



**HAL**  
open science

## Serial killers et séries télévisées : une approche figurale et narrative de la répétition du meurtre

Pablo Cabeza-Macuso

► **To cite this version:**

Pablo Cabeza-Macuso. Serial killers et séries télévisées : une approche figurale et narrative de la répétition du meurtre. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03379763

**HAL Id: dumas-03379763**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03379763>**

Submitted on 15 Oct 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.

Université Paul-Valéry Montpellier 3

***Serial killers* et séries télévisées : une approche figurale et narrative  
de la répétition du meurtre.**

Cabeza-Macuso Pablo

Mémoire de Master 2 Arts du Spectacle  
Parcours études cinématographiques et audiovisuelles

sous la direction de Mme. Sarah Hatchuel

Année universitaire 2019/2020

## Introduction

C'est à se demander si le cinéma n'aurait pas partie liée de manière originaire, « consanguine », avec le phénomène du meurtre en série, celui-ci trouvant une correspondance dans l'attente scénaristique du serial filmique : épisodes successifs, suspense par enchaînement d'actes sans cause logique, compulsion d'affects violents, et surtout typage des victimes dans ce jeu de rôle mortel<sup>1</sup>.

Cette remarque de Yan Ciret sur les films de tueurs en série trouve un écho encore plus résonnant si on l'applique à un corpus de séries télévisées. Le meurtrier en série semble en effet tout désigné pour être un personnage de séries. Pacôme Thiellement pointe une affinité avec ce type de personnage et la forme sérielle dans son article dédié au *profiler* :

Le serial killer est le produit d'une époque dont l'insatisfaction existentielle s'exprime dans la forme feuilletonnesque (pour le mieux) et dans la forme criminelle (pour le pire). Nous voulons des fictions qui ne s'arrêtent jamais. Et certains tueurs sont prêts à produire ce type particulier d'adrénaline dans la vraie vie. La série télévisée et le serial killer sont deux formes extrêmes d'une époque dont l'insatisfaction est la constante<sup>2</sup>.

En effet, les meurtres successifs du tueur en série peuvent nourrir une fiction policière que l'on peut prolonger à l'extrême (le meurtrier s'échappera toujours), ou bien stopper net (enfermement du meurtrier), sans grands risques d'incohérences. Néanmoins si la série télévisée prend en charge un personnage de type *serial killer*, elle se questionnera toujours sur le point de vue à adopter. La fiction peut se construire autour d'une unité de police à la recherche d'un tueur en série qui laisse régulièrement des cadavres derrière lui et éventuellement des indices. Dans ce cas, la fiction fonctionne alors sur un principe de remontée des indices (des cadavres jusqu'au tueur). Elle peut aussi nous donner à voir seulement le meurtrier qui devient un personnage principal. Dans ce cas, la question de la représentation du meurtre se pose et il ne s'agit plus d'une simple enquête policière<sup>3</sup>. La série peut aussi faire le choix de combiner les deux, en nous montrant un tueur en série et la police qui le recherche. Nous ne nous intéresserons pas aux séries strictement policières (où le meurtre n'est qu'un prétexte à une enquête), mais aux deux derniers exemples convoqués. Si le tueur en série n'est pas un personnage important dans la fiction nous nous trouvons en face d'une série policière qui ne nous permettra pas de questionner la représentation du meurtre, du cadavre, du *serial killer* en général. De plus, la régularité des meurtres et la prise en charge de ses derniers par la fiction est plus ambivalente si le tueur est un personnage régulièrement montré à l'écran. Le

---

1 CIRET Yan, « Psycho-killer : mais qu'est-ce que c'est? », in *Art press*, Hors série « Représenter l'horreur », mai 2001, p. 87.

2 THIELLEMENT Pacôme, « Le profiler comme critique d'art », mis en ligne en 2016 sur le site : [www.pacomethiellement.com](http://www.pacomethiellement.com).

3 Pour Todorov le roman à énigme contient deux histoires : celle du crime et celle de l'enquête. La première histoire est alors terminée avant que ne commence la seconde. TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris : Seuil, 1971.

dénominateur commun à toutes les séries de notre corpus sera alors le personnage de tueur en série érigé en personnage principal. De fait qu'est-ce qu'un tueur en série ? Question légitime tellement les études se multiplient sur le sujet et les définitions diffèrent. Certains traits récurrents issus des études sociologiques ou psychanalytiques nous permettent néanmoins de poser quelques fondamentaux concernant ce type de tueurs. Selon Daniel Zagury, « on appelle tueur en série celui qui a commis de sang-froid au moins trois homicides, sans mobile apparent, séparés par un temps de latence<sup>4</sup>. » Pour sa part, Laurent Montet convoque une définition plus « officielle » venue des États-Unis où :

un meurtre en série est constitué lorsqu'un ou plusieurs individus commettent un second homicide et/ou un autre meurtre ultérieurement ; et sans relation (pas de relation préalable entre l'auteur et la victime) ; survient à un moment différent et n'a pas de lien apparent avec le meurtre initial ; et est généralement commis dans une zone géographique différente. De plus le mobile n'est pas l'appât du gain et semble être le désir d'avoir le pouvoir sur leurs victimes<sup>5</sup>.

Ces deux définitions qui concernent de véritables tueurs en série restent tout de même éclairantes pour réfléchir à la façon dont sont utilisés ces types de personnages dans des récits de séries télévisées. Elles permettent par exemple d'effectuer la distinction avec le tueur de masse qui selon la Typologie de Rappaport est une série de meurtres dans un événement de temps continu<sup>6</sup>, ne respectant pas alors l'idée de temps de latence (entre les meurtres) qui caractérise le meurtrier en série. Les deux définitions mettent de plus en avant l'idée que les meurtres n'ont pas d'autres motivations que le plaisir du meurtrier et qu'il n'y a généralement pas de liens entre victimes et bourreaux. Mais les contre-exemples sont légion et Montet ne se prive pas de les énumérer avec entre autres le cas des « veuves noires » qui tuent leurs conjoints, ou bien les meurtriers qui tuent régulièrement pour de l'argent. Mais ne nous égarons pas dans les méandres des typologies consacrées aux tueurs en série. Retenons pour le moment que nos personnages de séries tuent dans un temps long, qui justifie le principe même des multiples épisodes, et que la série n'est pas pensée sur le mode du *whodunit*<sup>7</sup>. Le meurtrier est connu d'avance, érigé en personnage qui prend activement part à la fiction.

Cette courte présentation nous permet de plus de distinguer les séries de *serial killer*<sup>8</sup> des récits de type *slasher*. Le tueur des *slashers* progresse généralement masqué et incarne parfois une

---

4 ZAGURY Daniel, « Tueurs en série », in MARZANO Michela (dir.), *Dictionnaire de la violence*, Paris : PUF, 2011, p. 1367.

5 « Serial murders : Another forensic challenge », in *Forensic Science International*, n°27, 1985, p. 135. cité dans MONTET Laurent, *Tueurs en série*, Paris : Presses universitaires de France, 2002, p. 13.

6 *Ibid.*, p. 66.

7 Il s'agit d'un type de fiction policière où l'énigme de l'identité du meurtrier prédomine et où l'accumulation des indices gouverne le récit.

8 Nous parlerons maintenant plus volontiers de *serial killer* plutôt que de tueur en série afin d'éviter la redondance et la confusion entre la « série » des meurtres et la « série » télévisée.

figure abstraite : Michael Myers dans *Halloween*<sup>9</sup>, une légende urbaine dans *Candyman*<sup>10</sup>, un esprit vengeur dans *Les Griffes de la nuit*<sup>11</sup> et *Vendredi 13*<sup>12</sup>. L'horreur qui émane de ces tueurs est liée à la figure fantastique du croquemitaine tandis que l'horreur de notre corpus émerge de la violence « réaliste » des actes évoqués. Non pas réaliste dans le traitement filmique qui leur est accordé, mais en opposition au traitement fantastique irréal des *slashers*. C'est le cas du traitement de la violence dans des films comme *Schizophrenia*<sup>13</sup> (dont le monologue intérieur rappelle *Dexter* sans l'humour) ou *Henry, portrait d'un serial killer*<sup>14</sup>, où le tueur est un humain dans la diégèse et où leurs actes sont d'autant plus horribles qu'incompréhensibles et gratuits<sup>15</sup>. Notre description reste sommaire puisque ce n'est pas l'objet de la présente étude, mais notons rapidement que la figure du tueur au sein des *slashers* est parfois plus complexe. Florent Christol propose une nouvelle généalogie qu'il nomme « Foolkiller movie » qui englobe les *slashers* évoqués. Le *foolkiller* est initialement une victime qui se venge de ses tortionnaires en empêchant la reproduction de comportements dangereux pouvant mettre en danger d'autres innocents<sup>16</sup>. Mais le *serial killer* se distingue du *foolkiller* pour les mêmes raisons qu'il se distingue du *slasher* : il ne tue pas un groupe prédéterminé, il n'est pas masqué, le film partage le point de vue du tueur ce qui semble plus rare dans le « Foolkiller movie ».

Les séries télévisées sont jusqu'ici présentées comme des récits avec des personnages, mais l'ambition de ce travail sera de considérer les séries dans toutes leurs complexités audiovisuelles puisque les études sur le sujet restent encore dominées par une approche narratologique. Récemment Raphaël Baroni balaye d'un revers de la main toute considération esthétique dans la réception d'une série dans son article dédié aux personnages des séries évolutives<sup>17</sup>. Néanmoins, d'autres approches restent possibles et le dernier numéro de *TV/series* dirigé par Florent Favard et Hélène Machinal regroupe tout un ensemble de contributions qui vont dans ce sens. Notamment

---

9 *Halloween*, John Carpenter, États-Unis, 1978.

10 *Candyman*, Bernard Rose, États-Unis, 1992.

11 *Les Griffes de la nuit*, Wes Craven, États-Unis, 1984.

12 *Vendredi 13*, Sean S. Cunningham, États-Unis, 1980.

13 *Schizophrenia*, Gérald Kargl, Autriche, 1983.

14 *Henry, portrait d'un serial killer*, John MacNaughton, États-Unis, 1986.

