusqu'à la diffusion - avec de bons comme de mauvais côtés. Ce sera l'occasion de se questionner sur l'avenir de ces figures sanglantes : vont-elles continuer à s'imposer sur nos écrans, vont-elles évoluer ou rester sur le même modèle, et enfin ne sont-elles pas le symptôme d'un changement plus global de l'industrie ?

A. La série de serial killer : une réelle prise de risque pour les acteurs de l'industrie médiatique ?

Selon Aurélie Blot, « être témoin du quotidien d'un tueur en série, le partager et par là même être en empathie avec lui est un pari audacieux et dangereux¹²² ». Financer, produire et diffuser des séries de serial killers, est-ce vraiment si risqué ? Lorsque l'on sait que les diffuseurs recherchent l'identification à tout prix pour plaire à leur cible, on pourrait penser que de telles fictions ne trouveraient jamais preneurs. Mais la réalité est plus complexe : plus que de chercher à voir son propre reflet, le téléspectateur accorde une importance cruciale aux relations qui se nouent à l'écran.

1. Un impossible attachement au personnage ?

C'est normalement l'un des enjeux principaux de toute l'industrie, du scénariste jusqu'à l'acheteur étranger, en passant par le producteur et le distributeur : il faut que le téléspectateur puisse s'identifier au personnage qu'il a face à lui, et que de cet attachement découle une fidélité de visionnage. Comme le dit Martin Winckler dans son ouvrage *Petit éloge des séries TV* : « Toute série télévisée qui souhaite rencontrer une certaine réussite doit ainsi « parler » à son (ses) public(s) (...) ¹²³ », sans quoi elle ne plaira pas et tombera dans les limbes de l'oubli après une annulation précipitée au terme d'une saison. Et ce « dialogue » avec le public passe généralement par le personnage principal, incarnant de la série, dans lequel le téléspectateur doit pouvoir se reconnaître pour pouvoir entrer en empathie. Ce prérequis est la pierre angulaire d'industries comme celles des acquisitions de séries au sein des grandes chaînes,

¹²² BLOT, Aurélie, *Héros en séries... Et si c'était nous ?*, Plon, Paris, 2013

¹²³ WINCKLER, Martin, *Petit éloge des séries télé*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2012

qui auront toujours à cœur de donner à leur cible des héros et héroïnes auquel(le)s elle peut s'identifier. Au sein du département acquisition de séries étrangères de TF1, ainsi que du côté de la co-production et de la fiction française, la Femme Responsable des Achats de moins de cinquante ans (FRDA<50) est au centre des préoccupations. Il faut dire que c'est la cible privilégiée par les annonceurs, et qu'il est particulièrement rentable d'être leader sur une telle cible. Ainsi la production et l'acquisition de série sur une grande chaîne nationale se doit généralement, pour des raisons éditoriales et mercantiles, de respecter ce trope de l'identification. Pour séduire la FRDA<50, on privilégiera une héroïne forte d'une trentaine d'années, sachant jongler entre son travail et sa famille, pouvant être aussi déterminée dans ses actions qu'aimante envers ses proches... Si le modèle se décline – avocate, policière, architecte, divorcée, mère d'un nourrisson ou d'un ado rebelle... – il reste toujours sensiblement le même. Mais toutes les fictions des grandes chaînes ne tournent pas toujours autour d'une héroïne : on pourrait par exemple y opposer le genre du *Medical drama*, particulièrement en vogue depuis *Urgences* suivi de *Grey's Anatomy*, qui n'en finit pas d'engranger des audiences record, notamment sur la cible tant recherchée de la FRDA<50. TF1 en diffuse déjà trois : *Grey's Anatomy*, *Chicago Med* et, lancé en 2018, *Good Doctor*. Et si on pourrait croire que trop d'hôpital tue l'hôpital, il suffit de regarder les audiences pour se détromper. *Good Doctor*, lancée tout récemment le 28/08/2018, a fait des audiences record sur cible (47% en moyenne sur les deux épisodes de la soirée). Du jamais vu depuis le lancement de *Lost* en 2005. Mais qu'est-ce qui plaît tant dans de telles fictions, qui attire un public qui dans sa grande majorité n'a jamais tenu un bistouri ni mis les pieds dans un bloc opératoire, ou qui, si l'on en revient à notre sujet, n'a jamais eu envie de se lancer dans le meurtre en série ? La réponse n'est plus tout à fait à chercher dans l'identification à un ou des personnages, mais plutôt dans l'identification aux relations qu'ils nouent à l'écran.

2. Prendre en compte et dépasser le réalisme émotionnel et le besoin d'identification

C'est cet attachement envers la structure sentimentale de la série que Ien Ang appelle le « réalisme émotionnel » dans son ouvrage *Watching Dallas : Soap Opera and the Melodramatic Imagination*¹²⁴ (1982). Car contrairement à ce que l'on pourrait penser, face à une série comme *Dallas* suivie avec ferveur par ses téléspectatrices, force est de constater que ces dernières ne sont malgré tout pas dupes : elles admettent sans honte ne pas la trouver réaliste. En revanche, elles apprécient particulièrement la réalité des sentiments et des émotions qu'elles reconnaissent à l'écran et qu'elles ressentent, par mimétisme et identification. Ce réalisme émotionnel passe donc essentiellement par la « structure de

¹²⁴ ANG, Ien, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Methuen, London, 1985

sentiments » développée entre les personnages, dont se délecte les téléspectateurs – mais surtout les téléspectatrices, car ce sont elles que Len Ang a interrogé pour comprendre leur fidélité invétérée. Ce système de relations reflète celui supposément vécu, ou du moins idéalisé ou rêvé, par ces femmes qui, chaque soir, s’assoient devant leur poste pour retrouver leur feuilleton favori. « *Dallas n’est donc pas réaliste sur le plan de la “connaissance” du monde, mais comme “expérience” du monde.* » La clé de la fidélisation ne résiderait donc pas dans le personnage en lui-même, mais dans son rapport au monde. Dans le cas de *Dexter* comme d’*Hannibal*, ce rapport au monde est particulièrement attractif puisque complètement nouveau (d’autant plus qu’il est présenté d’un point de vue interne et immersif), et a un effet réellement dépaysant et divertissant pour le téléspectateur.

L’implication affective et émotionnelle du téléspectateur n’est donc plus à prouver. Mais il serait réducteur de faire de cette implication le seul moteur qui pousse les fans à regarder une série. Comme le fait remarquer Jean-Pierre Esquenazi, « si <l’implication affective des téléspectateurs> est souvent condensée par la relation de ceux-ci avec un personnage particulier “préféré”, elle ne s’y résume jamais : l’identification avec un personnage n’explique rien. C’est l’univers fictionnel tout entier qui est la source de l’attachement. » Comment en effet expliquer que les méchants (Eddie dans *Desperate Housewives*, Cersei dans *Game of Thrones*, Negan dans *The Walking Dead*, et tant d’autres), ou des personnages secondaires atypiques mais pas forcément très développés (Barb dans *Stranger Things*, la Log Lady dans *Twin Peaks*...) récoltent autant les suffrages de la communauté ? C’est parce que chacun d’entre eux est un élément essentiel de l’univers dans lequel il s’inscrit. Et c’est cet univers qui capte l’attention du téléspectateur et qui le fera véritablement entrer dans le monde de la série – ou qui le fera changer de chaîne.

3. Le défi de la fin

a) Finir une série, un difficile exercice doublé d’un paradoxe

Si certaines séries semblent ne jamais vouloir tirer leur révérence, notamment dans le genre du *soap* – *Les Feux de l’Amour*, pour ne citer qu’eux, cumulent 11 465 épisodes pour 46 saisons, et ont été renouvelés jusqu’en 2020... – une grande majorité d’entre elles doivent à un moment ou à un autre conclure leur histoire et baisser le rideau sur leurs personnages. La conclusion d’une série est un exercice périlleux : il faut avoir suffisamment exploité les différents arcs narratifs, avoir donné suffisamment de réponses et permis aux personnages de se développer jusqu’à leur complétude pour ne pas que le téléspectateur ne soit frustré et n’ait l’impression que la série est tronquée. Il faut également savoir s’arrêter à temps et savoir

reconnaître lorsque l'on a plus rien à raconter, sans quoi l'on risque de décrédibiliser la série et de la vider de sa substance – sans compter que les fans ne sont généralement pas dupes, et ont tôt fait de désertier. Il y a donc dans la conclusion d'une série plusieurs enjeux : artistique d'abord, car il s'agit de clore une œuvre sans l'aliéner, en s'assurant qu'elle forme bien un tout et qui ne lui manque rien pour être comprise ; ainsi que mercantile, car à trop ou pas assez exploité une série, on se prive de plusieurs années de revenus ou l'on érode l'audience jusqu'à l'annulation. Mais la série ne tire-t-elle pas son essence-même de cet éternel recommencement, à chaque épisode, d'une nouvelle histoire où tout est possible ? Jean-Pierre Esquenazi le dit très bien :

La force des séries, ce n'est pas de montrer que la vie a un sens, mais que la vie continue. (...) Les séries apportent ainsi une compensation imaginaire à l'angoisse de la finitude : dans une série, il n'y a pas de véritable terme ; pas de point final ; la mort n'est au sens propre « qu'épisodique », rien ne prouve qu'elle a vraiment eu lieu ni qu'elle est définitive¹²⁵.

Mais si la mort constitue la fin de la série-même, elle perd ce caractère épisodique – trahissant ainsi cette compensation à l'angoisse de la clôture.

b) L'enjeu de la moralité

Cette difficulté à faire tomber le couperet en fin de série soulève de nombreux questionnements quant à la moralité de la série. La conclusion d'une fiction doit être représentative de ce que cette dernière a voulu dire dans son entièreté, et ce peu importe le nombre de saisons s'étant écoulées. Elle donne le « La » final et ce point d'orgue a souvent un impact durable sur le téléspectateur. Ce dernier est dans un état d'esprit particulier : s'il est annoncé que l'épisode en question est bel et bien un « final », il sait que devant ses yeux se joue le dernier acte, le plus important, où le personnage qu'il a suivi avec fidélité connaîtra son destin et finira sa vie télévisuelle. Il est donc particulièrement sensible aux messages, aux signes et à la signification de ce qui se passe dans ces dernières minutes. Il attend de plus une fin satisfaisante, contre laquelle il ne se révoltera pas, et qui serait le salaire des nombreux épisodes dans lesquels il a investi son temps. Paul Ricoeur, dans son ouvrage *Temps et récit*¹²⁶, confirme l'importance symbolique de cet ultime chapitre de la vie d'une série :

La conclusion donne à l'histoire un point final, lequel, à son tour, fournit le point de vue où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être

¹²⁵ ESQUENAZI, Jean-Pierre in *Séries Télé – Saison Un* [actes du colloque Sérialité télévisuelle, Université de Reims Champagne-Ardenne, 11 et 12 avril 2013], HUBIER, Sébastien (organisateur), Québec, Les Editions de Ta Mère, 2014

¹²⁶ RICOEUR, Paul, *Temps et récit I*, Paris, Edition du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983

prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruente avec les épisodes rassemblés¹²⁷.

La conclusion fournit donc bien un point de vue, un prisme à travers lequel regarder l'ensemble de la série. Il faut donc qu'elle soit particulièrement soignée et en accord avec les valeurs et les convictions qui sous-tendent l'œuvre, mais aussi la société dans laquelle elle s'inscrit. C'est ce que Vincent Colonna, dans *L'adieu à la morale*¹²⁸, le deuxième volume de sa série *L'art des séries télé*, appelle la « règle de moralité » :

Règle de la moralité : une morale de bon aloi gouverne la pièce, elle est commune au drame et au public. Le dénouement, par suite, est un happy end, sauf si l'un des héros a péché par un crime jugé impardonnable (la fin sera alors mitigée). Les bons sentiments sont respectés et le manichéisme est de mise : un parti de gentils est opposé à un parti de méchants¹²⁹.

Or, en ce qui concerne nos protagonistes-tueurs en série, ils tombent bien sous la juridiction du « crime jugé impardonnable ». Peu importe leurs valeurs, leur code ou leurs raisons – sans compter qu'au cours de la série, il n'est pas rare de les voir se tromper et s'attaquer à d'innocentes victimes en se méprenant sur leur culpabilité. Qu'ils soient justifiés ou non, leurs crimes sont bien trop nombreux et bien trop méthodiques pour être pardonnés. Comme le dit Jean-Pierre Esquenazi, dans le cas de *Six Feet Under* ou les valeurs familiales sont bafouées et où Bien et Mal n'ont plus de signification pour les personnages, « l'errance des héros ne peut plus être régulé par la promesse d'un happy-end¹³⁰. »

c) L'impossibilité du happy end

Mais alors, comment finir une série mettant en scène un héros aussi condamnable que le tueur en série ? Le problème est épineux, tant pour ses créateurs que pour ceux qui la financent. La « morale de bon aloi », comme l'appelle Vincent Colonna, voudrait que le tueur réponde de ses crimes : Comme le dit Dexter lui-même « les monstres n'ont pas droit à une fin heureuse¹³¹ ». Deux possibilités semblent les plus évidentes : la prison ou la mort, soit les deux menaces qui planent sur le personnage tout au long de son récit. Mais les chaînes sont souvent réfractaires à tuer leur héros, donnant une fin trop brutale et définitive à la série. Difficile donc de faire payer le tueur pour ses crimes ; impossible également de lui donner un

¹²⁷ *ibid.*

¹²⁸ COLONNA, Vincent, *L'Art des séries télé, 2. L'Adieu à la morale*, Payot, collection « Hors collection », 2015

¹²⁹ *ibid.*

¹³⁰ ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010

¹³¹ « Monsters don't get to live happily ever after » – *Dexter*, 2011, saison 6 épisode 2 « Il était une fois » (titre VO : « Once Upon a Time »), CLARKSON, SJ (réal.), SCHLATTMANN, Tim (sc.), diffusé le 09/10, Showtime

happy end insouciant. Certains créateurs ont choisi un parti-pris radical : une fin ouverte, qui laisse libre l'interprétation des téléspectateurs. C'est le cas de David Chase, qui pour sa série *The Sopranos* a pu tourner le final qu'il souhaitait. Dans ce dernier le personnage central, Tony Soprano, est censé retrouver femme et enfants pour un repas de famille dans un restaurant du New Jersey. Il arrive sur les lieux, s'installe dans un box entouré de sa famille. Malgré le brouhaha qui l'entoure il paraît plus seul que jamais, et toujours aux aguets ; dès que la clochette du restaurant teinte il relève les yeux vers la personne qui entre. La caméra nous fait comprendre qu'il a raison d'être sur le qui-vive : chaque client devient un potentiel tueur. Un homme se rend aux toilettes – peut-être pour y chercher une arme ? On ne le saura pas. L'image devient subitement noir après que la porte ne se soit ouverte, juste avant que la clochette ne retentisse. Cette fin, qui n'apporte ni réponse ni conclusion, a été discutée de bout en bout par tous les amateurs de série : Tony est-il sur le point d'être assassiné ? Ou sortira-t-il vivant de ce restaurant après un banal repas en famille ? Une fin aussi ouverte a fait grand bruit et n'a pas fait que des heureux – on comprendra aisément la frustration de ceux qui ont suivi la série au cours des six saisons et 85 épisodes qui les composent. Pour tenter de concilier désirs des fans, des producteurs et des chaînes, les créateurs optent donc souvent pour une solution en demi-teinte, qui est malheureusement loin d'être plus satisfaisante que la fin ouverte. Dans cette perspective, la fin de *Dexter* est un cas d'école. Le producteur de la série, Josh Goldwyn, a avoué n'avoir pas eu le choix : « Ils ne voulaient pas nous laisser le tuer. Showtime a été très clair à ce propos. Quand on leur a déballé nos idées pour la dernière saison, ils nous ont juste dit "soyons clairs : il va vivre"¹³². » Parce qu'il n'a pas su arrêter à temps sa Némésis, sa sœur Debra se fait tirer dessus et finit dans le coma. Dexter décide alors de confier son fils à sa petite-amie, elle aussi tueuse en série, qui s'apprête à s'exiler en Argentine, avant d'enlever le corps de Debra de l'hôpital. Il monte ensuite sur son bateau, *The Slice of Life*, élément clé de la série au nom plein d'humour noir puisque c'est depuis ce pont qu'il lâche, épisode après épisode, les morceaux des cadavres de ses victimes dans la baie de Miami. Après avoir laissé couler le corps de sa sœur, il se dirige droit vers une tempête. On retrouvera les débris du bateau le lendemain, et Dexter sera présumé mort. Quelques courtes scènes clôturent les histoires de certains personnages principaux – quand d'autres sont complètement délaissés... mais le pire arrive avec cette ultime scène où Dexter émerge d'un bois, hirsute et portant une chemise en flanelle. Ainsi se clôt la série : le tueur a réussi à simuler sa propre mort et à s'exiler dans le Nord, où il a recommencé sa vie en tant que bûcheron dans une petite ville rurale. Rares ont été les téléspectateurs que cette fin a satisfait :

¹³² « They won't let us kill him. Showtime was very clear about that. When we told them the arc for the last season, they just said, 'Just to be clear, he's going to live.' » – GOLDWYN, Josh in STEDMAN, Alex, « Showtime Wouldn't Let "Dexter" Writers Kill Dexter », *Variety*, publié le 07/10/2013, consulté le 05/04/2018

« Beaucoup de fans ont vu cette fin comme une dérobade et voulaient voir Dexter payer pour ses actes¹³³ », comme le rapporte Alex Stedman dans *Variety*. Richard Rys, dans un article pour *Vulture*, note le manque de logique dans cette fin et aurait préféré que le boucher de Bay Harbor sombre avec le *Slice of Life*. Après s'être rendu responsable de la mort de sa sœur et avoir abandonné son propre fils, il aurait été symbolique que le dernier corps qu'il jette depuis son bateau soit le sien. Cette fin n'est, selon lui, pas la hauteur du personnage : « la fin en exil est une solution de facilité. Dexter aurait dû être percé à jour, ou tué, ou sacrifié. (...) Dexter est le tueur en série le plus prolifique de l'histoire. Il méritait une fin de proportion épique¹³⁴ ».

Il est donc primordial de construire un univers original et propre au format, que les téléspectateurs puissent reconnaître en un clin d'œil et qu'ils puissent vivre de la manière la plus intense possible le rapport au monde du héros et ses relations avec les autres personnages. Ce n'est qu'ainsi que l'obligatoire identification peut être dépassée et remplacée par un attachement plus large, et par là même plus solide – et devenir ainsi un véritable atout pour les acteurs de l'industrie à l'origine du projet de fiction.

B. Que le plus original gagne : un fer de lance dans une industrie où prévaut la différenciation

1. Stratégies de médiatisation : le tueur en série comme ornement marketing

a) Le tueur en série, un sujet « *arty* » ?

Si l'idée de suivre les aventures d'un tueur en série peut en rebuter plus d'un, les médias ont plus d'un tour dans leur sac pour s'assurer l'intérêt du public dès la mise en chantier du projet. Ils tablent notamment sur l'effet tapis rouge, en engageant, devant comme derrière les caméras, des grands noms du milieu qui ont su faire leur preuve, non pas sur de grosses productions familiales, mais sur des séries de niche qui sauront parler aux amateurs du genre. C'est le cas de James Manor Jr., le créateur de *Dexter*, qui avait auparavant travaillé en tant que scénariste et producteur sur *Les Sopranos* (1999-2007) et *The Shield* (2002-2008), deux

¹³³ « Many fans saw the ending as a cop-out and wanted to see Dexter pay for his deeds. » – STEDMAN, Alex, « Showtime Wouldn't Let "Dexter" Writers Kill Dexter », *Variety*, publié le 07/10/2013, consulté le 05/04/2018

¹³⁴ « The exile ending plays it too safe. Dexter should have been exposed somehow, or killed, or sacrificed. (...) Dexter is the most prolific serial killer in history. He deserved a fate of epic proportions. » – RYS, Richard, « *Dexter* Series Finale Recap: A Terrible End », *Vulture*, publié le 23/09/2013, consulté le 25/05/2018

séries cultes qui ont encore aujourd'hui leur place au panthéon des séries qui ont changé la donne en matière de création télévisuelle. Michael C. Hall, qui interprète le héros éponyme, était déjà le personnage principal de *Six Feet Under* (2001-2005), autre série-phare du câble (HBO). Aux commandes d'*Hannibal*, ce n'est autre que Bryan Fuller, scénariste émérite de *Star Trek* et créateur de séries qui, si elles n'ont pas rencontré un succès tonitruant, ont su marquer le paysage audiovisuel et se construire une solide communauté (*Pushing Daisies*, *Dead Like Me*). Et ces choix ont porté leurs fruits : comme nous l'avons vu, les communautés d'*Hannibal* comme de *Dexter* sont toutes deux bien présentes, même plusieurs années après l'arrêt de la série.

b) Des séries à récompense

Des choix artistiques aussi audacieux et prestigieux permettent de toucher un public bien particulier, mais également de s'attirer les bonnes grâces de la critique. Si l'avis favorable de cette dernière ne signifie pas forcément de bonnes audiences, elle permet cependant de (re)dorer le blason de la chaîne, et de l'aider à se forger une bonne image auprès de son public, diffusant des productions originales et qualitative. A ce titre, les séries de tueurs sont de véritables « têtes de gondole », mises en avant pour des questions artistiques et éditoriales plus que pour des raisons économiques. Cette recherche de la « série à awards » est d'autant plus d'actualité pour les networks, qui ont bien du mal à imposer leurs productions face aux séries osées et engagées du câble qui chaque année raflent la majorité des prix. Les trois grands networks que sont NBC, CBS et ABC restent encore en tête en termes de nominations et trophées totaux (NBC cumule par exemple 1000 Emmys, CBS 900), mais c'est sans considérer l'arrivée tardive d'acteurs comme HBO (en 1988) sur le marché. La tendance ne tardera pas à s'inverser : en 2015 par exemple, HBO revendiquait 450 Emmys au total, donc 100 gagnés en une année, et était pour la 15^{ème} année consécutive la chaîne la plus nominée pour cette récompense. 2018 aura marqué un véritable tournant, puisque Netflix détrône la chaîne câblée, ouvrant une nouvelle ère qui n'arrange pas les affaires des networks. Dans cette course aux récompenses qui prend des aspects politiques aussi bien qu'économiques et artistiques, nos deux séries de tueurs se sont montrées particulièrement prolifiques. *Dexter* a à son compte 51 victoires et 193 nominations en tout. Le succès a été très tôt au rendez-vous : dès 2007, alors qu'elle est dans sa seconde saison, la série est nominée dans 4 catégories pour les Satellite Awards – meilleur acteur, meilleur Drama, sortie DVD et meilleur second rôle – et remporte les quatre statuettes, devenant la série la plus victorieuse de l'année. En 2008, la seconde saison de *Dexter* est nominée dans la catégorie *Outstanding Drama Series*, devenant la première série Showtime à participer aux Emmy Awards. Ce dernier fait montre à quel point la série a ouvert de nouvelles portes pour sa chaîne, qui peinait auparavant

à être représenté lors de tels événements. Du côté d'*Hannibal*, le compte n'est pas aussi impressionnant car la série n'a pas été aussi étalée dans le temps : mais elle a un excellent ratio trophées/nominations, avec 23 récompenses pour 47 nominations – soit près de 50% de victoire. Une performance plus qu'honorable qui confirme le statut particulier de ces séries de tueurs, récompensées pour leur audace et leur originalité.

c) Les dérives de la médiatisation à outrance

Face à un tel succès, il n'est pas étonnant que les chaînes cherchent à tirer un maximum de leur production. Dans un cas comme dans l'autre, NBC et Showtime ont tout intérêt à parier gros sur leur série et engranger un maximum de récompenses afin de maximiser leur notoriété, leur audience et leurs ventes à l'international. Du côté de Showtime, cette valorisation est passée par une vie de série particulièrement longue comparée à la longévité des autres productions originales de la chaîne. *Dexter*, avec ses huit saisons et ses quatre-vingt-seize épisodes, est la plus longue série de l'histoire de Showtime – si l'on excepte la saga *sci-fi Stargate SG-1* et ses deux-cent quatorze épisodes (1997-2002). Une fois la sixième saison terminée, deux nouvelles saisons ont été commandées en une seule fois, la productrice en profitant pour annoncer que ce serait les dernières – une double commande qui en dit long sur la confiance de la chaîne en la série et sa volonté de la faire perdurer un maximum. Du côté d'*Hannibal*, le scénario a été radicalement différent mais mène à la même conclusion. NBC, en confiant le projet à Bryan Fuller, savait que ce dernier avait prévu un plan narratif sur sept saisons – et la chaîne aurait sans doute été prête à le suivre si les audiences n'avaient pas été aussi mauvaises. NBC, de son propre aveu, espérait que le buzz généré par les bonnes critiques et les différents prix remportés pourrait inverser la vapeur. Et malgré le fait que le public n'ait pas été au rendez-vous dès le lancement, la série est tout de même parvenu à arracher deux renouvellements avant d'être annulée au terme de la troisième saison. Difficile donc en tant que diffuseur de laisser partir une série qui aura fait les beaux jours de la chaîne, en termes d'images et, lorsque le succès est au rendez-vous, en termes d'audiences. Car, nous le verrons, *Dexter* a bel et bien révolutionné le petit écran avec des performances d'audiences spectaculaires, ce qui a sans doute motivé des networks comme NBC à s'engouffrer dans la brèche.

2. A chaque diffuseur sa série de tueur

a) « It's not TV » : la logique de la chaîne câblée

Le paysage médiatique américain a longtemps été dominé par les grands networks. Les trois chaînes historiques, ABC, CBS et NBC, ont été créées autour de 1944 et se sont pendant longtemps partagé les parts d'un gâteau qu'elles étaient seules à pouvoir revendiquer, notamment à partir de la démocratisation de la télévision dans les années 50. C'est au cours de cette période que le taux d'équipement des foyers en poste de télévision passe de 2% à plus de 70%¹³⁵, faisant définitivement passer le petit écran à la catégorie de média de masse. L'âge d'or des années 50 est propice au développement des premières séries grand public, avec en tête de gondole les *soap opera* (*Dallas*) et les sitcoms (*I Love Lucy*), comme nous l'avons vu plus tôt. Mais l'arrivée du câble dans les années 70 change la donne : le territoire américain, très étendu, n'est pas également couvert par les réseaux de télécommunication et la réception hertzienne est parfois difficile dans certaines régions. A partir de l'émergence de ces nouvelles chaînes, plus confidentielles, les grands networks vont perdre du terrain. Le vrai tournant artistique s'amorce dans les années 90, où les chaînes câblées commencent à produire du contenu original qui rencontre un public et une critique enthousiastes. HBO (Home Box-Office) mène la danse ; chaîne câblée créée en 1972, elle connaîtra le succès avec la sitcom *Dream On* (1990) puis avec la série carcérale *Oz* (1997). Souvent sous le feu des associations pour son système de censure assez laxiste – en tout cas, bien moins restrictif que celui en place sur les networks –, elle est à l'origine de séries audacieuses, inattendues et innovantes (*Sex and The City*, *The Sopranos*, *Six Feet Under...*) dans lesquelles le sexe et la violence peuvent sans complexe se tailler la part du lion. HBO ouvrira la voie au succès des autres chaînes câblées, qui trouvent peu à peu leur voie au fil des années et des séries originales qu'elles mettent sur le marché. Lorsque Showtime lance *Dexter* en 2006, c'est une petite révolution : pour la première fois la soif de sang et le besoin de tuer sont posés en traits fondamentaux du héros. Le succès est fulgurant et ne se démentira pas au fil des saisons : le dernier épisode de la saison 3, diffusé le 14 décembre 2008, a été regardé par 1.51 million de téléspectateurs, la plus haute audience sur Showtime pour une série originale. Un an plus tard, le 13 décembre 2009, le final de la saison 4 réunissait 2.6 millions de téléspectateurs, battant son propre record et devenant la série Showtime la plus regardée toute catégorie confondue sur plus d'une décennie. Et si le dernier épisode de la saison 5 n'a pas réitéré cet exploit, il n'a pas démerité pour autant avec 2.5 millions de fans devant leur écran le soir de sa diffusion. La saison 7, dans son ensemble – et en prenant en compte toutes les plateformes – a été la plus regardée de toutes avec 6.1 millions de téléspectateurs. Si Tony Soprano a ouvert la voie aux anti-héros à la télévision, *Dexter* a été un double précurseur : celui de la démocratisation des