15 C'est précisément l'une des figures de l'horreur que conceptualise Eric Dufour dans son ouvrage *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris : Presses Universitaires de France, 2006. « [...] si l'altérité se trouve dans l'impossibilité d'identifier un autre qui, du coup, n'est pas réductible à un autre moi-même, cette identité qui échappe n'est pas nécessairement celle d'une figure (*qui est-ce ?*), mais aussi (et surtout) celles d'intentions qui demeurent incompréhensibles (*que veut-il ?*). » p. 133. L'auteur souligne.

16 CHRISTOL Florent, « La violence du slasher film. Une affaire de morale », in TRIOLLET Christophe (dir.), *Gore & violence*, La Madeleine : Éditions LettMotif, 2017.

17 « De toute évidence, il ne peut s'agir de qualités qui relèveraient d'une dimension proprement filmique, d'une mise en scène particulièrement originale ou d'un montage ingénieux, puisque les réalisateurs apparaissent généralement, dans la chaîne de production, comme de simples exécutants interchangeables, se contentant d'assurer une continuité formelle d'épisode en épisode. » BARONI Raphaël, « Intrigues et personnages des séries évolutives : quand l'improvisation devient une vertu. » in *Télévision*, n°7, 2016. Une position aussi tenue par Vincent Colonna concernant les séries de networks dans son ouvrage : *L'art des séries télé. L'appel du happy end*, Paris : Payot, 2010.

l'article de Sophie Lorgeré consacré à l'espace dans *Hannibal*<sup>18</sup> et celui du collectif Saute-Requin<sup>19</sup>. Si Sophie Lorgeré convoque le travail d'Antoine Gaudin<sup>20</sup>, le collectif Saute-Requin refuse d'emprunter des outils méthodologiques à la théorie du cinéma avec pour ambition de forger leurs propres outils (le terme de « mise en scène » est par exemple refusé). Le numéro de *Art Presse 2* sur les séries coordonné par Dork Zabunyan et Christophe Kihm se positionne sur un créneau similaire avec un chapitre sur l'urbanité<sup>21</sup> ou la mise en scène<sup>22</sup>. Mais cette dernière reste encore pensée au travers de la notion d'auteur de cinéma. Les exemples privilégiés de l'article concernent les séries réalisées par un auteur de cinéma : Alfred Hitchcock, Gus Van Sant, David Fincher, une configuration créative assez minoritaire dans le secteur en question. Ce n'est qu'en se détachant de la notion d'auteur-réalisateur que nous pourrions envisager une approche analytique susceptible de rendre compte de n'importe quelle série<sup>23</sup>.

En empruntant certains de nos outils à la théorie du cinéma, nous n'avons pas pour ambition de transformer les séries télévisées en « longs films », ni de présupposer que la théorie du cinéma est plus pertinente que la théorie littéraire. Il s'agit d'ouvrir les champs de l'analyse des séries télévisées, ce qui suppose de faire siennes les importantes avancées narratologiques dans ce domaine sans laisser de côté plus d'un siècle de théorie du cinéma. C'est pourquoi nous souhaitons remettre l'importance de l'image au centre de nos études, en convoquant la théorie du cinéma dont les outils méthodologiques nous paraissent adéquats pour rendre compte des diversités formelles des séries, et plus précisément la tradition figurale. Issu des travaux de Jean-François Lyotard<sup>24</sup>, le concept de figural permet à son auteur de s'opposer à la pensée structuraliste des images en faisant du figural une « dynamique énergétique qui transgresse les codes habituels de la lecture des images<sup>25</sup> ». La notion n'a cessé d'évoluer au fil de son utilisation par divers auteurs de Georges Didi-Huberman à Gilles Deleuze. Dans le domaine des études cinématographiques, c'est principalement Jacques

---

18 LORGERÉ Sophie, « Pour une « spaciologie » des séries télévisées, la sérialité autrement : analyse des espaces dans *Hannibal* de Bryan Fuller (NBC, 2013-2015) », *TV/Series*, n°15, 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/tvseries/3622>. Le projet de thèse de l'autrice s'inscrit dans une même démarche puisqu'elle s'intéresse à la topographie dans la série *The Wire*. « Enquêtes, surveillances et puzzles baltimoriens : déconstruction et construction narrative, topographique et audiovisuelle de la série *The Wire* de David Simon et Ed Burns » sous la direction de Eric Thouvenel.

19 SAUTE-REQUIN, « La sérialité aux bords de la fiction télévisée, ou l'intermédialité comme mise en crise du "tout narratif" sériel », *TV/Series*, n°15, 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/tvseries/3724>.

20 Principalement l'ouvrage intitulé : *L'espace cinématographique. Espace et dramaturgie*, Paris : Armand Colin, coll. « Cinéma/ arts visuels », 2015.

21 AHL NIELS C., « La série télévisée, un genre urbain », in *Art Presse 2. Séries télévisées. Formes, fabriques, critiques*, n°32, 2014.

22 ZABUNYAN Dork, « Des images en séries », in *Art Presse 2. Séries télévisées. Formes, fabriques, critiques*, n°32, 2014.

23 Ce qui ne réduit en rien la pertinence de l'article passionnant de Dork Zabunyan. Nous pointons simplement un corpus trop restreint sur le réalisateur de cinéma pour un article qui voudrait ouvrir l'analyse esthétique des séries.

24 LYOTARD Jean François, *Discours, figure*, Paris : Klincksieck, 1978.

25 AUMONT Jacques, *L'analyse des films*, Paris : Armand Colin, 2015, p. 177.

Aumont<sup>26</sup> et Nicole Brenez<sup>27</sup> qui ont démocratisé cette approche analytique. Néanmoins tous ces travaux ne sont pas en soi opérants pour un corpus de séries télévisées. L'approche deleuzienne consacrée à l'œuvre de Francis Bacon<sup>28</sup> sépare drastiquement le figuratif qu'il assimile à l'aspect narratif d'un tableau et le figural qu'il assimile à son concept de « sensation ». Si la « sensation » deleuzienne n'est pas inintéressante pour un corpus de cinéma ou de séries télévisées, cette distinction entre figuratif et figural, entre narration et sensation, est trop profondément ancrée dans l'œuvre de Bacon pour être pleinement opérante sur des images en mouvement. C'est pourquoi les travaux de Brenez sont précieux puisqu'elle envisage, tout comme Lyotard, le figural et le figuratif ensemble.

Envisager une telle approche sur un corpus de séries télévisées pose d'emblée tout un ensemble de contraintes théoriques. Premièrement, si de nos jours nous considérons le réalisateur comme l'auteur du film, dans l'univers des séries télévisées il s'agit plutôt du *showrunner*. Le *showrunner* est à la fois un scénariste, un producteur et parfois même un réalisateur. Il se rapproche de la conception de l'auteur de cinéma puisqu'il est responsable de nombreuses décisions créatrices concernant son œuvre : son histoire, ses pistes narratives, son esthétique, etc. Mais après le pilote de la série, les réalisateurs changent, les scénaristes se multiplient et les intentions se dissolvent dans la création très collective qu'est une série télévisée. De plus, il devient presque impossible d'attribuer les choix esthétiques et formels de la série à une seule instance créatrice comme pour le réalisateur de cinéma. C'est ici qu'intervient l'approche figurale qui, au lieu de se rapporter à une *Intention auctoris* (difficilement situable) ou à une *Intention lectoris* (la projection du spectateur dans l'œuvre), se rapproche de l'*Intention operis*<sup>29</sup> (l'œuvre qui pose ses propres limites d'interprétation). La série constitue donc selon les termes de Brenez un sujet en soi, c'est-à-dire qu'il faut privilégier la force figurative de ses images afin d'éviter d'appliquer toute notion théorique extérieure à l'œuvre<sup>30</sup> (ne pas forcer le sens). Il ne s'agira pas alors de se demander de quoi les séries de *serial killers* sont le symptôme,<sup>31</sup> mais quelles problématiques figuratives elles font émerger. Comme nous l'avons précédemment énoncé : « il ne s'agit pas là de déclarer une guerre qui permettrait d'affronter deux types de cinématographies ou deux types d'approches, mais de mettre en avant la nécessité d'une

---

26 AUMONT Jacques, *À quoi pensent les films ?*, Paris : Séguier Éditions, 1996.

27 BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris : Bruxelles : De-Boeck Université, 1998.

28 DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation*, Paris : Seuil, 2002.

29 L'intention de l'œuvre est conceptualisée en partie en réponse aux thèses de Stanley Fish pour qui c'est le lecteur qui « fait » l'œuvre. Pour Eco l'*Intention operis* est une sorte de garde-fou. Pour ces distinctions voir FISH Stanley, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris : les Prairies ordinaires, 2007 et ECO Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris : Librairie générale française, 1994.

30 Une précaution méthodologique aussi énoncée par Jacques Aumont dans *À quoi pensent les films ?*, *Op. cit.*

31 Pour paraphraser le titre de l'ouvrage de François Jost intitulé : *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris : CNRS, 2011.

pluralité de ces approches pour mesurer la pluralité des œuvres cinématographiques [et télévisées]<sup>32</sup>. » C'est pourquoi nous ne condamnons pas l'approche salutaire du collectif Saute-Requin. Nous partageons cette ambition de penser autrement la série, voire même l'émergence d'une théorie des séries (avec ses propres outils méthodologiques), mais nous considérons que cette pensée ne peut se construire sur des fondations qui évacuent d'emblée la théorie du cinéma.

C'est pourquoi nous nous demanderons de quelle façon la sérialité des meurtres est pensée par les séries télévisées. Autrement dit comment la série rejoue-t-elle dans sa forme esthétique et narrative l'entreprise meurtrière répétitive de ses personnages ?

Pour développer notre problématique, il est temps d'introduire notre corpus de séries télévisées. Le corpus central sera composé de séries dont le *serial killer* est le personnage principal : *Dexter*<sup>33</sup>, *Hannibal*<sup>34</sup> et *The Following*<sup>35</sup>.

*Dexter* raconte l'histoire de Dexter Morgan expert légiste le jour, mais tueur en série la nuit. Dexter est au centre du récit et le point d'ancrage du spectateur, le récit adoptant son point de vue et nous donnant accès à ses pensées. Nous nous intéresserons dans un premier temps à la façon dont les structures narratives s'adaptent aux pulsions des personnages principaux. L'évolution des personnages sera l'occasion de faire évoluer la formule narrative de la série : *Dexter* et *Hannibal* ne cessent de se « reformuler<sup>36</sup> » entre les saisons. L'une des sous-problématiques que nous ferons émerger est la question de la représentation du meurtre et plus généralement de l'horreur suite au panorama des cadavres et des corps meurtris représentés dans les séries de notre corpus. Dans *Dexter* le meurtre est rarement montré frontalement alors qu'il est pourtant l'acte qui guide la série dans son intégralité. Comment une série autant focalisée sur le meurtre peut-elle à ce point esquiver le sujet, mais surtout dans quel but et que nous montre-t-elle à la place ? Une question similaire peut intervenir dans le cadre d'une série comme *Hannibal*, une préquelle/remake aux récits développés par Thomas Harris dans ses romans et ultérieurement adaptés au cinéma<sup>37</sup>. Dans la série, le personnage d'Hannibal n'est pas encore emprisonné et commet donc ses meurtres impunément, mais reste néanmoins dans un premier temps un personnage secondaire. Ses meurtres ne sont pas montrés, mais conduisent secrètement le récit puisque ses forfaits se mêlent à ceux d'autres tueurs en série. Puisque la série ne met pas en scène un, mais de multiples tueurs en série, il faudra alors

---

32 SAN MARTIN, Caroline. *Qu'est-ce qu'une pensée-cinéma ? Retour sur les présupposés de l'analyse figurative*, Thèse de doctorat de cinéma, sous la direction de Serge Cardinal et de Jean-Luc Lioult, Université de Montréal et de Provence, 2010, p. 286.

33 *Dexter*, créée par James Manos, États-Unis, diffusé sur Showtime, 2006-2013.

34 *Hannibal*, créée par Bryan Fuller, États-Unis, diffusé sur NBC, 2013-2015.

35 *The Following*, créée par Kevin Williamson, États-Unis, diffusée sur FOX, 2013-2015.

36 Voir le glossaire de l'ouvrage : LIFSCHUTZ Vladimir, *This is the end. Finir une série TV*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2018. Nous reviendrons en temps voulu sur la notion.

37 Voir *infra* la bibliographie et la filmographie.



déterminer la place qui leur est accordée et leurs fonctions au sein du récit. La série *The Following* thématise explicitement la question en faisant de tout figurant un tueur en série potentiel. La secte dirigée par Joe Carroll est une secte de tueurs où le meurtre devient un acte collectif et terroriste. Les tueurs ne sont plus forcément ces êtres psychologiquement instables tels que définis précédemment, mais la régularité des meurtres et la réflexivité du scénario rendent cette série incontournable pour traiter de cette question. *A contrario* une série comme *Bates Motel*<sup>38</sup> qui pourtant met en scène l'adolescence du tueur en série le plus populaire du cinéma, ne problématise que très peu la sérialité des meurtres. L'univers fictionnel de la série est plus hétéroclite que nos précédents exemples : à la frontière du *teen movie*, du film de gangsters, et d'un héritage de *Twin Peaks* où la ville recèle des secrets cachés inavouables. La série est alors moins focalisée sur Norman et ses pulsions que sur son environnement social. Nous nous focaliserons donc sur les séries semi-feuilletonnantes<sup>39</sup> qui s'articulent autour de la répétition du meurtre, ce qui nous permettra de rendre compte des solutions filmiques et narratives propres à chaque série à partir d'un même enjeu principal : la répétition de meurtre par la répétition d'intrigues formulaires. Au contraire, les séries feuilletonnantes ayant un *serial killer* comme personnage principal présentent généralement des enjeux différents qui ne font pas grand cas de la répétition de meurtre ou du cadavre. C'est le cas de séries comme *The Fall*<sup>40</sup>, *Bates Motel* ou *Mr Mercedes*<sup>41</sup>, qui ne rentrent pas exactement dans le cadre fixé par cette étude parce que la scène de meurtre est moins présente, que le cadavre ne fait pas toujours l'objet d'un traitement spécifique et que la réflexivité est moins poussée en comparaison des séries retenues<sup>42</sup>. La dernière partie de ce travail, après avoir relevé l'importance des intrigues formulaires et les enjeux esthétiques propres à la scène de meurtre, s'attardera sur la dimension réflexive autour du *serial killer* (l'intrigue feuilletonnante prendra alors plus d'importance) qui est constamment présenté comme un créateur de récit et un artiste, le tout souvent articulé autour de la scène de meurtre qui guidera l'entièreté de notre réflexion.

---

38 *Bates Motel*, créée par Carlton Cuse, Kerry Ehrin et Anthony Cipriano, États-Unis, diffusée sur A&E, 2013-2017.

39 Nous aurons l'occasion d'en reparler, mais disons pour l'instant qu'il s'agit d'un mélange entre une intrigue épisodique propre à l'épisode et une intrigue feuilletonnante qui se déploie au cours d'une ou plusieurs saisons. CORNILLON Claire, « À propos de la construction narrative d'*Hannibal* », in *Épisodique. Carnet de recherche sur les séries semi-feuilletonnantes formulaires*, mis en ligne le 01/2019. En ligne : [https://episodique.hypotheses.org/257?fbclid=IwAR3aLx0OU-9TKuZk0xl\\_i8BE-Y\\_TfC-xNpQF9vVhUXFOUtLIZ24kRN3WODU#sdfootnote4sym](https://episodique.hypotheses.org/257?fbclid=IwAR3aLx0OU-9TKuZk0xl_i8BE-Y_TfC-xNpQF9vVhUXFOUtLIZ24kRN3WODU#sdfootnote4sym).

40 *The Fall*, créée par Allan Cubitt, États-Unis, diffusée sur RTÉ One et BBC Two, 2013-2016.

41 *Mr Mercedes*, créée par David E. Kelley, diffusée sur Audience Network, 2017-En cours.

42 Ces trois aspects sont présents dans chaque série de notre corpus tandis que les séries exclues possèdent rarement les trois. Par exemple, *Bates Motel* aurait mérité un commentaire d'ordre réflexif, mais comme elle n'articule pas son récit autour de la répétition de meurtre, nous avons préféré la mettre de côté. Ce qui ne veut pas dire que les séries exclues sus-mentionnées ne sont pas dignes d'intérêt concernant ces points, mais seulement qu'elles ne les regroupent pas tous.

# 1 La fonction du tueur au sein du récit

## 1.1 La double répétition

Notre corpus intégralement composé de séries policières présente une multitude de *serial killers* qui n'ont de fait pas tous le même statut au sein de la fiction. Chacune d'entre elles établit un personnage principal (voire secondaire, mais qui aura pour ambition de devenir principal) de tueur autour duquel viennent graviter tous les autres personnages. Dans *Dexter*, le personnage principal Dexter Morgan est un expert légiste spécialiste du sang, le tueur s'inscrit alors au cœur d'un environnement policier qui assure une reconnaissance générique rapide pour le spectateur. Mais cette reconnaissance générique est pervertie par la morale et les actes de son personnage principal qui n'hésite pas à mettre ses intérêts personnels avant le système judiciaire de Miami. Autrement dit, Dexter fait basculer ce qui pourrait être une série policière commune en un récit moralement plus ambigu où la traque de ses victimes prend parfois le pas sur les enquêtes de ses collègues. Dans *The Following*, le personnage principal est Ryan Hardy ancien agent du FBI qui reprend du service lorsque Joe Carroll célèbre *serial killer* s'échappe d'une prison de haute sécurité. Joe Carroll volera rapidement la vedette à Ryan lorsque ce dernier découvrira au fur et à mesure de la saison la machination terroriste de grande ampleur pensée par sa Némésis. Ici, comme dans *Dexter* et toutes les séries de notre corpus, le point de focalisation est variable<sup>1</sup> puisque nous suivons d'un côté l'enquête de Ryan Hardy, mais aussi les complices de Joe Carroll se démenant pour accomplir la volonté de leur maître. Rapidement enfermé (à la fin du pilote) Joe Carroll n'en reste pas moins le personnage autour duquel gravite ses alliés (qui ne font qu'obéir et suivre un scénario préétabli) et ses ennemis (qui poursuivent les alliés de Joe et le questionne afin d'en savoir plus). Joe Carroll parviendra à s'échapper une seconde fois à la mi-saison, ce qui constitue une première étape de son projet et le transforme en un personnage principal : il devient un personnage actif (jusqu'ici impuissant puisque emprisonné), la police est dorénavant obligée de le traquer et de déjouer les plans menés par ses acolytes. *Hannibal* adopte un chemin similaire puisqu'elle fait de son *serial killer* central un personnage originellement secondaire qui tend à s'émanciper jusqu'à devenir un personnage omniprésent. Au même titre que *Dexter*, *Hannibal* est une série policière, où le *serial killer* opère de l'intérieur. Le tueur, bien qu'évoluant dans un environnement policier, s'évertue à en subvertir la logique première. Hannibal manipule Will Graham (le personnage principal et enquêteur) en l'empêchant parfois d'arriver à ses

---

1 La focalisation variable est un concept emprunté à Genette (GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris : Le Seuil, 1972), repris par François Jost et André Gaudreault (GAUDREULT André, JOST François, *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*, Paris : Armand Colin, 2017, p. 207.)

fins détournant la logique de l'enquête des séries policières. De plus, le double récit propre au récit policier à énigme, celui de l'enquête et celui du meurtre, n'est jamais respecté. Il ne s'agit que très rarement d'une remontée des indices jusqu'à une révélation finale puisque la série dévoile généralement très tôt les coupables. Nous pouvons postuler pour commencer que le personnage de *serial killer* réoriente le cadre générique des séries policières vers plus d'ambiguïté et surtout plus d'horreur.