¹³⁵ BOUTET, Marjolaine, « Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines », *Revue de recherche en civilisation américaine* [disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/rca/248>], publié le 29/01/2010, consulté le 05/04/2018

séries Showtime, et de la représentation des tueurs en série comme un protagoniste capable de captiver des millions de personnes sur plusieurs saisons.

b) Changement de chaîne et création originale : quand le network contre-attaque

Face au succès de la série et au contexte qui régnait dans l'industrie médiatique en 2007 et 2008, la chaîne-mère CBS a revu sa stratégie. Showtime appartient en effet à CBS, l'un des grands networks historiques américains. Entre les contenus du câble et ceux des networks, les cas de changement de chaînes sont quasi-inexistants. Fox, en 1988, avait diffusé quelques épisodes de la sitcom *It's Garry Shandling's Show*, auparavant diffusée dans son intégralité sur Showtime, mais la liste s'arrête ici. La décision de rediffuser la première saison de *Dexter* en février 2008 – soit deux ans après sa diffusion initiale sur le câble – sur la case du dimanche soir de CBS est donc inédite. Les audiences hors du commun de la série ne sont pas la seule raison à cette décision. En effet, du 5 novembre 2007 au 3 février 2008, la grève des scénaristes bat son plein. La *Writers Guild of America, East* (WGAE) et la *Writers Guild of America, West* (WGAW) mènent un mouvement qui réunira plus de 12 000 scénaristes. Les conséquences sur les séries se font très vite ressentir, et les networks doivent se résoudre à ne pas recevoir le nombre d'épisodes initialement prévu. CBS voit ses franchises phares (*Les Experts*, *Esprits Criminels*...) interrompues et est contrainte de combler les trous de sa grille de début d'année en piochant dans les contenus de ses chaînes câblées. A l'époque, la deuxième saison de *Dexter* est diffusée sur Showtime et a déjà battu tous les records. La série est de plus relativement proche de la ligne éditoriale de CBS, qui se concentre sur les *crime dramas* – bien que malgré tout bien moins classique et beaucoup plus osée dans son propos.

Le soir de son lancement sur le network, *Dexter* finissait 3^{ème} de sa case. Mais il faut garder en tête qu'il s'agit d'épisodes vieux de deux ans face à des programmes inédits. La performance de la série a donc été plus qu'honorable : 8.1 millions de téléspectateurs été devant leur poste lors de la première soirée. Deux ans plus tôt, sur Showtime, la première saison affichait une moyenne de 733 000 fans de la première heure. Un bond exponentiel qui n'est pas surprenant compte tenu de la renommée qu'a gagné la série en quelques années, et du nombre de téléspectateurs potentiels – Showtime est disponible dans 15.5 millions de foyers, contre 103 millions pour CBS. Et s'il s'est incliné face à la concurrence, *Dexter* a tout de même offert à CBS sa meilleure audience sur sa case du dimanche depuis Décembre 2007. Un risque stratégique pour CBS qui a donc porté ses fruits, surtout lorsque l'on sait à quel point les rediffusions sont économiques comparées à la production, l'achat et la diffusion d'un contenu original et inédit. Mais l'idylle n'aura pas duré bien longtemps : la grève des scénaristes s'achève, permettant aux networks de pouvoir à nouveau remplir leurs grilles sans

avoir recours aux créations du câble, tandis que la censure, nous le verrons, n'a pas vu d'un bon œil qu'une série aussi violente soit diffusée sur un network national.

En parallèle, alors que la huitième et dernière saison de *Dexter* est lancée sur Showtime en juin 2013, le premier épisode d'*Hannibal* est diffusé quelques semaines plus tôt, en avril 2013, sur NBC. Ce passage de flambeau ne se fait malheureusement pas avec succès, et les audiences ne sont pas au rendez-vous. Le record en termes de téléspectateurs reste détenu par les deux premiers épisodes de la série (4.36 et 4.38 millions). A partir de là, l'audience dégringole sans jamais se relever, et *Hannibal* est dès la première saison l'un des *shows* les plus faibles de NBC¹³⁶. Trop violente, trop esthétisante, trop intellectuelle : la série peine à convaincre au-delà du cercle des amateurs du genre et des critiques chevronnés. Mais le problème vient-il de la série elle-même, ou de son contexte de diffusion ? Une chaîne de network est-elle bien adaptée à une série aussi audacieuse et sanglante ?

c) Le streaming, une seconde vie

Mais lorsque l'on compare audiences linéaires et notoriété acquise par le streaming, cela ne fait aucun doute : la vraie vie d'*Hannibal* a lieu sur Netflix. Il faut dire que depuis l'avènement du streaming, ce dernier a su se montrer particulièrement audacieux en termes de création de contenus originaux. Le mouvement s'accélère ces dernières années avec l'arrivée d'acteurs toujours plus gros : Netflix, Amazon et Hulu vont bientôt devoir faire face à la plateforme de Disney, annoncée pour 2019, ainsi qu'à Youtube Premium qui se développe lentement mais sûrement, Facebook qui compte également se lancer sur ce marché... 85% des 8 milliards (!) que Netflix compte dépenser en 2018 seront consacrés aux formats originaux. D'après son CFO David Wells, cela devrait aboutir à environ 700 programmes originaux avant la fin de l'année. Son nombre d'abonnés (en Janvier 2018, il était estimé à environ 118 millions) ne cesse de croître, en même temps que son budget de création, comme le montre le graphique en annexe 5. Avec de telles sommes en jeu et des modèles économiques et de diffusion complètement revisités (Netflix met en ligne, en une seule fois, tous les épisodes d'une même saison ; l'utilisateur peut passer à volonté d'un programme à l'autre, arrêter puis reprendre sans effort un épisode là où il l'avait quitté...), les enjeux créatifs sont bien différents de ceux des networks linéaires. Il n'y a pas, de plus, de système de censure et de régulation en fonction de l'horaire de diffusion qui peuvent, nous le verrons, grandement handicaper les créateurs de séries, surtout sur les networks historiques. Aussi les plateformes de streaming sont-elles l'endroit idéal pour développer ou héberger des programmes audacieux et violents comme peuvent l'être les séries de tueurs. Jusqu'en 2011, et alors que la série était toujours en

¹³⁶ Voir Annexes 3 et 4

diffusion sur Showtime, Netflix proposait les deux premières saisons de *Dexter*. Après un bref hiatus et une fois le final de la saison 8 diffusé, CBS signait un accord avec Netflix pour rendre les huit saisons disponibles sur la plateforme de streaming dès le 1er janvier 2014. *Hannibal* est quant à elle disponible, également sur Netflix, dans 29 pays. Si le géant du streaming reste très secret sur ses chiffres et ne communique pas ses audiences, il n'est pas difficile d'affirmer que l'audience de la série, si décevante lors de sa diffusion linéaire, a dû être décuplée par sa diffusion sur la plateforme aux 100 millions d'abonnés. Les séries de tueurs ont donc tout intérêt à « finir leur vie » sur ces plateformes, où elles rencontrent un public transnational qui n'y aurait peut-être pas eu accès ou n'aurait pas eu la curiosité de s'y plonger, finissant ainsi d'asseoir leur notoriété à l'international. C'est donc via les nouvelles technologies qui font disparaître les frontières que le tueur en série a le plus de chance de rencontrer un large public, familier des représentations transnationalement ancrées que nous avons démontré plus haut. Mais il existe évidemment un autre moyen, bien plus spécifique, pour les diffuser à l'échelle mondiale : la vente à l'international.

3. Un parcours international semé d'embûches : le cas de *Dexter* en France

La circulation des séries américaines dans le monde est plus ou moins facilitée par le studio qui est à la production, la chaîne qui la diffuse et les audiences qu'elle a récolté sur son territoire d'origine. Les acteurs étrangers auront plus confiance dans une production à gros budget, diffusé sur une chaîne historique. Mais le nerf de la guerre reste le sujet de la série, qui doit pouvoir toucher un public étranger et rendre autant accro un Allemand qu'un Français devant son poste de télévision. Nos deux séries de référence remplissent les premières conditions : issues de gros studio américains, elles ont été diffusées sur des chaînes à large audience. Mais le problème se pose vis-à-vis du sujet et du traitement de la violence. *Hannibal* peut être écartée dès le départ par les chaînes étrangères « en clair » du fait de ses scènes particulièrement sanglantes. Elle a donc été achetée exclusivement par des chaînes du câble – Canal+ chez nous. Le cas de *Dexter* est plus ambiguë : si la série reste violente, elle a tout de même un potentiel grand public avec des arcs narratifs plus soap, une structure de *procedural* et des enquêtes bouclées. Canal+ s'est là aussi portée acquéreuse de la série, mais a été suivie par TF1. Un risque que la chaîne a bien voulu prendre face aux audiences record aux Etats-Unis, et au phénomène transnational qui a suivi, aidé notamment par le streaming. Mais même une fois l'achat concrétisé, le parcours de *Dexter* jusqu'à nos écrans français en clair n'a pas été simple. TF1 a tergiversé pendant deux ans avant de lancer la série, hésitant un temps avec une programmation à 20h40, avant de se résoudre à la diffuser bien plus tard, entre 23h20 et 1h du matin. Les premiers épisodes, diffusés le 18 février 2010 alors que commençait la saison 4 sur Canal+, ont fait de très bons scores : 2 millions de

télespectateurs étaient au rendez-vous, dont 41,1% sur la cible des FRDA<50. Mais ce délai de diffusion et cet horaire tardif montrent bien la timidité des acteurs internationaux face à de telles figures, trop clivantes pour être programmées en *prime time* sur de grandes chaînes. Dans d'autres pays européens, les chaînes publiques ont purement et simplement refusé de la diffuser, comme en Suisse romande où la chaîne TSR a décidé de ne pas montrer *Dexter*, la jugeant contraire aux valeurs d'une chaîne publique.

Les séries de tueurs peuvent donc être de véritables atouts pour leurs créateurs et leurs diffuseurs, qui s'offrent le luxe de l'originalité et des récompenses. Mais les audiences ne sont pas toujours au rendez-vous, et le marché international se laisse difficilement convaincre par une figure aussi violente. A ces difficultés s'ajoutent de nombreux autres obstacles, extérieurs cette fois, qu'il faut absolument prendre en compte pour jauger du potentiel avenir de cette figure du Mal sur nos petits écrans.

C. Les tueurs en série, stop ou encore ? Obstacles et avenir de la figure sérielle du meurtrier

C'est sans surprise que la figure du tueur en série se heurte à la réalité de la morale et des bonnes mœurs. L'une des motivations à la création de la série, nous l'avons vu, est bien de choquer pour se différencier... pas étonnant, par conséquent, que la limite soit mince entre ce que le public peut accepter, et ce qui est trop révoltant pour être toléré. Nous verrons comment ces facteurs extérieurs font jouer un jeu dangereux à la figure du tueur en série, mais aussi comment cette dernière s'est peu à peu transformée et adaptée pour explorer d'autres genres – comédie, reportages... En se faisant chaque fois plus le symbole d'une mutation profonde de l'industrie médiatique.

1. Censure, actualité et morale : la figure fictionnelle du tueur à l'épreuve du réel

a) Censure américaine, règles transnationales ?

Si les années 80 et l'avènement des chaînes câblées ont libéré la créativité des scénaristes, aujourd'hui ce n'est plus tant une scission qualitative que l'on retrouve entre les séries networks et les séries du câble : c'est une différence de langage. Car la FCC (*Federal Communications Commission*, qui assure sensiblement le même rôle que le CSA en France) est toujours aussi stricte avec les networks et s'assure qu'entre 6 heures du matin et 22 heures, les mots et images jugés «indécents» soient interdits à l'antenne. Si la définition reste assez vague, elle précise cependant que sont concernés tout « ce qui touche au sexe et aux

matières fécales ». Le comédien américain George Carlin a pour la première fois listé les sept mots de la langue anglaise interdits sur le petit écran dans son monologue « Seven Words You Can Never Say on Television¹³⁷ » (en français : « Les sept mots que vous ne pourrez jamais dire à la télévision »). Cette liste de 1972 comprenant les mots « *fuck* », « *shit* », « *piss* » et autres jurons, est toujours d'actualité malgré le fait qu'il ne s'agisse en rien d'une liste officielle et exhaustive. Lorsque quelqu'un les prononce à l'antenne, tout ce que le téléspectateur entendra est un « bip » caractéristique.

Ces restrictions ne s'appliquent cependant pas aux chaînes câblées comme Showtime ou HBO, qui ne se privent donc pas pour inclure sexe et violence à leur trame narrative. Mais on l'a vu, les séries de tueurs ont tendance à voyager, tant à l'international – où les règles sont bien souvent différentes, que ce soit au niveau des mœurs ou de la législation – qu'entre les différents modèles de chaînes. *Hannibal* comme *Dexter* sont passés sur des grands networks, et ont donc dû se soumettre à la censure américaine. En conséquence, « les scénaristes s'autocensurent souvent, par crainte d'une amende¹³⁸ » comme l'explique Scott Miller, *script coordinator*, dans une interview pour 20 minutes. Il y a également le risque que l'épisode ne soit tout simplement pas diffusé, ou que, une fois la diffusion passée, la chaîne s'attire les foudres des associations et des téléspectateurs. Ce fut le cas de KSL-TV, station de télévision à Salt Lake City affiliée au réseau NBC. Si la station diffuse la grande majorité des programmes de la chaîne-mère, elle reste la propriété de l'Église de Jésus-Christ des saints des derniers jours – communauté qui n'a pas été ravie de voir sur leurs écrans les scènes sanglantes d'*Hannibal*, dont la diffusion a été stoppée après quatre épisodes. CBS a également connu des difficultés pour passer des rediffusions des premières saisons de *Dexter* en première partie de soirée. Lorsque la chaîne a annoncé sa décision, le Parents Television Council (PTC) a aussitôt protesté, clamant que la série devrait « rester sur une chaîne du câble » car « la série pousse les téléspectateurs à entrer en empathie avec un tueur en série, à désirer qu'il réussisse et espérer qu'il ne se fasse pas attraper¹³⁹ ». Pour éviter une trop mauvaise presse, CBS a ajouté un avertissement au programme avant de l'interdire aux moins de 14 ans et de censurer certains éléments de dialogues et des scènes de sexes ou de meurtres.

L'exercice est donc particulièrement périlleux pour les séries de tueurs, chez qui le sang et la violence sont au cœur de la narration. Mais rien ne surpasse pourtant les règles entourant la nudité, qui peuvent conduire à des situations abracadabrantes. Pour montrer une scène de

¹³⁷ CARLIN, George, LINDER, Doug, « Filthy Words by George Carlin », *Exploring Constitutional Conflicts*, Kansas City, University of Missouri-Kansas City School of Law, 1972

¹³⁸ MILLER, Scott in BERRY, Philippe « Les règles sur l'indécence à la télévision américaine jugées inconstitutionnelles », *20 Minutes*, publié le 14/07/10, consulté le 12/06/2018

¹³⁹ « The series compels viewers to empathize with a serial killer, to root for him to prevail, to hope he doesn't get discovered » – GILBERT, Gerard, « Dexter: the serial killer loses his mojo », *The Independent*, publié le 31/12/2008, consulté le 28/06/2018

crime particulièrement sanglante où les deux victimes ont été disposées nues et à genoux, les mains jointes et la peau du dos écartée pour former deux ailes, le *showrunner* s'est vu notifier que les deux postérieurs déshabillés ne pouvaient être montrés à l'écran. La solution ? Barbouiller lesdites fesses de sang pour les « camoufler », et éviter ainsi la censure. Le sang a donc été dans cette situation le poison comme le remède. Le *showrunner* d'*Hannibal* explique d'ailleurs comment il est parvenu à détourner cet élément violent à son avantage :

Plus le sang est rouge et vif, moins vous pouvez en montrer. Donc si vous assombrissez le sang et le mettez dans l'ombre, vous pouvez montrer des scènes bien plus violentes qu'en temps normal.¹⁴⁰

En montrant le sang toujours noir, et jamais rouge, il s'éloigne des représentations classiques du sanglant pour entrer dans une symbolique plus esthétique et moins choquante, tant pour la FCC que pour le téléspectateur. Bryan Fuller lui-même décrit la violence qu'il filme à l'écran comme une « horreur élégante »¹⁴¹. Mais la censure et les mœurs posent de véritables problèmes transnationaux. La sensibilité en Europe n'est pas la même qu'aux Etats-Unis ; la France aura par exemple moins de pudeur et acceptera plus facilement la nudité que les scènes trop sanglantes. D'un pays à l'autre les règles varient, et mettre en scène un personnage aussi violent et sujet à la censure que le tueur en série, c'est prendre le risque de se fermer à certains marchés et publics.

b) Respecter le climat social pour éviter le faux pas

Si la censure va parfois trop loin et verse plus dans la pudibonderie que la réelle protection des publics sensibles, elle pose malgré tout la question de l'adéquation entre la fiction et le monde transnational dans lequel elle s'insère. Nous l'avons vu, la fiction est souvent une caisse de résonance, un « miroir obscur » dans lequel se reflète l'actualité et les changements de société. Mais ce rôle a ses limites ; lorsque la réalité rattrape la fiction, on est en droit de s'interroger sur la responsabilité civile desdites séries. Le cas des séries de tueurs est bien particulier, puisque la plupart – et c'est le cas pour nos deux objets d'études – s'inspirent de faits réels : fiction et réalité sont donc déjà intrinsèquement liées. Mais du fait du sujet pour le moins sensible et de ce premier lien morbide, les créateurs doivent être particulièrement attentifs à ne pas faire trop écho à l'actualité, sous peine de faire passer le mauvais message. Dans le quatrième épisode de la première saison d'*Hannibal* intitulé

¹⁴⁰ « The redder the blood and the brighter the blood the less you can show. So if you darken the blood and throw it into shadow, then you can be much more graphic than you normally would be able to. » – FULLER, Bryan, *The Art and Making of Hannibal: The Television Series*, Londres, Titan Books, 2015

¹⁴¹ « It was always described as an “elegant horror” » – AURTHUR, Kate, « *Hannibal* and the consequences of violence », *Buzzfeed*, publié le 14 mai 2013, consulté le 10 mai 2018.

« Œuf », des enfants kidnappés et ayant subi un lavage de cerveau se retournent contre leur propre famille et les assassinent à l'arme à feu. A la demande de Bryan Fuller, le créateur de la série, l'épisode a été déprogrammé après la tuerie de Sandy Hook, où un jeune homme de vingt ans armé d'un pistolet a tué vingt enfants et six adultes dans une école primaire. Bryan Fuller a ensuite déclaré, à propos de cette décision : « Ce n'était pas une question d'images choquantes ou de violence. C'était une question d'association avec le sujet, qui aurait terni l'appréciation de tout l'épisode. C'était mon propre ressenti... Nous voulons nous montrer respectueux envers le climat social qui règne aujourd'hui.¹⁴² » Cette notion de respect est particulièrement importante à prendre en compte si la série veut conserver son sens et ne pas se trouver aliénée par l'actualité et entrer en dissonance avec la société transnationale dans laquelle elle s'inscrit. Un difficile exercice, à l'heure où l'information se transmet plus rapidement que jamais et où la violence semble surgir brutalement aux quatre coins du monde.

c) Jusqu'où aller dans la *glamourisation* des serial killers ?

C'est une inquiétude qui revient souvent au cours des entretiens que nous avons pu mener, ainsi que dans la presse et la critique : mettre au premier plan des tueurs en série et leur donner autant de place pour briller, n'est-ce pas les rendre « glamour » et les ériger en modèles ?

J'ai arrêté de regarder *Hannibal* à la saison 1, après qu'un corps ait été sculpté pour servir de violoncelle (...). J'ai à nouveau arrêté de regarder lorsque le Dr. Frederick Chilton, joué par le redoutable Raúl Esparza, se soit fait éviscérer (...) alors qu'il était toujours conscient. (...) A chaque fois, la décision m'a paru être la plus saine et peut-être même la plus éthique à prendre. Assez de nihilisme, assez de torture. Assez de tueurs en série *glamourisés* (*glamorized*) et présentés comme des artistes et des génies¹⁴³.

Ces questions morales sur l'impact que peut avoir ces fictions sont d'une importance cruciale, tant pour la chaîne que pour le téléspectateur. On recense aujourd'hui une dizaine de meurtres associés à Dexter, affaires dans lesquelles les coupables revendiquent une fascination sans borne pour la série dont ils disent s'être inspirés pour commettre leurs actes. Ce phénomène est loin d'être restreint à un territoire et illustre bien le transnationalisme de la

¹⁴² « It wasn't about the graphic imagery or violence. It was the associations that came with the subject matter that I felt would inhibit the enjoyment of the overall episode. It was my own sensitivity... We want to be respectful of the social climate we're in right now » – MARECHAL, A.J., « NBC Pulls 'Hannibal' Episode in Wake of Violent Tragedies », *Variety*, publié le 21/04/2013, consulté le 28/06/2018

¹⁴³ « I stopped watching "Hannibal" in Season 1, after a corpse was carved into a cello (...). I stopped watching again when Dr. Frederick Chilton, played by the redoubtable Raúl Esparza, got his guts tugged out of his abdomen (...) while he was still conscious. (...) Each time, the decision felt like a sane and, maybe, ethical position. Enough nihilism, enough torture, I thought. Enough serial killers glamorized as artists and geniuses. » – NUSSBAUM, Emily, « To Serve Man – The Savory spectacle of "Hannibal" », *The New Yorker*, publié le 29 juin 2015, consulté le 12 juin 2018.

série, pour le meilleur comme pour le pire : on en recense en Norvège, au Canada ou encore au Royaume-Uni.

La question se pose d'autant plus à l'heure de la libération de la parole de la femme et du mouvement « Me Too », qui depuis l'affaire Weinstein à l'automne 2017 enflamme les réseaux sociaux et change le discours public. Car le tueur en série, celui que l'on rencontre dans un couloir de la mort américain, est bien souvent peu porté sur l'égalité des sexes. 94.4%¹⁴⁴ des tueurs en série dans le monde sont des hommes. Les victimes de meurtres en série sont, dans 75.4% des cas, des femmes¹⁴⁵. La figure du tueur en série serait-elle misogyne ? C'est un aspect de la réalité que la fiction a, heureusement, choisi d'omettre dans le cas de *Dexter* et d'*Hannibal*. Parmi les 57 personnes que Dexter assassine au cours des huit saisons de la série, 54 sont des hommes. Quant à *Hannibal*, ses meurtres sont moins montrés à l'écran et plus difficile à quantifier, mais il n'en reste pas moins que l'aspect genré du meurtre et de la violence est très peu exploité, comme l'explique Emily Nussbaum dans son article pour le *New-York Time* :

(...) Les meurtres, à quelques exceptions près, n'incluent pas la misogynie sous-jacente que l'on retrouve dans les meurtres en série réels, ni même la perversion vivace des livres de Harris. Dans *Hannibal*, personne n'est violé(e), même dans les scènes de rêve (...). Lorsque les personnages féminins se font blesser - qu'elles se fassent tirer dessus ou jeter d'une fenêtre (...) il y a très peu de sadisme genré qui rentre en compte¹⁴⁶.

Il faut par conséquent remettre en perspective ces risques et ces dérives, car comme nous l'avons vu, loin de vouloir nous entraîner à la suite de ses héros meurtriers, des séries comme *Hannibal* ou *Dexter* proposent au spectateur un exutoire confortable dont ils peuvent profiter sans bouger de leur canapé. Comme le dit Aurélie Blot « la série ne cherche pas à nous dexteriser comme nous l'avions suspecté, mais plutôt à nous de-dexteriser en proposant un moyen d'assouvir nos pulsions les plus inavouables sans en subir les conséquences¹⁴⁷. » Toujours est-il que, pour les diffuseurs, le risque est grand en terme d'image et de notoriété... Sans compter que nos deux tueurs ont tant marqué le paysage audiovisuel qu'il est aujourd'hui difficile de leur faire concurrence sans tomber dans la pâle copie. De ce fait, quel avenir le petit écran réserve-t-il à la figure du meurtrier ?

¹⁴⁴ STERBENZ, Christina, « A surprising look at the average serial killer », *Business Insider*, publié le 16/05/2015, consulté 18/06/2018

¹⁴⁵ J. MORTON, Robert, M. TILLMAN, Jennifer, J. GAINES, Stephanie, *Serial Murder – Pathways for Investigations*, Quantico, Federal Bureau of Investigation, 2014

¹⁴⁶ « The murders, with few exceptions, lack the misogynistic underpinnings of real-life serial killings, or even the snappy kink of Harris's books. No one is raped on "Hannibal", even in a fantasy; instead, the victims get repurposed as mushroom farms. When female characters get hurt—whether they're shot or shoved out a window or, in one case, sliced finely, like garlic—there's little gendered sadism to the act. » - NUSSBAUM, Emily, « To Serve Man – The Savory spectacle of "Hannibal" », *The New Yorker*, [disponible en ligne : <https://www.newyorker.com/magazine/2015/06/29/to-serve-man>], publié le 29 juin 2015, consulté le 12 juin 2018.