Guillaume Soulez propose dans un article réputé de dépasser l'étude des structures narratives avec pour ambition d'étudier la « matrice » d'une série, qu'il nomme « étude génésique »<sup>2</sup>. L'auteur repère deux répétitions à l'œuvre dans une série : une répétition liée au genre (l'étude générique) et une répétition liée à la matrice (l'étude génésique). Concernant notre corpus l'approche générique permet d'identifier très rapidement le genre policier *via* les types de personnages (criminels et policiers), les lieux récurrents (le commissariat, les scènes de crimes), et les scènes archétypales (les réunions, briefings, autopsies, etc.). C'est cette répétition-ci qui fut un temps considérée comme régressive selon les termes de Soulez. Afin de sortir d'une répétition pensée autour d'un invariant caractéristique<sup>3</sup>, Soulez développe la notion de matrice. « La matrice comporte un *problème*, une question qui demande à être développée, et même plus spécifiquement *retravaillée*, c'est-à-dire réexaminée plusieurs fois, sous des angles différents. Elle ne se réduit pas à ce qu'on appelle parfois chez les amateurs et les critiques de série l'"univers" d'une série<sup>4</sup>. » La matrice se pense toujours au travers d'une répétition, mais qui n'est plus simplement une répétition générique. En prenant comme exemple le personnage de *serial killer*, nous pourrions craindre une standardisation de la répétition, mais nous verrons rapidement qu'il n'en est rien. Les séries télévisées déploient, en s'inspirant très librement de la réalité, des types de tueurs très différents<sup>5</sup>, permettant aux séries de développer des problématiques qui leur sont propres. Les séries adoptent alors des stratégies narratives et stylistiques très diverses et parfois même opposées. Le *serial killer*, un personnage qui porte en lui l'obsession d'un même acte à répéter compulsivement, n'empêchera

---

2 SOULEZ Guillaume, « La double répétition », *Mise au point*, vol. 3, 2011. En ligne: <http://journals.openedition.org/map/979>.

3 Umberto Eco considère par exemple que la série *Colombo* réitère à chaque épisode la même histoire et que l'un des jeux spectaculaire pourrait être l'appréciation des variations stylistiques propres à chaque réalisateur. ECO Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, vol. 12, n°68, 1994. En ligne : [https://www.persee.fr/doc/reso\\_0751-7971\\_1994\\_num\\_12\\_68\\_2617](https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1994_num_12_68_2617). Soulez commentant cet article nous dit que : « ceci fonctionne bien pour la dimension générique qui assure, précisément, la reconnaissance, on pourrait dire, *structurelle* de la série, c'est-à-dire *la variation sur la même structure*, or, pensons-nous, l'étude de la matrice n'est pas l'étude d'un invariant, mais d'un *potentiel*. Il nous faut donc un autre modèle de la répétition. » SOULEZ Guillaume, « La double répétition », *Op. cit.*

4 *Ibid.* L'auteur souligne.

5 Bien qu'il existe certaines typologies concernant les *serial killers*, ils restent tous uniques et il est difficile de généraliser.

pas les séries d'être étudiées sous leur angle matriciel, qui se fonde précisément sur la répétition des meurtres.

Étudier une série, dans cette perspective, ce serait remplir un triple programme de travail : son étude *génétique* (ses conditions de création et de production), son étude *générique* (son schéma sériel, par exemple son système narratif) et l'étude de sa matrice, et une étude qu'on pourrait qualifier de *génésique* parce qu'il s'agit de comprendre comment et pourquoi des récits peuvent naître à partir d'un substrat initial<sup>6</sup>.

Comme nous l'avons précédemment amorcé, le récit de *serial killer* emporte avec lui son lot de scènes liées au genre policier, mais ces dernières peuvent aussi être perçues comme une porte d'entrée vers un questionnement plus profond, peut-être moins directement accessible. Dans cette optique il ne s'agit pas d'en rester aux structures narratives, mais d'approfondir la question en cherchant le problème que pose la série et qui s'attachera à donner des éléments de réponses au fil des épisodes. Néanmoins, l'étude génésique ne fait pas l'économie des structures narratives qu'il faut étudier pour déterminer comment le projet matriciel de la série s'accommode avec les intrigues semi-feuilletonnantes formulaires ou épisodiques.

## 1.2 Des meurtres aux structures narratives

Les typologies concernant les séries télévisées sont multiples et ne se recoupent que rarement. Nous emploierons comme nous venons de le faire jusqu'à présent le terme de série pour désigner les séries télévisées comme médium et non pas en opposition au feuilleton<sup>7</sup>. C'est en partie la typologie de Claire Cornillon que nous emploierons puisqu'elle distingue le semi-feuilletonnant formulaire du semi-feuilletonnant épisodique. Le semi-feuilletonnant est une hybridation entre les intrigues feuilletonnantes (« qui correspondent aux feuilletons, par exemple les soaps, dont l'intrigue se poursuit très directement d'un épisode à l'autre et doivent être regardées en théorie dans l'ordre de diffusion <sup>8</sup>») et les intrigues formulaires (« qui présentent des intrigues bouclées à chaque épisode et ne connaissent aucune évolution de l'intrigue sur le long terme. Les personnages ne changent pas et les épisodes pourraient être regardés dans n'importe quel ordre<sup>9</sup> »). Concernant les séries semi-feuilletonnantes formulaires Claire Cornillon les définit comme ceci : « comme dans les séries purement formulaires, chaque épisode réactualise la formule. En revanche, les personnages

---

6 *Ibid.* L'auteur souligne.

7 Une distinction que propose Stéphane Benassi entre série (pour les intrigues épisodiques) et feuilleton (pour les intrigues feuilletonnantes), mais qui paraît un brin désuète aujourd'hui puisque le terme de série est largement ancré dans le langage courant indépendamment des structures narratives. BENASSI Stéphane, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège : CEFAL, 2000.

8 Je reprends les définitions de Claire Cornillon dans son article : « Générique », *Épisodique, carnet de recherche*. En ligne : <https://episodique.hypotheses.org/>.

9 *Ibid.*

évoluent, ainsi que les relations qu'ils tissent entre eux, et une intrigue globale se dessine<sup>10</sup>. » Mais certaines séries ne suivent pas une formule préétablie tout en proposant une intrigue close par épisode, Cornillon les définit alors comme des séries semi-feuilletonnantes épisodiques. Notre corpus oscille entre ces deux typologies : *Hannibal* est strictement semi-feuilletonnante formulaire dans sa première saison avant de basculer vers une structure plus souple et feuilletonnante par la suite. *Dexter* et *The Following* proposeraient quant à elles des formes particulières de séries semi-feuilletonnantes épisodiques ou formulaires puisque les meurtres de Dexter ponctuent l'intrigue feuilletonnante comme autant de pauses dans le récit en suivant une formule presque immuable tandis que les missions des adeptes de Joe Carroll bien que limitées par le cadre de l'épisode sont trop variées pour être inscrites dans une formule. Si chaque série propose sa version du *serial killer*, les modalités d'apparition et de traitement divergent fortement. C'est ce qui constituera l'objet de notre première partie : de quelle façon la structure semi-feuilletonnante du récit rend-elle compte de la répétition de meurtre propre à chaque série ? Ou plus globalement, en quoi le semi-feuilletonnante est-il le format narratif privilégié pour rendre compte de la pratique des personnages principaux de *serial killer* ?

Comme le rappelle Barbara Le Maître dans son ouvrage sur le zombie au cinéma : « La pulsion peut en fait correspondre au désir *ou* au besoin, la différence essentielle étant que la dernière se satisfait d'un objet particulier (de la nourriture pour la faim, par exemple), quand "l'objet" du désir est radicalement différent : ce n'est pas à un objet réel que s'adresse le désir, qui vise pour ainsi dire à travers et *au delà* de tels objets<sup>11</sup>. » S'il est impossible de définir précisément l'« objet » du désir du *serial killer*, il nous importe à ce stade de souligner son éternelle insatisfaction justifiant le prolongement de la série jusqu'à son épuisement (Dexter qui ne ressent plus le besoin de tuer) ou sa mort (Joe Carroll condamné à l'injection létale et Hannibal sombrant dans un précipice). Nous présenterons les trois séries successivement afin de bien saisir comment chaque œuvre s'accommode d'un point de vue narratif de la répétition de meurtre.

### 1.2.1 Délégation et paranoïa dans *The Following*

Le statut de Joe Carroll dans *The Following* est de ce point de vue très singulier. Il s'agit d'un *serial killer* anciennement professeur ayant assassiné une dizaine d'étudiantes, mais emprisonné lorsque débute la saison. Le pilote installe la formule narrative de la série qui ne s'en écartera qu'en de brèves occasions. Joe Carroll n'est ni plus ni moins que le leader d'une secte de *serial killers* ayant

---

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> LE MAÎTRE Barbara, *Zombie, une fable anthropologique*, Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2015, pp. 97-98.

préparé un plan pour s'échapper définitivement de prison. Pour ce faire, chaque adepte se voit confier une mission qui sera limitée au temps de l'épisode suite à une intervention des forces spéciales ou suite à l'achèvement de la mission. Dans le pilote, la mission est l'assassinat de la dernière victime de Carroll qui avait survécu. Joe se laisse arrêter sans résistance par Ryan Hardy une fois sa mission accomplie. Pendant ce temps, une complice de Joe kidnappe son propre fils, ce qui lance l'intrigue feuilletonnante de la série. À chaque épisode est attribué un personnage secondaire ainsi qu'une mission correspondante. L'épisode 2 est la tentative d'assassinat de Claire (l'ex-femme de Joe), l'épisode 3 est l'assassinat d'un proviseur, l'épisode 4 est le kidnapping de la sœur de Ryan, etc. Chaque mission correspond à une sous-intrigue généralement bouclée le temps de l'épisode, le personnage secondaire chargé de ladite mission se faisant soit arrêter soit tuer. De plus, chaque nouveau personnage secondaire est associé à un flashback précisant sa personnalité. Ce sont précisément les flashbacks qui lient les adeptes à Joe Carroll. En effet, chaque flashback est une discussion entre le futur adepte de la secte et Joe au parloir d'une prison, un simili-entretien d'embauche version psychopathe où l'individu vend ses capacités et sa conviction à Joe qui accepte en retour son intégration dans la secte. Certains adeptes acquièrent néanmoins le statut de personnages secondaires récurrents, c'est le cas de Emma qui est amoureuse de Joe et du faux couple d'homosexuels, eux aussi introduits *via* leurs flashbacks correspondants. La série distingue donc les personnages secondaires liés à l'épisode pour accomplir une mission spécifique et les personnages secondaires récurrents liés au feuilleton. C'est *in fine* Joe Carroll qui est le véritable personnage principal de la série puisque toutes les actions du FBI se pensent en réaction aux actes des adeptes de Joe. Si la série propose bien une focalisation sur les membres du FBI avec la figure centrale de Ryan Hardy (nous partageons leur savoir et nous percevons une partie des événements avec eux), la série propose en parallèle une focalisation sur les tueurs en nous montrant les missions en train de s'accomplir (un savoir que ne détient pas le FBI). Pour résumer, Joe Carroll lance une mission déterminée en amont, l'adepte l'effectue le temps de l'épisode, la police lance une traque en réaction, se présente alors deux options caractéristiques de la structure narrative : soit le FBI tue ou emprisonne l'adepte (intrigue formulaire), soit le FBI échoue et la mission accomplie est une progression de Joe dans l'intrigue feuilletonnante. Ces intrigues formulaires correspondent à ce que Florent Favard nomme des « questions mineures<sup>12</sup> ». L'intrigue feuilletonnante (ou macroscopique selon les termes de Favard) pose une « question majeure », ici « le plan de Joe va-t-il s'accomplir ? » De cette *question majeure* découle alors plusieurs *questions mineures* dont les réponses participent à

---

12 Une question mineure peut néanmoins s'étaler sur quelques épisodes contrairement à l'intrigue formulaire selon Claire Cornillon qui est strictement épisodique. FAVARD Florent, *Écrire une série TV. La promesse d'un dénouement*, Tours : Presses universitaires François Rabelais, coll. « Serial », 2019, pp. 78-83.

l'élaboration de l'intrigue macroscopique. Les missions des adeptes sont alors des intrigues formulaires dont les réussites ou les échecs impactent directement le plan général de Joe.

Le récit de *The Following* est construit sur une corrélation entre avancée et régression. Bien que le FBI progresse au fil des épisodes, en stoppant une multitude d'adeptes, il reste inefficace quand il s'agit de remonter jusqu'à Joe. Les indices accumulés le temps de l'épisode aboutissent à une nouvelle situation, mais cette situation ne se clôturera véritablement jamais, puisqu'un individu s'échappe toujours, ou qu'une nouvelle menace fait son apparition justifiant l'intrigue du nouvel épisode. Par exemple, le *follower* (le nom que donne la série aux adeptes) de l'épisode 6 est censé permettre à Claire de retrouver son fils (précédemment kidnappé et retenu de force dans un manoir). Ce personnage explicite lors d'un dialogue avec Claire la logique narrative de l'ensemble lorsqu'il lui dit que « chacun joue son rôle ». Chaque personnage est réduit à sa mission, et donc à son épisode et ne connaît pas l'identité des autres adeptes, ce qui fait de Joe un personnage principal inactif (toujours emprisonné à ce stade du récit) pourtant maître du récit. C'est Joe qui détermine à l'avance les missions et qui utilise ses adeptes comme autant de pions en fonction de ses besoins. Le *follower* de Claire qui échoue dans sa mission après une intervention du FBI offrira sa mort à Joe deux épisodes plus tard. Devenu inutile à la poursuite du récit, le personnage n'est plus qu'un expédient. Les personnages secondaires sont alors les véritables vecteurs d'avancée du récit puisque la police a toujours un train de retard et que Joe est en prison. Lorsque Joe s'échappe une seconde fois de prison à la mi-saison dans l'épisode 7, la série aurait pu prendre un tournant en transformant Joe Caroll en meurtrier avide de sang. Il n'en sera rien. Caroll continuera de déléguer les missions, ne tuant quasiment personne. Cette transmission de l'acte meurtrier semble plus important pour lui que l'acte en lui-même.

Le début de la saison 2 est monopolisé par l'arrivée de nouveaux adeptes autoproclamés qui effectuent des actes terroristes pour attirer l'attention de Joe disparu des radars de la police en se faisant passer pour mort à la fin de la saison 1. Ce sont les deux jumeaux (Mark et Luke) ainsi que leur mère (Lily) qui s'avèrent être les nouveaux tueurs principaux de la saison 2. Si la première moitié de la saison tente une réconciliation entre les deux groupes (celui des jumeaux et celui de Joe), la mi-saison balaye toute entente possible et lance deux intrigues parallèles compliquant le travail de police. Quelle que soit la saison, la structure narrative reste sensiblement la même : lorsque Joe est à la tête d'une nouvelle secte de fanatique dans la saison 2, son objectif premier est de les transformer en une secte de tueurs (ce qu'ils ne sont pas initialement) tout en lançant une série de missions selon une logique semi-feuilletonnante épisodique. Notons au passage que chaque saison est scindée en deux. Le point de bascule de la saison 1 est l'évasion de Joe lors de l'épisode 7, ce qui modifie notre

rapport aux personnages secondaires qui sont dans un premier temps des agents infiltrés dispersés (une baby-sitter, un policier, un juge, etc.) qui deviennent des tueurs actifs réunis dans un même espace (le manoir où ils sont tous regroupés). La saison 2 bascule lorsque la cohabitation entre les deux groupes de tueurs s'avère impossible et que Joe en profite pour intégrer puis prendre la tête d'une nouvelle secte. Joe qui est dans cette première moitié inactif sous la coupe de Lily deviendra un gourou charismatique dans la seconde. La saison 3 verra Joe de retour en prison, avec pour tueur central Mark (l'un des jumeaux pour rappel) qui cherchera à venger la mort de son frère et de sa mère. Mais la deuxième moitié de la saison sera recentrée sur un nouveau personnage de *serial killer-hacker*, forçant Ryan Hardy à aller demander de l'aide auprès de Joe Carroll. Précisons une dernière fois au risque de la répétition que cette troisième saison reste malgré tout semi-feuilletonnante épisodique. Les personnages secondaires liés à l'épisode sont toujours présents, tel cet homme qui mutilé un allié de Ryan jusqu'à le faire tenir dans un cube métallique de petite taille, ou bien le procès de Strauss (le mentor de Joe Carroll) qui lancera plusieurs intrigues épisodiques dont la tentative d'assassinat de la fille d'un juge, mais aussi la tentative d'assassinat d'une journaliste dans un autre épisode. Joe Carroll se trouve même relégué en intrigue formulaire malgré les quelques scènes qu'il partagera avec Ryan Hardy au fil des épisodes. Ironiquement, la plus grande intrigue qui lui est consacrée est une intrigue simplement formulaire lorsqu'il empêche son exécution d'avoir lieu en prenant en otages les membres du pénitencier dans l'épisode 10. Une fois la situation rétablie Joe est finalement condamné à mort, ce qui permet à la série de laisser plus de place au nouveau *serial killer* de la saison<sup>13</sup>. De plus bon nombre d'épisodes centrés sur le *serial killer-hacker*<sup>14</sup> sont dépendants d'une structure épisodique même s'il ne délègue pas ses actions comme le faisait Joe : il tente de récupérer des passeports (S03E07), il envoie un de ses alliés rencontrer Joe Carroll en prison (S03E09), ou bien une intrigue plus intimiste sur sa vie de famille qu'il n'hésitera pas à empoisonner pour couvrir ses traces (S03E08). Comme souvent les personnages secondaires qui effectuent les missions ne trouvent d'utilité que le temps d'un épisode.

Puisque la technique d'assassinat de Joe consiste en une délégation presque totale des meurtres en question, l'introduction de ces personnages devient un enjeu central dans la logique narrative de la série. En effet, le spectateur découvre au fil des saisons que l'influence de Joe Carroll s'est infiltrée dans les plus hautes instances politiques (un juge, un policier, un agent du FBI, etc.),

---

13 Si *The Following* ne possède que trois saisons, c'est suite à son annulation et non pas suite à la clôture de l'intrigue feuilletonnante. En effet cette saison 3 en tuant symboliquement Joe Carol ouvrait potentiellement la série à une autre « mythologie ». Débutant comme une série sur les *serial killers*, la saison 3 via l'introduction de son nouveau tueur s'oriente vers une intrigue dévoilant une société secrète dangereuse. La saison se termine d'ailleurs sur un Ryan Hardy en quête de vengeance à la recherche de ce groupuscule.

14 Je nomme le personnage de cette façon afin de ne pas le confondre avec Joe Carroll ou ses adeptes, mais surtout parce qu'il s'agit de sa principale caractéristique en plus de sa psychopathie.



mais qu'il dispose aussi d'« agents dormants » qui s'« activent » lorsque le plan prévu par Joe se déroule sans accroc ou lorsqu'il en donne l'ordre. Cette multitude d'alliés aux quatre coins des États-Unis plonge le FBI dans un sentiment de paranoïa partagée par un spectateur désespéré incapable d'identifier une menace stable face à une accumulation déraisonnée de personnages secondaires. Chaque figurant devient dans ce cadre une menace potentielle. C'est la baby-sitter de l'épisode 1 qui kidnappe le fils de Joe, ainsi que les « gentils voisins » qui enlèvent l'ancienne victime de Joe. Lorsque le FBI se rend chez un suspect très dangereux, ils ne se doutent pas que sa femme s'avère être une tueuse impitoyable. Joe arrive à faire pression sur une avocate pour qu'elle le libère et l'un de ses plus grands alliés est un shérif. Néanmoins, cette menace sourde ne s'étoffe pas forcément d'épisodes en épisodes, dans le sens où chaque épisode ajouterait une nouvelle menace et un nouveau personnage, puisque ces personnages ne seront qu'esquissés, réduits à leurs missions, leurs actions spécifiques seront accomplies le temps de l'épisode et ils ne seront que rarement convoqués une seconde fois. L'épisode 14 de la première saison crée une version paroxysmique de cette idée avec un centre de soins contaminé par des tueurs. Toute la scène consiste à démasquer les menaces sans mettre en danger les citoyens. Dans cette séquence, c'est très littéralement que chaque figurant est un terroriste potentiel, le réalisateur et monteur jouant de la saturation du champ pour renforcer le sentiment d'oppression et de danger imminent dans cet espace cloisonné (Fig. 1).