¹⁴⁷ BLOT, Aurélie, *Héros en séries... Et si c'était nous ?*, Plon, Paris, 2013

2. 50 nuances de rouge : déclinaison et évolution du format de la série de tueurs

a) Intérêt scientifique et déshumanisation : les limites de la figure du tueur

Après avoir accédé à une telle notoriété, la figure du tueur en série se voit adaptée, transformée et déclinée sous de nombreuses formes. Il est d'ailleurs intéressant de constater que, contrairement à d'autres archétypes comme celui du policier blasé ou de la mère courage, le tueur n'est pas devenu un modèle figé auquel pourraient facilement faire appel les séries – une énième preuve que, malgré tous ses efforts pour reprendre une structure classique et malgré le succès rencontré auprès du public, il dérange toujours. Après l'hyper-humanisation, qui était finalement le trait distinctif de *Dexter*, on voit apparaître ces derniers temps l'effet inverse : une distanciation presque clinique, qui enlève tout potentiel de sympathie ou d'attachement au tueur en série. L'exemple le plus marquant est sans doute la série *Mindhunter*, sortie sur Netflix en octobre 2017. En Novembre de la même année, la plateforme annonçait avoir commandé une deuxième saison. Produite par David Fincher – qui avait déjà pu exploiter sa fascination pour les tueurs en série dans ses films *The Zodiac Killer* et *7even* – elle est basée sur le livre de *true crime* *Mindhunter: Inside the FBI's Elite Serial Crime Unit* de John E. Douglas et Mark Olshaker, et raconte les débuts de la psychologie criminelle et du profilage au sein du F.B.I. Ce sont ces prémises de méthode scientifique qui permettront de définir clairement le tueur en série, et de mieux comprendre cette figure du Mal qui jusque dans les années 70 n'était vu que comme un simple fou furieux. Pour éprouver leur méthode et amasser des connaissances qui leur permettront peut-être de coincer des tueurs en série en activité, les deux protagonistes sillonnent les prisons du pays et interviewent les plus dangereux criminels. Si la figure du tueur en série a été, on l'a vu, souvent exploitée, *Mindhunter* marque malgré tout un tournant dans sa représentation. La série ne fait pas du serial killer son personnage principal, mais n'en revient pas pour autant au stéréotype du *freak of the week*. Au contraire, elle donne à cette figure macabre une densité et une complexité rarement atteinte dans la fiction, avec une approche non pas intime comme dans *Dexter* ou mythologique et esthétique comme dans *Hannibal*, mais purement scientifique. La psyché des tueurs est disséquée, analysée, catégorisée, offrant un panorama quasi-exhaustif de ces esprits monstrueux. Pas de place pour l'empathie et la sympathie, remplacées ici par une fascination morbide qui attire inexorablement le héros comme le téléspectateur. Mais en vidant totalement la figure du tueur en série de ce qui pourrait en faire un héros à part entière – c'est-à-dire de tout ce qui le rend humain – et en ne le traitant que comme un sujet d'expérience, une bête de foire en somme, *Mindhunter* boucle la boucle. Le sujet perd sa substance héroïque pour devenir un archétype scientifiquement figé auquel il est désormais impossible de

s'identifier. Cette tendance à la distanciation n'est pas sans conséquence : en le renvoyant à son statut originel de *freak*, *Mindhunter* montre bien les limites de cette figure du tueur.

b) Jusqu'à l'absurde : le meurtre comme ressort comique

Sur sa page Wikipédia, *Dexter* est déjà décrit comme une « comédie noire », une preuve de plus que le personnage est avant tout humain et vise à créer de la complicité avec son public. De plus, humour et violence ont souvent fait bon ménage dans les productions audiovisuelles. Quentin Tarantino, pour ne citer que lui, en a fait sa marque de fabrique. Mais *Hannibal* comme *Dexter* conservent malgré tout un premier degré constitutif de leur ton et de leur genre, qui se rapproche malgré tout bien plus du drame que de la comédie. Comme l'explique Caroline Desbarats :

L'expression du sentiment a besoin du premier degré, faute de quoi l'on passe soit à la distance soit à la dérision. (...) A fixer la dérision à résidence plutôt que de la laisser occuper du terrain sur l'énonciation elle-même, le cinéaste peut gagner sur un plan : garder en horizon d'attente l'éventualité du Bien, même si cette hypothèse ne reste que lointaine et ne se concrétise pas dans le film. C'est précisément cet horizon d'attente qui sépare du cynisme¹⁴⁸.

Si sa réflexion s'applique au cinéma, elle est également valable pour les séries. Le cynisme et l'humour grinçant semblent s'être joyeusement emparé du meurtre et de la mort. On trouve de plus en plus de productions télévisuelles qui évoquent l'assassinat sur le ton de l'humour. Dans *Santa Clarita Diet* (disponible sur Netflix depuis février 2017, avec deux saisons à ce jour et une troisième prévue pour 2019), Drew Barrymore campe Sheila, une mère de famille travaillant dans l'immobilier, qui après avoir contracté un mystérieux virus ne peut plus manger autre chose que de la chair humaine. Son mari n'a d'autre choix que de la soutenir, et ensemble ils vont tuer voisins, collègues et inconnus pour assouvir l'appétit toujours plus grand de Sheila. Loin d'un film de zombies classique, cette « *horror comedy* » est légère au possible, utilisant comique de situation et jeux de mots comme leviers humoristiques, tandis que les meurtres s'accumulent dans le sillage des deux protagonistes. Dans la même veine, HBO lançait *Barry* en mars 2018, dont le personnage éponyme est un tueur à gages sans merci qui doit intégrer un club de théâtre pour approcher sa cible. Contre toute attente, il va prendre goût à l'improvisation et à la communauté qu'il a intégré, mettant ses commanditaires dans l'embarras. Enfin *Scream Queens* (sortie en Septembre 2015 sur la Fox, annulée après deux saisons) reprend à son compte les codes du *slasher movie* et tourne en ridicule victimes comme tueurs, qui ont tous le même comportement absurde et stupide. La liste est longue, et continuera sans doute de s'allonger dans les années à venir. Comme l'on s'habitue aux crises économiques, on s'habitue à la violence et aux meurtres : en faire un

¹⁴⁸ DESBARATS, Caroline in TUMBULL, Sue, *The TV Crime Drama*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014

ressort comique est une évolution logique. Après tout, comme le dit le docteur neurologue Henri Rubinstein dans une interview pour le Parisien, « le rire est une barrière protectrice contre la violence du monde¹⁴⁹ » ; il n'y a donc rien de surprenant que les téléspectateurs trouvent dans ces comédies réconfort et plaisir, malgré un sujet de prime abord sombre et déroutant.

c) La vague du true-crime, évolution logique mais davantage limitée par les frontières

Nous l'avons vu dans la première partie de ce travail : la figure du tueur en série, à moins d'être en grande partie voire entièrement fictionnelle, voyage peu à travers les frontières. Baser une fiction sur un meurtrier réel est donc un pari encore plus risqué pour les acteurs médiatiques, car les ventes à l'international seront de fait plus difficiles à conclure. C'est pourtant bien une tendance que l'on remarque ces derniers temps, et qui n'est pas si surprenante. Daniel Zagury, expert psychiatre spécialiste des tueurs en série, estime dans une interview pour Le Monde que « si le fait divers suscite autant d'intérêt auprès du public, c'est qu'il permet un va-et-vient entre identification et rejet, ainsi qu'une fascination pour la mort¹⁵⁰. » C'est donc bien le même mécanisme de fascination morbide qui est à l'œuvre dans nos séries de tueurs. Même catharsis, même « miroir obscur » : comme l'explique Daniel Zagury, « on a tous des fantasmes violents (...) ! Donc, on conjure notre angoisse et on se dit : "Ouf, ça ne m'est pas arrivé, à moi" (...). Le fait divers provoque la jubilation primaire d'être en vie. C'est une façon de conjurer le malheur¹⁵¹. » Et, dans ce domaine, la réalité a évidemment plus d'impact que la fiction – pour le meilleur comme pour le pire.

Il est donc normal que créateurs comme diffuseurs veuillent capitaliser sur cette fascination pour les faits réels. Netflix en inonde son catalogue depuis plusieurs mois : *Making A Murderer* (2015-aujourd'hui, deux saisons), *Manhunt: Unabomber* (2017, une saison), *American Crime Story* (2016-aujourd'hui, 3 saisons), *I Am a Killer* (2018, une saison)... Ces thrillers se sont éloignés du documentaire pour devenir plus immersifs, tout en racontant les faits comme ils se sont supposément déroulés. Mais si la mécanique narrative (enrober une histoire vraie dans un dispositif fictionnel) est, nous l'avons vu, un bon point de départ pour faire dépasser les frontières à un fait divers, le sujet reste fondamentalement national. La première saison d'*American Crime Story* se base sur l'affaire O.J. Simpson, et aura un succès retentissant sur la chaîne câblée FX (3.2 millions de téléspectateurs en moyenne sur la saison) mais s'exportera peu. Diffusée en France sur Canal+ puis Cstar, elle est désormais disponible

¹⁴⁹ RUBINSTEIN, Henri, « Le rire est une barrière protectrice contre la violence du monde », *Le Parisien*, [disponible en ligne] publié le 25/11/2010, consulté le 28/07/2018

¹⁵⁰ ZAGURY, Daniel in ROUSSEAU, François « Fascination pour les faits divers : "l'envie de voir jusqu'où peut aller la veulerie humaine" », *Le Monde*, publié le 02/02/2018, consulté le 05/06/2018

¹⁵¹ *ibid.*

sur Netflix. Mais les chaînes du câble ne sont pas les seules à s'y essayer : début 2019 sortira *The Fix* sur la grande chaîne historique ABC, un *legal drama* lui aussi largement inspiré de l'affaire O.J. Simpson.

Cette vague du *true crime*, peu transnationale et exportable, serait-elle l'un des symptômes d'un repli national de la part des industries audiovisuelles ?

3. Symptôme et incarnation d'une mutation à grande échelle

a) Mutation du genre

On l'a vu, les séries mettant les tueurs en série dans le rôle du protagoniste sont par nature ambitieuses et cherchent à casser les codes du genre. Elles s'inscrivent ainsi dans une tendance à plus grande échelle : avec un paysage médiatique en pleine mutation, l'arrivée des nouveaux modes de consommation de contenus et la multiplication des chaînes et des acteurs digitaux, l'heure est plus que jamais à la différenciation pour faire face à la chute des audiences. Nathalie Drouaire, passionnée de séries et directrice des programmes de Numéro 23 après être passée par M6 et Canal+, déclare dans une interview pour *Le Parisien* qu'on assiste à « une vraie mutation du genre¹⁵² ». En effet, avec « l'émergence de nouvelles chaînes et des plateformes de visionnage en ligne, chaque diffuseur essaie de se démarquer. Ce qui donne des séries ambitieuses avec des concepts forts, des modes de narrations inédits et une excellente qualité¹⁵³. » Mais le grand public, notamment français, habitué au modèle procédural, peine à accrocher à ces nouvelles fictions plus niches. Xavier Gandon, directeur des antennes TV et digital du groupe TF1, renchérit dans le même article : « la production américaine est de plus en plus pléthorique et pointue. Les récentes créations sont plus clivantes, moins adaptées à un public comme celui de TF1¹⁵⁴ ». Ces séries trop pointues sont par conséquent programmées sur des petites chaînes – Numéro 23 diffuse *Orange is the New Black*, TF1 Séries Films a acheté *The Handmaid's Tale*... – ou se retrouvent en grande majorité sur les plateformes de streaming (Netflix en tête) de la même manière qu'*Hannibal* et *Dexter*.

b) Une TV plus que jamais locale

¹⁵² DROUAIRE, Nathalie in GUERRIN, Stéphanie, MOREAU, Charlotte, « Séries télé : comment les Français ont détrôné les Américains », *Le Parisien*, publié le 11/02/2017, consulté le 16/04/2018

¹⁵³ *ibid*

¹⁵⁴ GANDON, Xavier in GUERRIN, Stéphanie, MOREAU, Charlotte, « Séries télé : comment les Français ont détrôné les Américains », *Le Parisien*, publié le 11/02/2017, consulté le 16/04/2018

En parallèle de cette spécialisation de la production sérielle américaine qui a du mal à fédérer le grand public, les productions locales prennent de l'ampleur. Rassurantes et familières, ces fictions profitent du déclin des séries américaines pour se tailler la part du lion dans les audiences. Le phénomène est à l'œuvre depuis quelques années. En 2013, 56 épisodes de séries américaines ou britanniques figuraient parmi les 100 meilleures audiences de l'année, face à 16 épisodes de fiction française. En 2016, la tendance s'est radicalement inversée : seuls 2 épisodes de fiction U.S. ou U.K. figurent dans le classement, tandis que la fiction française est loin devant avec 31 épisodes.¹⁵⁵ Plus proches de nous, ces créations françaises sont rassurantes et faciles à suivre. Comme l'analyse Virginie Spies, sémiologue des médias, à propos de *Clem*, fiction TF1 racontant sur plusieurs années les aventures d'une adolescente de 16 ans découvrant qu'elle est enceinte, « c'est comme retrouver des amis ou des voisins avec des petits problèmes du quotidien¹⁵⁶ ». Cette tendance se répercute sur les audiences, mais aussi sur la réputation de ces productions françaises longtemps considérées comme moins qualitatives que les séries américaines : selon une étude Médiamétrie de 2017¹⁵⁷, plus des deux tiers (68,3%) des Français considèrent que la qualité de la fiction française s'est améliorée en l'espace de 3 ans (soit +16% de plus qu'en 2016). Dans la même étude, on découvre que 3 Français sur 10 aimeraient voir plus de fictions hexagonales, et 4 sur 10 considèrent qu'il y a trop de fictions américaines sur le petit écran.

Cette tendance n'est pas seulement française : il semble que l'attrait pour les productions locales aille croissant dans de nombreux pays. Le rapport de Médiamétrie sur la question en 2016 montrait la part énorme des productions nationales dans les séries télévisées à succès, et ce dans 13 pays : la France bien sûr, mais aussi l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne, le Royaume-Uni, le Danemark, les Pays-Bas, la Suède et, en-dehors de l'Europe, l'Israël, la Russie, la Turquie et, enfin, les États-Unis. En analysant les 15 séries les plus regardées dans chacun de ces pays, 78% sont nationales et seulement 16% sont importées de l'étranger¹⁵⁸. Si les productions turques ou suédoises nous touchent moins, cette mutation de la série anglophone est facile à constater. L'évolution de la figure du tueur en série, qui se fait plus nationale et ancrée dans une histoire locale et un territoire borné, en est un indice. Il faut également considérer les grands succès de ces dernières années à la télévision américaine : des séries comme *This is Us* (2016) ou le retour de *Roseanne* (2018), qui battent des records d'audience, sont impossibles à exporter car trop spécifiques aux États-Unis et à leur contexte politique et social. Pour *Roseanne* c'est la double peine : il s'agit d'un revival d'une série diffusée de 1988

¹⁵⁵ Voir Annexe 6.