*Fig. 1 The Following S01E14*

Le début de la saison 2 réitère l'expérience avec la possible histoire d'amour entre Ryan et Lily, une victime de l'attaque terroriste de l'épisode 1. Mais il s'agit en réalité d'un subterfuge pour obtenir des informations de la part de Ryan, Lily se révélant être une fanatique de Joe Carroll. Ryan, comme le spectateur, n'est pas suffisamment resté sur ses gardes alors que la saison 1 nous avait pourtant habitués à voir une menace potentielle s'actualiser dans des figures parfois inoffensives. Le manoir est une autre incarnation de cette idée puisque s'y trouve une multitude de nouveaux personnages

embrigadés par Roderick (le shérif allié à Joe) pendant que Joe était en prison (S01E08). Cette justification scénaristique permet l'émergence d'une multitude de nouveaux tueurs qui se verront attribuer tout un ensemble de missions dans les épisodes à venir. Et lorsque Joe Carroll perd en importance au début de la saison 3, il suffit aux scénaristes de se recentrer sur d'autres personnages pour de nouveau relancer la machine : l'épisode 6 est par exemple consacré à un ancien élève de Strauss devenu cuisinier, tandis que l'épisode 15 nous apprend qu'un agent du FBI est allié à une étrange société secrète.

Nous voyons que l'univers fictionnel de *The Following* permet facilement et sans incohérences possibles l'apparition continuelle d'un nouveau personnage et d'une nouvelle menace (une collègue de Ryan lui dit avant de quitter le FBI désemparée qu'« il y aura toujours une nouvelle menace »). C'est un vertigineux réseau sans fin qui se dessine au fil des saisons, et ce par la structure semi-feuilletonnante du récit qui permet à des personnages pourtant secondaires d'être le vecteur principal de l'avancée du récit. De plus, le sentiment de paranoïa ne fonctionne que si chaque épisode relance une nouvelle menace avec une nouvelle intrigue formulaire. Dans *The Following*, la répétition de meurtre n'est efficace que parce qu'elle s'actualise dans des figures diverses et variées qui sont sous les ordres de Joe Carroll. Le *serial killer* principal n'est donc pas ici celui qui tue en série. Nous verrons que *Dexter* associe plus précisément la répétition de meurtre à un personnage principal de *serial killer*.

## 1.2.2 Dexter et la pulsion de meurtre

### Du roman à la série

*Dexter* est une série beaucoup moins expansive que *The Following*. *Dexter* est focalisée sur un personnage de tueur tout au long de ses huit saisons autour duquel gravitent ses collègues et sa famille. La série annonce au travers de la voix off de Dexter, dès les premières secondes du pilote, une répétition inéluctable de meurtres : « Cela va se reproduire, c'est inévitable, et ça va recommencer, encore et encore. » Le personnage principal est instantanément caractérisé au travers de ses actes puisque nous sommes témoins de la traque puis du meurtre d'un pédophile par Dexter. La spécificité de la série est que Dexter traque uniquement d'autres tueurs en série. *Dexter* est une série constituée de différents *mouvements*, où s'entremêlent la sphère familiale et professionnelle et où s'ajoute l'identité secrète de Dexter. Le *mouvement*, pour Florent Favard, est ce qui caractérise une intrigue macroscopique par delà les saisons<sup>15</sup>. Par exemple, dans *Dexter* nous pouvons distinguer

---

15 Le livre possède un glossaire regroupant tous les concepts utilisés. FAVARD Florent, *Écrire une série TV. La promesse d'un dénouement*, Op. cit.

deux *mouvements* : un premier *mouvement* caractérisé par une compulsion meurtrière de la part de Dexter et un second où Dexter n'est plus mû par ses instincts et décide de s'affranchir de son passé. Au vu de notre sujet, nous nous concentrerons sur la répétition des meurtres effectués par Dexter, des structures narratives qui prennent en charge cette activité, ainsi que les *mouvements* qui en découlent.

Pour commencer, rappelons que *Dexter* est une série inspirée du roman *Ce cher Dexter* de Jeff Lindsay<sup>16</sup>. La première saison adapte assez fidèlement le premier roman tandis que la deuxième saison s'affranchit de l'œuvre de Lindsay qui a poursuivi une série de huit romans<sup>17</sup>. Si certains détails diffèrent entre le premier roman et la première saison, la trame reste sensiblement la même. Précisons pour finir que la narration de Jeff Lindsay diffère nettement des choix opérés par les créateurs de la série. Le romancier décide de faire progresser Dexter dans la traque du *serial killer* (Dexter est à la poursuite d'un tueur en série qui s'avère être son frère) par un enchaînement d'intuitions inexplicables, lorgnant vers le fantastique. Ces intuitions trouvent une justification *in extremis* à la fin du roman lorsque l'on apprend qu'ils ont la même mère, Dexter serait alors lié mentalement au tueur. Le roman ne fait pas grand cas de ce lien mystique et ne lui sert qu'à justifier une progression onirique. La série fait un choix plus crédible, dans la veine d'une série policière réaliste, où le tueur laisse sciemment une série d'indices permettant à Dexter de retrouver sa trace. Cette tendance mystique du roman se dévoile pleinement dans le troisième tome, *Les Démons de Dexter*<sup>18</sup>, où l'auteur lie le *dark passenger* (nom donné par Dexter à sa pulsion de meurtre) à une sorte de démon, le roman sombrant alors définitivement vers un récit fantastique. De plus, c'est une écriture strictement sérielle qui est utilisée dans la série en ce qu'elle profite des spécificités du médium pour problématiser la pulsion de meurtre de son personnage principal en l'associant aux multiples intrigues formulaires. En effet, les sous-intrigues ont une importance capitale dans notre appréhension de Dexter puisqu'elles sont le lieu de l'assouvissement de ses pulsions, au sein d'intrigues formulaires. S'il existe quelques intrigues secondaires dans les romans, elles ne sont en rien comparables en termes de nombres et de fréquences aux intrigues de la série. Avant toute chose, *Dexter* n'est pas une série strictement semi-feuilletonnante telle que définie par Claire Cornillon. Si les intrigues formulaires ont une importance non négligeable, la tendance feuilletonnante de la série prend souvent le pas sur le reste. Mais parler de série feuilletonnante c'est prendre le risque de ne pas se rendre sensible à l'articulation entre les deux formats narratifs, ce qui est tout l'enjeu de cette sous-partie.

---

16 LINDSAY Jeff, *Ce cher Dexter* [*Darkly dreaming Dexter*], Paris : Points, 2006.

17 Il existe malgré tout quelques similitudes entre le deuxième roman et la saison 2, mais comme cela ne rentre pas sous la coupe de notre étude et qu'il s'agit de détails nous ne reviendrons pas dessus.

18 LINDSAY Jeff, *Les Démons de Dexter* [*Dexter in the dark*], Paris : Points, 2009.

## Mise au point terminologique

Distinguons par souci de clarté les différents types d'intrigues développées par la série pendant ses huit saisons. Il existe des intrigues feuilletonnantes par saisons, autrement dit une *question majeure* qui trouve une réponse en fin de saison, autour de laquelle une majorité des personnages du monde fictionnel sont mobilisés. Il s'agit des menaces qui pèsent sur le personnage principal et qui sont désamorçées en fin de saison. Bien que chaque saison possède sa *question majeure* qui guide le récit, la série développe en même temps une intrigue macroscopique qui guide toutes les saisons, et qui correspond au dévoilement progressif de l'identité de Dexter, mais aussi à l'émergence de sa part d'humanité. La saison 2 est critique puisque le FBI est sur le point de le capturer, mais la menace s'estompe lorsque le sergent Doakes est inculpé à sa place. Ici à la *question majeure* : « comment Dexter va-t-il échapper au FBI ? », correspond la réponse : « en incriminant Doakes ». Mais l'intrigue macroscopique reste en suspens, Dexter s'en est sorti cette fois-ci, mais la menace de la découverte de sa vraie nature reste possible et c'est par une alternance entre *question majeure* et intrigue macroscopique que les scénaristes relancent l'intérêt de la série. A chaque saison correspond sa question et donc sa réponse, offrant au spectateur une satisfaction temporaire tout en poursuivant l'intrigue macroscopique de l'évolution du personnage qui en apprend un peu plus sur lui-même au fil des saisons, pendant que de plus en plus de personnes se mettent à découvrir son secret. C'est donc l'alternance entre *question majeure* et intrigue macroscopique que nous nommons intrigue feuilletonnante.

Les intrigues formulaires, comme nous l'avons précédemment énoncé, se situent à l'échelle de l'épisode et problématisent plus directement la pulsion de meurtre du personnage principal. En effet, si Dexter tue à de multiples reprises au sein de l'intrigue feuilletonnante, ses meurtres sont généralement justifiés comme étant inévitables. Il exécute la grande menace saisonnière ou se trouve obligé d'assassiner quelqu'un pour survivre. Les intrigues formulaires ne répondent pas aux mêmes exigences. Dans la première partie de la série et donc au sein de son premier *mouvement*, Dexter distingue les personnages des intrigues formulaires et des intrigues feuilletonnantes. C'est-à-dire que ses victimes ne sont pas *a priori* reliées à l'intrigue principale. Pour cerner la spécificité de ces intrigues et sa formule prenons l'exemple du pilote qui pose des fondements solides. Pour commencer, l'épisode s'ouvre sur une intrigue formulaire, ce qui en dit long sur le choix de caractérisation du personnage qui sera perçu par les spectateurs comme un tueur bien avant sa fonction d'expert légiste. En effet, la série s'ouvre sur une scène de nuit où nous voyons Dexter dans sa tenue de tueur en train de traquer sa cible, puis vient l'exécution, ainsi qu'une scène en bateau qui permet à Dexter de larguer les membres découpés dans l'océan. S'ensuit une scène où nous voyons

Dexter rentrer dans son appartement, écouter un message audio de sa sœur ce qui l'amène à changer de tenue pour enfin rejoindre une scène de crime. La formule de *Dexter* s'impose dès les premières minutes comme une alternance entre sphère privée (meurtres au sein d'une intrigue formulaire) et sphère publique (l'enquête de la saison et son rapport aux autres personnages), tout en insistant sur l'importance du cadre géographique. La voix off insiste en effet sur la nourriture de Miami pendant que plusieurs plans effectuent un panorama des habitants : une droguée, un artiste, des jeunes et des vieux, des amoureux, etc. Lorsque Dexter arrive sur la scène de crime, il avoue, toujours en voix off, que les scènes de crimes ont toujours l'air mise en scène sous la lumière de Miami<sup>19</sup>. Ce qui nous permet ici de parler d'intrigue formulaire en lieu et place d'intrigue épisodique<sup>20</sup>, c'est la répétition de scènes et de motifs autant liés à l'enquête qu'à l'horreur. Dexter commence toujours par enquêter sur un suspect, le traque afin de récupérer suffisamment d'indices pour s'assurer de sa culpabilité avant de préparer une *kill room*<sup>21</sup>, pour enfin lui injecter un tranquillisant afin de préparer son exécution finale et la découpe de son corps. Toutes ces étapes se déroulent tout au long de l'épisode en alternance avec sa vie professionnelle et seront l'objet de variations multiples et de complications fréquentes. La première, ainsi que la troisième saison, sont les plus fournies en intrigues de ce genre avec la moitié des épisodes contenant un meurtre au sein d'une intrigue formulaire. Chacune de ces saisons contient 6 épisodes où Dexter assouvit ses pulsions de meurtres, ce qui nous empêche de considérer *Dexter* comme une série strictement semi-feuilletonnante puisque l'autre moitié en est totalement dénuée et est entièrement consacrée à la *question majeure* de la saison. Cependant, c'est dans la confrontation entre ces deux univers à première vue séparés que la série problématise l'activité immorale de son personnage principal. La première saison est presque unique puisque son activité de *serial killer* est globalement indépendante du reste. C'est par contre l'un des enjeux macroscopiques de la série, c'est-à-dire l'arrestation toujours en suspens de Dexter, qui se rejoue constamment dans les intrigues formulaires. Lorsque Dexter tente de retrouver Jeremy Downs (S01E07), il manque de peu de se faire repérer par le sergent Doakes qui est le seul collègue de Dexter à sentir la facticité de ses émotions. Lorsque Dexter se lance dans une intrigue secondaire c'est toujours aussi l'intrigue macroscopique qui est en jeu. Ici, ce qui débute comme une intrigue formulaire indépendante (Dexter prévoit de tuer Jeremy, S01E03), se poursuit quatre épisodes plus tard pour se mêler, au grand désarroi de Dexter, à l'intrigue

---

19 Nous reviendrons d'ici peu sur l'importance de tous ces détails dans le pilote.

20 Florent Favard propose cette distinction afin d'émanciper le terme d'« épisodique » d'une formule narrative généralement liée à un genre sous-entendue dans l'appellation « formulaire ». *Écrire une série TV. La promesse d'un dénouement*, *Op. cit.*, p. 65. C'est la même distinction que propose Cornillon entre semi-feuilletonnant formulaire et semi-feuilletonnant épisodique.

21 Une « salle d'exécution » en français. Nous ne le traduisons pas puisque le mot revient suffisamment souvent au sein des huit saisons pour devenir un élément de langage propre à la série.

feuilletonnante sur laquelle il manque de prise. Pour Dexter, le meurtre et donc l'intrigue formulaire, lui permet de « mettre un peu d'ordre dans le chaos » selon ses dires. Face à une intrigue principale multipliant les fausses pistes et les personnages, face à sa vie sociale factice qui ne l'intéresse pas, mais qui ne cesse de se compliquer, Dexter se réfugie dans le meurtre, ce qui se manifeste au sein de la série par une intrigue plus facile à suivre autant pour Dexter que pour le spectateur : un nouveau personnage fait son apparition, il est instantanément identifié comme une menace ce qui annihile toute ambiguïté possible, Dexter le traque, arrive à prouver sa culpabilité, et le tue. Dexter reprend au sein d'une intrigue qui lui est entièrement dédiée le contrôle du récit.

### Porosité des structures narratives

La saison 3 introduit le personnage de Miguel Prado, un procureur au premier abord exemplaire, mais qui va rapidement accepter la nature de Dexter et s'en servir à des fins personnelles. Exténué par un système judiciaire imparfait Miguel Prado va finir par proposer à Dexter une série de meurtres. Nous voyons d'emblée que la séparation entre une intrigue principale feuilletonnante et une intrigue secondaire formulaire est anéantie. L'intrigue formulaire de l'épisode 5 voit Dexter rater l'accouchement de sa femme parce qu'il était injoignable au sein de la *kill room*. Les deux complices iront même jusqu'à organiser l'évasion d'un prisonnier pour être en mesure de l'exécuter rompant alors définitivement avec une vision de la justice jusqu'ici malmenée, mais encore présente. En effet Dexter nous est présenté au début de la série comme un tueur qui tue les individus les plus menaçants de Miami et particulièrement ceux qui passent entre les mailles du filet de la police. Ce qui a poussé certains commentateurs à se demander si Dexter ne serait pas une forme de justicier<sup>22</sup>. Mais dans cet épisode, et une multitude d'autres, Dexter n'hésitera pas à mettre sa pulsion personnelle avant le système judiciaire de Miami, en falsifiant des preuves à tour de bras. Ironiquement c'est *via* un nouveau personnage de procureur que Dexter s'affranchit le plus d'une idée de justice<sup>23</sup>. La barrière est de nouveau franchie entre les deux formats narratifs lorsque Dexter apprend à Miguel Prado le « code ». Ce qui était de l'ordre du privé et qui incarnait d'une certaine façon la relation privilégiée entretenue avec le spectateur, le seul au courant de son double jeu et de ses agissements, devient volontairement partagé avec un personnage au sein de la fiction. La suite ne sera guère heureuse lorsque Prado se servira de son savoir pour tuer une innocente, le transformant *de facto* en une menace et rompant toute possibilité d'une nouvelle intrigue formulaire au sein de cette saison. Cette saison cumulera d'ailleurs deux menaces puisque Miguel Prado s'alliera finalement

---

22 Par exemple EPRIGHT Carmela et WORTH Sarah E. « Pathetic Rule Follower or Vigilante Hero ? » in GREENE Richard, REISCH George A., ROBISON-GREEN Rachel (ed.), *Dexter and philosophy. Mind over Spatter*, Open court, 2011.

23 Bien qu'il respecte encore scrupuleusement le « code » et se refuse à tuer des innocents. Le « code » est un ensemble de règles apprises par son père adoptif pour orienter la pulsion de Dexter vers des criminels.

avec l'« écorcheur » (qui est le personnage responsable de la *question majeure* de la saison). Miguel Prado est un personnage au statut ambigu puisqu'il répond partiellement à l'une des questions de l'intrigue macroscopique sur l'humanité possible de Dexter, tout en alimentant quelques intrigues formulaires pour finalement se lier à la *question majeure* de la saison qui concerne l'« écorcheur », traversant alors pas moins de trois échelles narratives différentes. Ce personnage nous permet de mettre au jour l'extrême porosité des intrigues feuilletonnantes et formulaires.

Ironiquement, c'est Dexter qui est souvent responsable des complications de l'intrigue feuilletonnante. Comme dans presque chaque saison, le premier épisode de la saison 3 contient une intrigue formulaire et c'est lors de cette traque que Dexter tue malencontreusement le frère de Miguel (à la place d'un certain « Freebo »), les amenant à se rencontrer. Par la suite, l'« écorcheur » passera toute la saison à chercher vainement « Freebo » qui lui doit de l'argent, un personnage tué par Dexter dès l'épisode 2. C'est donc Dexter qui, au travers d'une intrigue formulaire, est responsable de la *question majeure* propre à cette saison. Pour simplifier, c'est le meurtre de l'épisode 2 qui justifie les actions du « tueur écorcheur » tout au long de la saison. Le même dispositif narratif est repris dans la saison 7 où l'intrigue formulaire du premier épisode conduit Dexter à tuer un mafieux russe ce qui justifiera l'arrivée de la nouvelle menace de la saison : un homme de la pègre qui cherche à venger la mort de son ami et qui appartient pleinement à l'intrigue feuilletonnante. Les antagonistes propres à chaque saison ne sont alors pas totalement étrangers aux actions qu'effectue Dexter au sein de ses intrigues formulaires. *A contrario*, comme l'exemple du personnage de Miguel Prado nous l'a montré, des personnages du feuilleton peuvent avoir une influence sur le statut des intrigues formulaires. Par exemple, toute la saison 2 met en crise la formule de la série lorsque Dexter accepte de suivre une cure de désintoxication et entame une relation avec Lila son sponsor. Lila est au départ une alliée de Dexter qui le guide dans son sevrage de meurtres (qui est officiellement un sevrage pour l'héroïne). Cette crise de la formule est directement mise en scène dès le premier épisode de la saison où Dexter se trouve dans l'incapacité de tuer sa cible dont la culpabilité est pourtant clairement établie. Même chose concernant la seconde intrigue formulaire de l'épisode où il n'arrive pas à tuer sa victime, lui permettant de s'échapper, laissant donc cette intrigue inachevée jusqu'à l'épisode suivant. L'intrigue formulaire s'étale donc paradoxalement sur deux épisodes. Par conséquent, il existe deux types d'intrigues secondaires dans *Dexter* : des intrigues formulaires traditionnelles où la cible est réellement tuée puis découpée à la fin de l'épisode et les intrigues formulaires « contrariées » où une intrigue se trouve dans l'impossibilité de se conclure le temps de l'épisode. Pour suivre chronologiquement l'évolution de la série, remarquons que c'est à partir de la saison 2 que les intrigues formulaires deviennent régulièrement « contrariées ». L'épisode 1 se

conclut sur l'échec des deux intrigues formulaires et Dexter intègre ce programme de sevrage, ce qui le conduit à refuser de tuer à partir de l'épisode 4. C'est pourquoi il épargne le meurtrier de sa mère dans l'épisode 5, mais tuera de nouveau dans l'épisode 6 avec une nuance fondamentale : il avoue ne pas en avoir envie. La fin de la saison sera alors logiquement dénuée d'intrigues formulaires. Lila deviendra par la suite, au même titre que Miguel Prado, une antagoniste obligeant Dexter à renouer avec le meurtre. De plus, la fin de saison voit Dexter acquérir une nouvelle boîte pour ses lamelles de sang, véritable objet fétichisé par le personnage, un acte métaphorisant le passage entre l'ancien et le nouveau Dexter. La voix off qui conclut la saison insiste sur la réalité de ses relations sociales qui ne sont dorénavant plus simulées et sur son appropriation du « code », rompant avec le respect indéfectible de son apprentissage paternel. Cette boîte vierge qui nécessite donc d'être remplie offre une promesse au spectateur d'une nouvelle saison ressemblante aux précédentes, puisque Dexter s'achète un nouveau coffret il tuera de nouveau, annonçant un retour à la formule. Mais l'épisode final fait aussi une promesse d'audace lorsque le personnage annonce en voix off son appropriation du « code » et l'évolution de ses rituels. En d'autres termes, l'intrigue macroscopique se poursuit avec un Dexter qui n'est plus un psychopathe et qui s'ouvre au monde, tout en promettant la poursuite des intrigues formulaires, une caractéristique essentielle du personnage à ce stade de la série.