¹⁵⁶ SPIES, Virginie in GUERRIN, Stéphanie, MOREAU, Charlotte, « Séries télé : comment les Français ont détrôné les Américains », *Le Parisien*, publié le 11/02/2017, consulté le 16/04/2018

¹⁵⁷ Médiamétrie, *Scripted Series Report 2017*, 2017

¹⁵⁸ Voir Annexe 7

à 1997 sur ABC, qui fait donc partie de la culture télévisuelle américaine mais qui sera moins familière aux téléspectateurs étrangers ; et la série s'inscrit de plus dans l'ère Trump, avec un personnage principal engagée aux côtés des Républicains et des situations qui parleront tout particulièrement aux habitants du Midwest, où la série est particulièrement populaire. Avec 27.3 millions de téléspectateurs réunis devant le premier épisode du revival, *Roseanne* est devenu la comédie la plus regardée tous networks confondus depuis 2014 – mais n'a toujours pas été achetée à l'international... Une situation qui n'est pas facilitée par le relatif flop international du hit américain *This is Us* un an plus tôt. Produit par la Fox et diffusé sur NBC, a très vite confirmé son statut de phénomène : son premier épisode diffusé le 20 septembre 2016 réunissait plus de 10 millions de curieux. Un an et demi plus tard, le 4 février 2018, l'épisode 14 de la 2^{ème} saison, diffusé après le Super Bowl, amassait 27 millions de téléspectateurs, devenant le *drama* le plus regardé depuis dix ans toutes chaînes confondues. Face à ce succès, de nombreux acheteurs internationaux se sont montrés intéressés (Australie, Angleterre, Nouvelle-Zélande...), mais les audiences n'ont pas été au rendez-vous. Une ambiance trop *soap*, des arcs narratifs trop marqués par des spécificités américaines ont mis du plomb dans l'aile de la série, qui était pourtant un énorme succès dans son pays d'origine. Cet ancrage national trop important marque également des productions mettant en scène des tueurs ayant réellement existé, mais ayant eu un impact limité dans les médias à l'international (*American Crime Story*, *The Fix*...), qui ne parleront pas au grand public.

c) La co-production comme solution

Le déclin des séries étrangères face aux productions nationales a un autre effet : la montée des co-productions, qui gagnent de plus en plus du terrain. En 2017, elles représentaient 10% des séries les plus performantes en France (contre seulement 6% l'année précédente). La co-production incarne un entre-deux entre la transnationalité de la série américaine diffusée aux quatre coins du monde, et l'ancrage national d'une production locale. Elle permet à la série de prendre sa source dans plusieurs pays, se nourrissant ainsi de plusieurs cultures et transcendant les frontières. Ces accords se nouent souvent entre des pays partageant, sinon la même langue, du moins la même culture (références populaires, Histoire partagée, valeurs...), afin d'assurer une diffusion la plus large et la plus efficace possible.

Les risques vont donc croissants pour les acteurs d'une industrie de plus en plus repliée sur le local. Bien que le tueur en série ait connu son heure de gloire en tant que héros de drame, il cherche aujourd'hui à se réinventer sous d'autres formes, mettant parfois à mal sa transnationalité. Bien qu'il n'y ait pas aujourd'hui de projets de cet acabit concernant les séries de tueurs, la co-production pourrait en principe concilier les paradoxes intrinsèques à la figure

du meurtrier : effet de catharsis et fascination universelle pour la mort et le fait divers, mais exportation difficile du fait d'un ancrage souvent trop national lorsque ce sont des faits réels qui sont relatés, ou d'une trop grande prise de risque lorsque la fiction a un angle trop violent.

CONCLUSION

La figure du tueur en série est un véritable carrefour d'enjeux et de symboles depuis ses origines. Elle se charge cependant d'un réseau de signifiés plus dense à mesure qu'elle grandit au sein de séries télévisées circulant dans le monde entier. Son accession au rôle de protagoniste en dit long sur notre relation à la fiction télé, à son personnage principal et à notre société dans son ensemble. Véritable porte-parole d'un format qui s'inscrit dans son époque et donne à voir une certaine vision de la société, le tueur en série, parangon de l'anti-héros, représente cette évolution des valeurs et cette crise identitaire. Et, comme les problématiques qu'il soulève, il ne peut être unilatéralement défini ; il a plusieurs facettes, et se construit sur une dichotomie immanente. C'est l'occasion pour les créateurs d'explorer de nouvelles possibilités artistiques, en jouant sur plusieurs niveaux de lectures et en créant un objet double, entre ombre et lumière, qui fascine autant qu'il dérange. Entre bonhomie et sauvagerie, schéma classique ou formule novatrice, scènes choquantes ou scènes de vie quotidienne, la série de tueur semble toujours osciller entre deux extrêmes sans jamais pouvoir choisir.

Au-delà de la polyphonie dont il est issu, ce personnage schizophrène peut donc être considéré comme l'incarnation d'une société en pleine crise et à la personnalité multiple, déchirée entre violence excluante et intégration sociale, et se cherchant de nouvelles valeurs, moins bienpensantes mais sans doute aussi plus humanistes. La série de tueur représente – sinon dénonce – une société post-nationale où les identités sont tiraillées entre la tradition et l'innovation, l'attachement aux anciens modèles et la douloureuse nécessité d'en construire de nouveau, l'ancrage national et la transnationalité... Ces séries particulièrement clivantes sont un excellent moyen d'analyser ce qui chez elles nous rend accro : en effet, quel personnage moins attachant qu'un monstre assoiffé de sang ? Comme nous avons pu le voir, la sériophilie prend sa source dans de nombreux éléments narratifs : univers fictionnel, tension narrative, réalisme émotionnel... Les scénaristes ont également plus d'un tour dans leur sac pour donner le beau rôle à leur personnage, en accentuant l'intime et le rapport de connivence avec le téléspectateur, qui se sent presque « acculé » à aimer cette série car son regard passif n'en reste pas moins complice. En cela, *Hannibal* comme *Dexter* réinventent la relation au téléspectateur, en usant comme personne de l'effet cathartique entre autres astuces scénaristiques pour nous rendre ces personnages monstrueux étrangement sympathiques, attachants et fascinants.

Au-delà du point de vue sociétal et créatif, la figure du tueur se révèle être également un véritable baromètre de l'état de l'industrie créative et médiatique de ces dernières années. Un héros aussi différent et surprenant que le tueur en série représente de toute évidence un véritable atout à l'ère de la *peak TV*, ce 3ème âge d'or de la télévision qui commence traditionnellement en 2000, mais qui a connu un véritable essor ces dernières années avec

l'arrivée des plateformes de streaming sur le marché de la production de contenus. Ce sont d'ailleurs ces plateformes qui donnent tant de force au cosmopolitisme des séries, qui était déjà à l'œuvre dans les années 50 mais est aujourd'hui une caractéristique incontournable des œuvres audiovisuelles. Faire d'un tueur sanguinaire le centre de son format, c'est assurer à ce dernier et à son diffuseur une différenciation bienvenue parmi les centaines de fictions qui sortent chaque année aux Etats-Unis et qui s'exportent ensuite à l'international. Mais donner autant de place à une figure aussi déviante apporte son lot de problématiques... d'autant plus que l'originalité des débuts s'émousse avec le temps tandis que la concurrence est plus que jamais présente. La transnationalité du tueur, déjà fragile dès sa genèse, s'érode elle aussi et se fait l'illustration d'une tendance plus globale sur le marché : la montée des productions locales, au détriment des séries importées. Reste la co-production, terre pour l'instant inexplorée, qui permettrait de déjouer le déclin des productions américaines tout en créant des figures intrinsèquement transnationales et adaptées à la culture des pays où elles seront diffusées. Nous assisterons peut-être, dans un futur proche, à un renouveau à l'échelle nationale, porté par des figures de tueur propres au pays d'origine et par conséquent difficilement exportables. Enfin, comme le tueur en série a succédé au vampire et au loup-garou, il y a également fort à parier que la figure du Mal absolu évoluera encore et trouvera d'autres incarnants qui peut-être puiseront leurs origines dans une culture transnationale et ne connaîtront pas les mêmes freins. Le tueur en série, même si sa transnationalité a été desservi par sa violence, n'en restera pas moins une figure majeure du panthéon des anti-héros, qui aura marqué le petit écran et incarné toute une époque.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

ANG, Ien, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Methuen, London, 1985

ARISTOTE, *Les Poétiques*, LGF, Paris, 1997

BARONI, Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007

BECK Ulrich, *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?*, Paris, Aubier, 2006

BLOT, Aurélie, *Héros en séries... Et si c'était nous ?*, Plon, Paris, 2013

BROOKS, Peter, SFAR, Myriam Faten, *Anthologie du mélodrame classique*, Paris, Classiques Garnier, 2011

CAMPA, Cosimo, *American horror series : la part obscure des séries américaines*, Levallois-Perret, Editions Bréal, 2014

CARLIN, George, LINDER, Doug, "Filthy Words by George Carlin", *Exploring Constitutional Conflicts*, Kansas City, University of Missouri-Kansas City School of Law, 1972

CAWELTI, John G., *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1976

COLONNA, Vincent, *L'art des séries télé: Tome 2, l'adieu à la morale*, Paris, éditions Payot, 2015

DE SAINT-MAURICE, Thibaut, *Philosophie en séries*, Paris, Ellipses, 2009

DESSALLES, J.L., *Le rôle de l'impact émotionnel dans la communication des événements*, Annales du Lamsade N°8, 2007.

DOLEZEL, Lubomir, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010

ESQUENAZI, Jean-Pierre in *Séries Télé - Saison Un* [actes du colloque Sérialité télévisuelle, Université de Reims Champagne-Ardenne, 11 et 12 avril 2013], HUBIER, Sébastien (organisateur), Québec, Les Editions de Ta Mère, 2014

FOURNOUT, Olivier, *Héros : Action, innovation, interaction dans les organisations et au cinéma*, Paris, Presses des Mines, 2014

FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté*, trad. de BONAPARTE, Marie, EDOUARD, Marty, Paris, Hatier, collection Profil philosophie, Série textes philosophiques, n° 722, 1990.

FRYE, Northrop, *Anatomy of criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957

GOFFMAN, Erving, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975

JOST François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS, Débats, 2011

JEANNERET, Yves, *Penser la trivialité. Volume 1 : La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Éditions Hermès-Lavoisier, coll. Communication, médiation et construits sociaux, 2008

McLEAN, James, *The Art and Making of Hannibal: The Television Series*, Londres, Titan Books, 2015

MIGOZZI, Jacques (dir.), *De l'écrit à l'écran : littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, PULIM, Coll. « Littérature en marge », 2000

MORICEAU, Jean-Marc, *Histoire du méchant loup : 3000 attaques sur l'homme en France, xve-xxe siècle*, Paris, Fayard, 2007

NEWTON, Michael, *The Encyclopedia of Serial Killers: A Study of the Chilling Criminal Phenomenon from the Angels of Death to the Zodiac Killer*, New-York, Facts on File, 2006

PEARSON, Roberta, "Anatomising Gilbert Grisson: The Structure and Function of the Televisual Character," in *Reading CSI: Crime TV Under the Microscope*, Londres, Editions Michael Allen, 2007

PERLMUTTER, Howard Victor, *International Technology Transfer: Guidelines, Codes, and a Muffled Quadrilogue*, Oxford, Permagon, 1985

RABATÉ, Dominique, "Portrait du solitaire en serial killer" in *Modernités*, n°19, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003

RICOEUR, Paul, *Temps et récit I*, Paris, Edition du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983

SAURET, Marie-Jean, *Freud et l'inconscient*, Paris, Milan, coll. "Les Essentiels", 2000

SELTZER, Mark, *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*, Abington, Routledge, 1998

SEPULCHRE, Sarah, *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Info & com », 2011

TUMBULL, Sue, *The TV Crime Drama*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014

WINCKLER, Martin, *Petit éloge des séries télé*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2012

Colloques

DUMASY-QUEFELLEC, Lise, "Du roman feuilleton au feuilleton télévisé : mythe et fiction", communication au colloque *De l'écrit à l'écran*, Limoges, mai 1998, publié aux PULIM, avril 2000.

Articles en ligne

AURTHUR, Kate, « *Hannibal* and the consequences of violence », *Buzzfeed*, publié le 14 mai 2013, consulté le 10 mai 2018.

BATAILLE, Sylvaine, HATCHUEL, Sarah, « Préface. Les séries télévisées dans le monde : Échanges, déplacements et transpositions », *TV/Series*, 2012, mis en ligne le 01/11/2012, consulté le 15/05/2018 [disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/tvseries/1351>]

BERRY, Philippe "Les règles sur l'indécence à la télévision américaine jugées inconstitutionnelles", *20 Minutes*, publié le 14/07/10, consulté le 12/06/2018

BOURDEAU, Maxime, "Que vaut "Mosaic, la mini-série policière avec Sharon Stone ?", *Huffington Post*, publié le 23/01/2018, consulté le 15/08/2018

BOUTET, Marjolaine, « Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines », *Revue de recherche en civilisation américaine* [disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/rrca/248>], publié le 29/01/2010, consulté le 05/04/2018

DARAGON, Benoît, « Les 100 meilleures audiences de la télévision en 2015 », *Ozap*, publié le 28/12/2015, consulté le 19/07/2018

GILBERT, Gerard, "Dexter: the serial killer loses his mojo", *The Independent*, publié le 31/12/2008, consulté le 28/06/2018

GUERRIN, Stéphanie, MOREAU, Charlotte, "Séries télé : comment les Français ont détrôné les Américains", *Le Parisien*, publié le 11/02/2017, consulté le 16/04/2018

JOUVE, Vincent, « Émotion et intérêt dans les études littéraires », *Études de lettres* [Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/edl/606>], publié le 15 mars 2017, consulté le 17 juillet 2018

MANLY, Lorne, "The Laws of the Jungle", *The New York Times* [disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2005/09/18/arts/television/the-laws-of-the-jungle.html>], publié le 18 Septembre 2015, consulté le 18/06/2018

MARECHAL, A.J., "NBC Pulls 'Hannibal' Episode in Wake of Violent Tragedies", *Variety*, publié le 21/04/2013, consulté le 28/06/2018

NUSSBAUM, Emily, "To Serve Man - The Savory spectacle of "Hannibal"", *The New Yorker*, [disponible en ligne : <https://www.newyorker.com/magazine/2015/06/29/to-serve-man>], publié le 29 juin 2015, consulté le 12 juin 2018

ROUSSEAUX, François "Fascination pour les faits divers : "l'envie de voir jusqu'où peut aller la veulerie humaine"", *Le Monde*, publié le 02/02/2018, consulté le 05/06/2018

RUBINSTEIN, Henri, "Le rire est une barrière protectrice contre la violence du monde", *Le Parisien*, [disponible en ligne] publié le 25/11/2010, consulté le 28/07/2018

RYS, Richard, "*Dexter* Series Finale Recap: A Terrible End", *Vulture*, publié le 23/09/2013, consulté le 25/05/2018

STEDMAN, Alex, "Showtime Wouldn't Let "Dexter" Writers Kill Dexter", *Variety*, publié le 07/10/2013, consulté le 05/04/2018

STERBENZ, Christina, "A surprising look at the average serial killer", *Business Insider*, publié le 16/05/2015, consulté 18/06/2018

Articles de presse

JOST, François. « Séries policières et stratégies de programmation », *Réseaux*, vol. no 109, no. 5, 2001, pp. 148-170.

DONNELLY, Ashley M. "The New American Hero: Dexter, Serial Killer for the Masses." *The Journal of Popular Culture* n°45, 2012.

LE GUERN, Philippe. « Réseaux et la culture. Des médias traditionnels à la numérimorphose des goûts et des usages » in *Réseaux*, vol. 184-185, no. 2, 2014

SZERSZYNSKI, Bronislaw, URRY, John, « Cultures of cosmopolitanism», *The Sociological Review*, p. 461-481, 2002

Études

J. MORTON, Robert, M. TILLMAN, Jennifer, J. GAINES, Stephanie, *Serial Murder - Pathways for Investigations*, Quantico, Federal Bureau of Investigation, 2014

Mémoire universitaire

ESCURIGNAN, Julie, *Il était... 1X01 : l'adaptation des contes de Grimm dans la série télévisée éponyme*, Mémoire Master 2 Recherche en sciences de l'information et de la communication, CELSA, 2014

Corpus d'épisodes

Dexter

Dexter, 2006, saison 1 épisode 1 "Dexter", CUESTA, Michael (réal.), MANOR JR. James (sc.), diffusé le 01/10, Showtime

Dexter, 2006, saison 1 épisode 3 "Popping Cherry" (titre VF : "Ouverture du score"), CUESTA, Michael (réal.), CERONE, Daniel, (sc.), diffusé le 15/10, Showtime

Dexter, 2006, saison 1 épisode 4 "Let's Give the Boy a Hand" ("Bout à bout"), LIEBERMAN, Robert (réal.), GREENBERG, Drew Z. (sc.), diffusé le 22/10, Showtime

Dexter, 2007, saison 2 épisode 3 "An Inconvenient Lie" (titre VF : "Mensonges et conséquences"), GOLDWYN Tony (réal.), ROSENBERG Melissa (sc.), diffusé le 14/10, Showtime

Dexter, 2007, saison 2 épisode 7 "That Night, a Forest Grew" ("Allumez le feu"), PODESWA, Jeremy (réal.), CERONE, Daniel, (sc.), diffusé le 11/11, Showtime

Dexter, 2007, saison 2 épisode 8 "Morning Comes" ("À l'aube d'un nouveau jour"), GORDON, Keith (réal.), BUCK, Scott, (sc.), diffusé le 18/11, Showtime

Dexter, 2007, saison 2 épisode 10 "There's Something About Harry" (titre VF : "Harry dans tous ses états"), SHILL, Steve (réal.), REYNOLDS, Scott (sc.), diffusé le 02/12, Showtime

Dexter, 2011, saison 6 épisode 2 "Il était une fois (titre VO : "Once Upon a Time"), CLARKSON, SJ (réal.), SCHLATTMANN, Tim (sc.), diffusé le 09/10, Showtime

Dexter, 2012, saison 7 épisode 12 "Surprise, Motherfucker!" (titre VF : "Le début de la fin"), SHILL, Steve (réal.), BUCK, Scott, SCHLATTMANN, Tim (sc.), diffusé le 16/12, Showtime

Hannibal

Hannibal, 2014, saison 2 épisode 1 "Kaiseki", HUNTER, Tim (réal.), FULLER, Bryan et LIGHTFOOT, Steve (sc.), diffusé le 24/02, NBC / saison 2 épisode 13 "Mizumono", SLADE, David (réal.), FULLER, Bryan et LIGHTFOOT, Steve (sc.), diffusé le 23/05, NBC

Hannibal, 2014, saison 2 épisode 12 "Tome-Wan", RYMER, Michael (réal.), BRANCATO, Chris, FULLER, Bryan, NIMERFRO, Scott (sc.), diffusé le 16/05, NBC

Hannibal, 2015, saison 3 épisode 1 "Antipasto", NATALI, Vincenzo (réal.), SINGER, Bryan et LIGHTFOOT, Steve (sc.), diffusé le 04/06, NBC

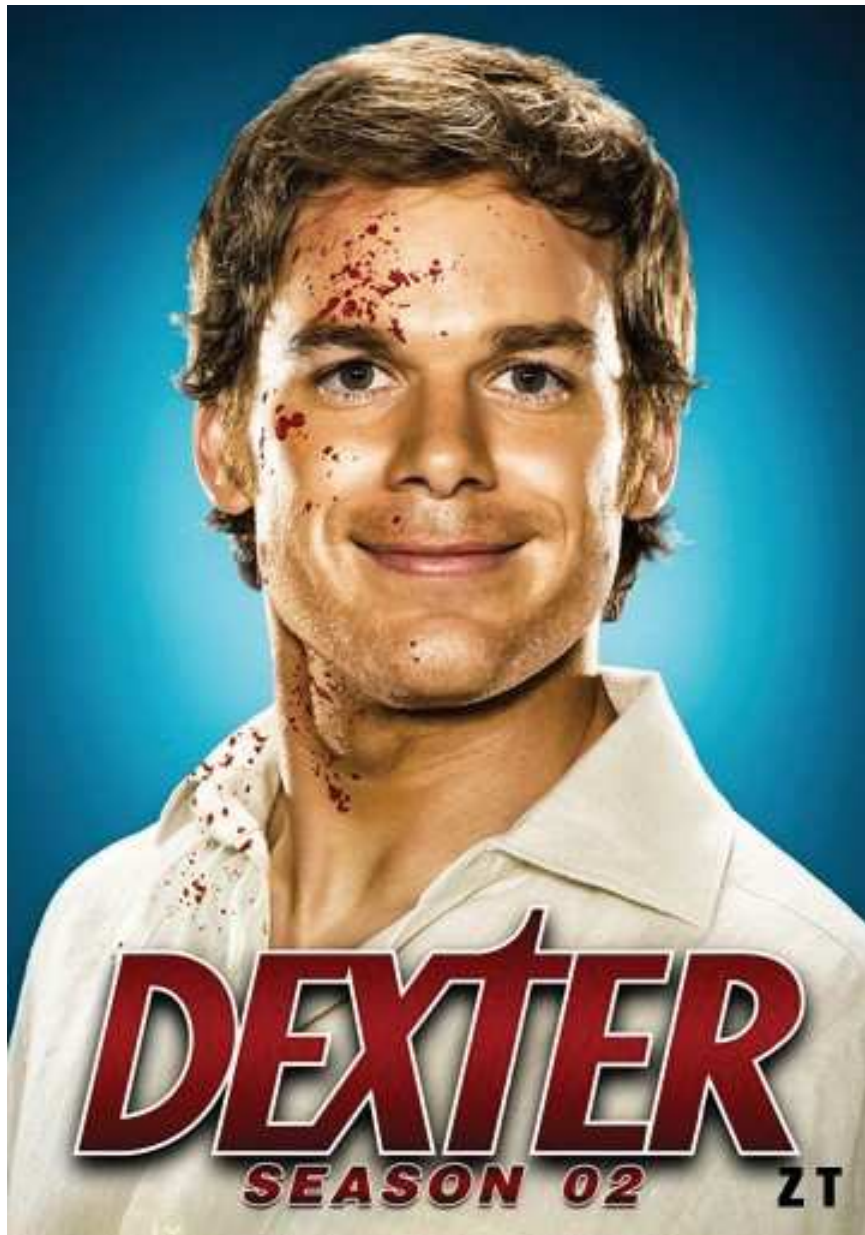
Hannibal, 2015, saison 3 épisode 12 "The Number of the Beast is 666" ("Le nombre de la bête est 666"), NAVARRO, Guillermo (réal.), VLAMING, Jeff, LAMANNA, Angela, SINGER, Bryan et LIGHTFOOT, Steve (sc.), diffusé le 22/08, NBC

ANNEXES

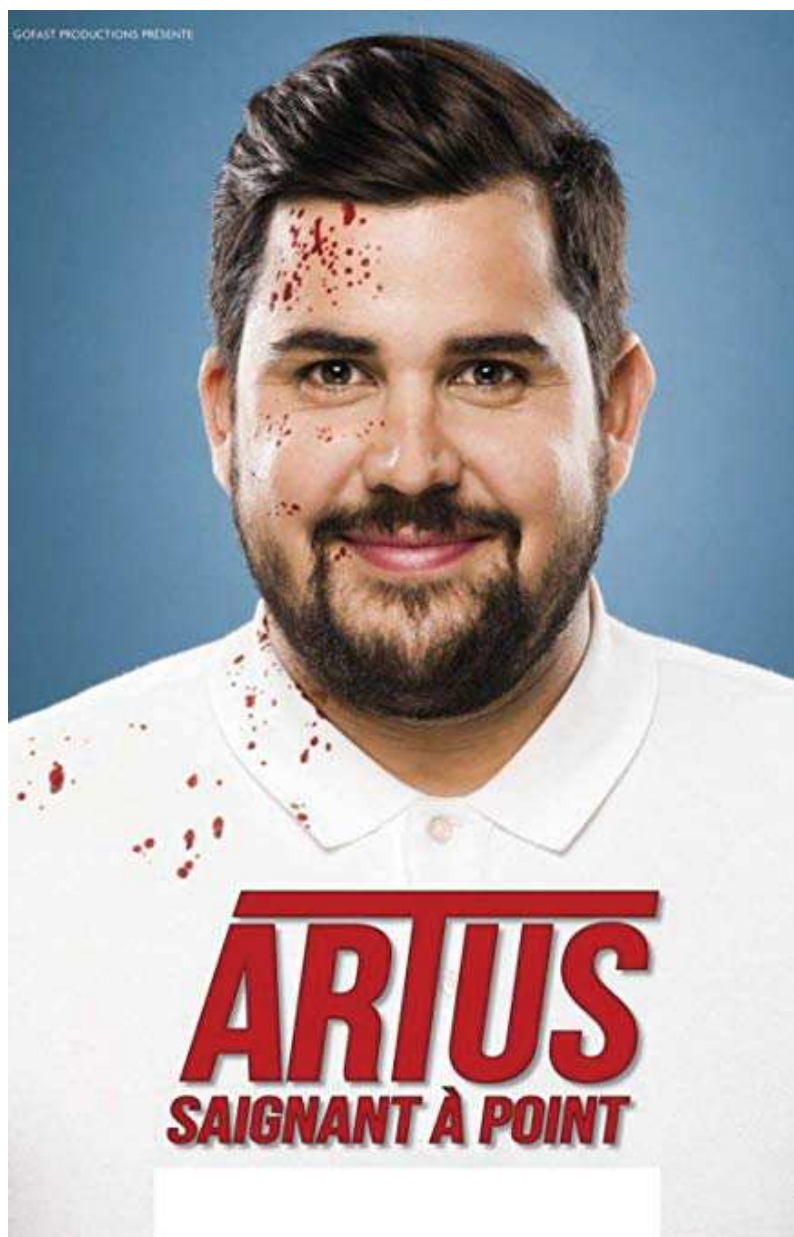
SOMMAIRE DES ANNEXES

Annexe 1 – Affiche de la saison 2 de <i>Dexter</i> , Septembre 2007.....	94
Annexe 2 – Affiche du spectacle d'Artus <i>Saignant à Point</i> , inspiré de l'affiche de la saison 2 de <i>Dexter</i>	95
Annexe 3 – Moyennes d'audience des séries NBC sur la saison 2012-2013.....	96
Annexe 4 – Audiences de la saison 1 d' <i>Hannibal</i>	97
Annexe 5 – Comparatif entre le nombre d'utilisateurs de Netflix et son investissement dans les contenus originaux.....	98
Annexe 6 – Part des séries françaises et anglo-saxonnes dans le top 100 des audiences télé, de 2013 à 2016.....	99
Annexe 7 – Origine des 15 séries les plus regardées dans 13 pays étudiés.....	100

Annexe 1 – Affiche de la saison 2 de *Dexter*, Septembre 2007

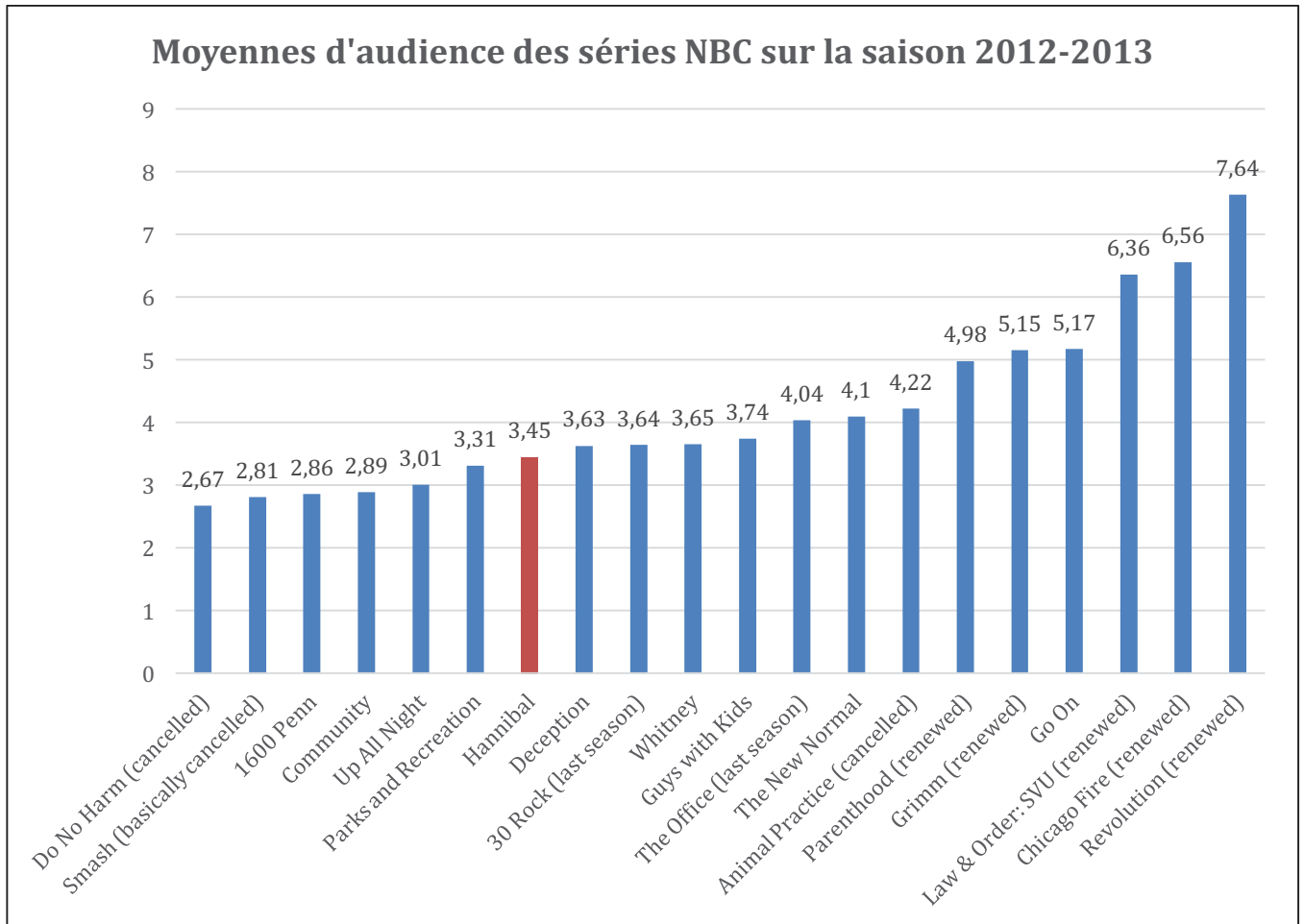


Annexe 2 – Affiche du spectacle d'Artus *Saignant à Point*, inspiré de l'affiche de la saison 2 de *Dexter* (cf annexe 1)



Annexe 3 - Moyennes d'audience (en million) des séries NBC sur la saison 2012-2013

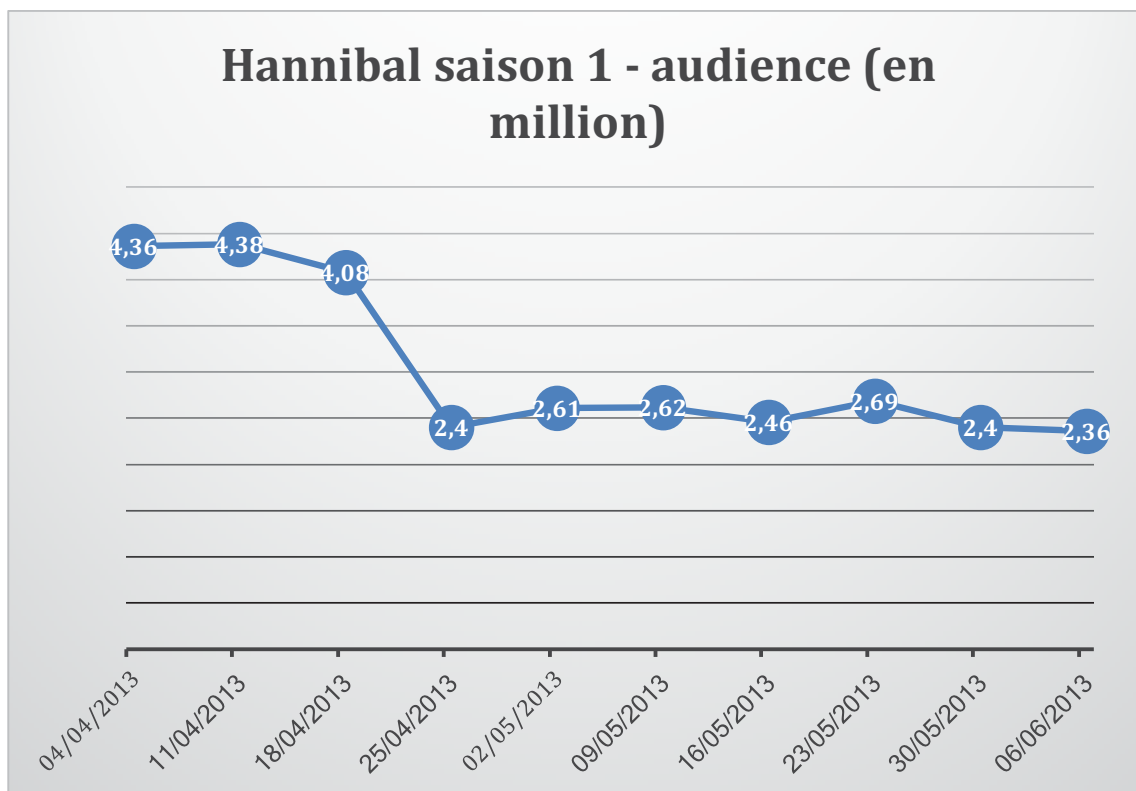
Hannibal (en orange) est parmi les dernières séries de la chaîne en termes d'audience.



Source : chiffres tirés du site Tvseriesfinal.com

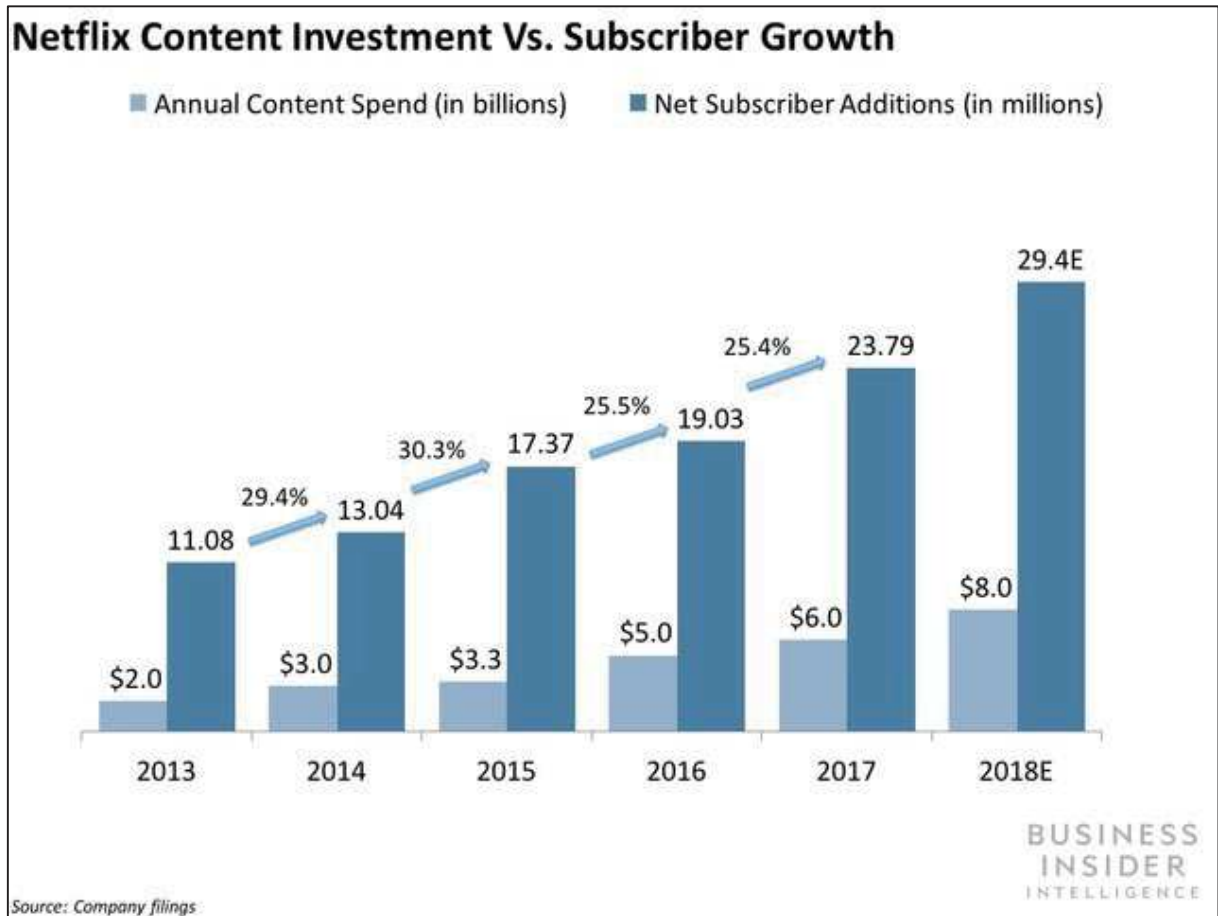
Annexe 4 – Audience de la saison 1 d'*Hannibal* (en million)

Entre le 18/04/2013 et le 25/04/2013, NBC fait le choix de ne pas diffuser un épisode, précipitant la chute des audiences.



Source : chiffres tirés du site Tvseriesfinal.com

Annexe 5 – Graphique comparatif entre le nombre d'abonnés Netflix et l'investissement de la plateforme dans les contenus



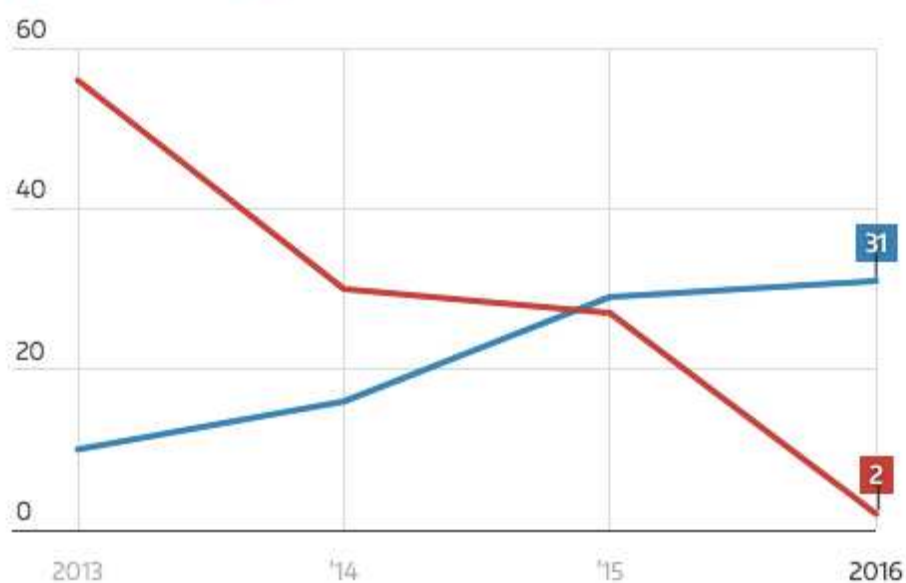
Annexe 6 : part des séries françaises et anglo-saxonnes dans les top 100 des audiences télé, de 2013 à 2016

Top 100 des audiences télé : quelles séries en font partie ?

?

En 2013, 56 épisodes de séries américaines ou britanniques faisaient partie des 100 meilleures audiences de l'année, contre 10 épisodes de séries françaises. En 2016, la tendance s'est totalement inversée.

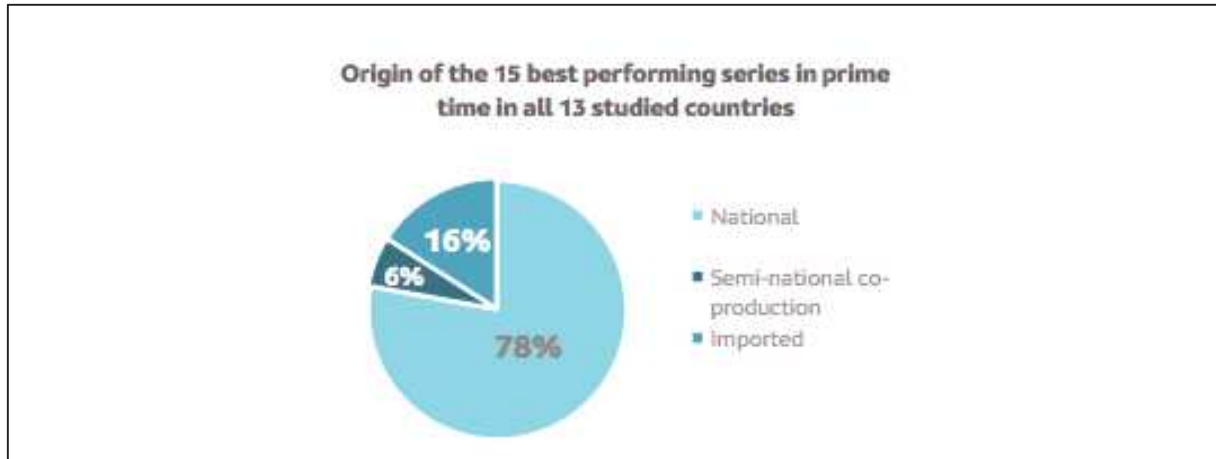
■ Séries françaises ■ Séries anglo-saxonnes



Source : Le Parisien, 11/02/2017

Annexe 7 : Origine des 15 séries les plus regardées en prime time dans les 13 pays étudiés

Pour rappel, les pays à l'étude sont la France l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne, le Royaume-Uni, le Danemark, les Pays-Bas, la Suède, l'Israël, la Russie, la Turquie, les Etats-Unis.



Source : Médiamétrie, Scripted series Report 2016