### Le second *mouvement* et ses conséquences narratives

Lila et Miguel Prado ne sont pas les seuls personnages au sein de la série à avoir eu une influence sur le développement des intrigues formulaires. Rappelons que Lila réduit drastiquement le nombre d'intrigues formulaires traditionnelles puis est en partie responsable de la multiplication des intrigues formulaires « contrariées » tandis que Miguel en encourageant les actes de Dexter rétablit la formule traditionnelle. La saison 4 possède légèrement moins d'intrigues formulaires et commence à amorcer le second *mouvement* de la série lorsque Dexter retarde l'exécution du tueur de la trinité fasciné par cet homme qui arrive à mener une vie de tueur et une vie de famille. L'intrigue macroscopique d'un Dexter père de famille prend le pas sur ses pulsions de meurtres. Mais c'est à partir de la saison 5 que la série bascule pleinement au sein du second *mouvement* et donc d'une autre approche des structures narratives. En ce sens, la saison 2 préfigure les choix opérés dans la saison 5. L'idée centrale de la saison est de dévoiler une seconde fois l'identité secrète de Dexter, cette fois-ci au personnage de Lumen qui conduira les deux personnages à se lancer dans une quête de vengeance (Lumen étant une victime cherchant à retrouver ses agresseurs). Cette quête influence l'intrigue macroscopique puisque vient se greffer une courte romance entre les deux personnages, qui développe l'humanité de Dexter, tout en structurant la *question majeure* qui consiste à se



demander s'ils arriveront à remonter la trace des agresseurs. La saison 5 est symptomatique du second *mouvement* de la série en ce qu'il amoindrit considérablement le nombre d'intrigues formulaires, n'en contenant qu'une seule pour l'intégralité de la saison, ce qui est unique à ce stade de la série. Le premier épisode de cette saison contient une scène de meurtre gratuite où Dexter exécute un homme grossier dans des toilettes publiques, mais sans qu'une enquête ne justifie le meurtre. Le personnage n'étant même pas identifié comme une potentielle menace, Dexter effectue ici un meurtre sur un innocent. Plus perturbant encore, son père (qui se manifeste par des visions bien que décédé avant le début de la série) le félicite d'exprimer enfin ses émotions après le meurtre de sa femme en fin de saison 4. L'ambiguïté morale est ici à son comble et ne semble pas être prise au sérieux par les scénaristes puisqu'ils ne reviendront pas sur cet acte incompréhensible et inadmissible par rapport à la rigueur morale de son personnage, qui s'était effondré après avoir tué malencontreusement un innocent (S04E07), mais qui semble très bien s'en remettre ici. Le meurtre est même considéré comme un bienfait pour Dexter au détriment de la culpabilité ou de l'innocence de l'individu en question. La saison s'ouvre alors sur un meurtre dont le statut est paradoxal, à la fois gratuit et injustifié tout en étant salutaire. La seule intrigue formulaire de la saison s'avère de plus être une intrigue « contrariée » puisque pressé par l'intrigue feuilletonnante Dexter se voit dans l'obligation d'altérer une scène de crime pour cacher le cadavre de sa victime. Cette intrigue ne possède alors ni *kill room*, ni découpe du corps, qui est finalement découvert par la police. Tout au long de la saison, la chasse habituelle de Dexter est partagée avec Lumen puisqu'il s'agit de retrouver et d'éliminer progressivement ses agresseurs, ce qui correspond à la *question progressive majeure* de la saison<sup>24</sup>. Dexter avouera à sa complice que tuer n'avait plus de sens avant qu'il ne la rencontre, ce qui est confirmé par l'absence flagrante d'intrigues formulaires et par le choix des cibles qui ne sont pas l'œuvre de Dexter, mais bien de Lumen. S'il participe activement au récit, Dexter ne tue plus pour lui, mais pour quelqu'un d'autre, une étape décisive dans l'évolution de l'intrigue macroscopique. Le second *mouvement* est, comme nous l'avons amorcé, caractérisé par une moindre présence des intrigues formulaires, ce qui entre en direct corrélation avec l'intrigue macroscopique d'un Dexter plus humain qui ressent de moins en moins le besoin de tuer. La saison 6 possède au même titre que la saison 4, quatre intrigues formulaires, tandis que dans la 7, il ne restera que des intrigues formulaires « contrariées ». La saison finale n'en contenant plus qu'une, mais tournée en dérision.

Cette dernière finalise la transformation du personnage lorsque dans l'épisode 11 Dexter refuse de tuer Saxon, la menace saisonnière, pour le livrer à la police, ce qui est une inversion totale

---

24 Comme son nom l'indique, il s'agit d'une question qui suppose un épuisement progressif de l'intrigue. Dans cette saison l'avancée de l'intrigue principale présuppose un amoindrissement des possibles narratifs puisque chaque meurtre réduit le nombre de cibles potentielles. FAVARD Florent, *Écrire une série TV. La promesse d'un dénouement*, Op. cit., p. 90.

des enjeux par rapport au premier *mouvement* de la série où Dexter n'a cessé de subvertir le travail de police pour assouvir ses pulsions. Si la saison finale possède bel et bien une intrigue formulaire, elle est traitée sur un mode comique comme en souvenir d'un bon vieux temps. Dexter tombera complètement par hasard sur un cannibale au sein de l'épisode 8 et décidera de le tuer. L'intrigue regroupe plusieurs éléments d'une intrigue formulaire : un tueur clairement identifié, une exécution, le tout séparé de l'intrigue principale. Mais puisque l'enquête n'est pas présente et que la surprise de la découverte des membres humains dans le réfrigérateur l'emporte sur la pulsion de meurtre, le récit de cette intrigue s'avère bien différent des précédentes saisons. La saison 8 est bel est bien consacrée à l'épuisement de la pulsion mortifère de Dexter qui annonce la fin de la série, ce qui se traduit très logiquement par une absence totale d'intrigues formulaires. Si l'on adopte la méthodologie de Vladimir Lifschutz<sup>25</sup>, qui propose d'analyser le dernier épisode à l'aune du pilote de la série, nous remarquons néanmoins le motif sous-jacent du meurtre dans le dernier épisode. Le pilote de *Dexter* comme nous l'avons décrit un peu plus tôt présente le personnage principal sans émotion, solitaire, et opère une distinction entre « Dexter le tueur » et « Dexter expert légiste », par la présence d'une tenue spécifique. Contrairement aux séries analysées par Lifschutz, *Dexter* opère certes une *déformulation* mais elle s'avère plus difficile à cerner. La *déformulation* correspond généralement aux dernières minutes d'une série (dont la fin fut programmée à l'avance) où la fiction rompt avec la formule qui la caractérisait jusqu'à présent. Puisque Dexter évolue au fil des saisons, le passage d'une vie solitaire à une vie de famille telle qu'amorcée depuis la saison 4 n'est pas une *déformulation* puisqu'il s'agit de l'intrigue macroscopique développée depuis de nombreuses saisons. Paradoxalement, la *déformulation* se manifeste par un retour inattendu à la formule de la série. Les dernières minutes montrent Hannah et le fils de Dexter monter dans un avion pour quitter Miami. Un projet dont Dexter devait initialement faire partie. Quitter Miami est en soi un enjeu fort, puisque la ville fait partie intégrante de l'identité de la série. En effet, il faut se rappeler que c'est par la description de Miami que s'ouvrait le pilote : *Dexter* et Miami sont inséparables. L'autre élément qui fait basculer la fin imminente vers la fin imminente<sup>26</sup> est l'ouragan. La menace d'un ouragan de plus en plus proche ne cesse de rappeler à Dexter et au spectateur le dérèglement climatique symbolisant la fin très proche de la série et rompant avec l'esthétique lumineuse de Miami. Pour finir, Dexter fond en larmes face à sa sœur inanimée, une chose impensable si l'on se rappelle le bloc de marbre qu'était Dexter dans le pilote. Bien qu'en fin de saison 8 *Dexter* ne peut plus se résumer en une formule stricte, remarquons le retour en arrière opéré dans les dernières minutes par rapport à ce qui était attendu au vu du cheminement de Dexter. En effet, un drôle d'écho au pilote fait son

---

25 LIFSCHUTZ Vladimir, *This is the end. Finir une série TV*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2018.

26 *Ibid.*, p. 118.

apparition. Dexter quitte son appartement en tenue de tueur pour rejoindre Debra en bateau à l'hôpital où il lui annonce qu'il l'aime, un renvoi au premier épisode où Dexter dit que s'il était capable d'éprouver des sentiments, il en aurait pour Debra. Dans le pilote, Dexter change aussi de tenue dans son appartement pour rejoindre Debra. Mais ici, c'est la tenue de tueur qu'adopte Dexter pour finalement profiter de la confusion au sein de l'hôpital, à cause de l'ouragan, pour emmener Debra dorénavant morte (après qu'il l'ait débranché de son coma artificiel) sur son bateau. La suite de la scène fait étrangement penser à une mise à mort avec Dexter dans sa tenue de tueur qui laisse couler le corps de Debra dans l'océan, un acte habituellement réservé aux victimes de Dexter. Le spectateur est au courant que Dexter est indirectement responsable de sa mort, mais la mise en scène de la série le rejoue d'une façon détournée rappelant l'épisode pilote. De plus, Dexter ne rejoint pas Hannah, mais décide de vivre seul dans un cabanon, qui n'est pas sans rappeler la vie de solitaire qu'il mène dans l'épisode pilote. Il ne s'agit pas de dire que Dexter n'évolue pas, mais que contrairement à la fin attendue, où Dexter quitterait Miami et embrasserait sa vie de famille avec joie, la *déformulation* se situe dans le contre-pied d'un retour au meurtre et d'une vie en solitaire déstructurant toute l'évolution du personnage.

Pour finir, le deuxième *mouvement* de la série est, en plus de l'évolution du statut des intrigues formulaires que nous venons d'étudier, caractérisé par l'apparition de nouveaux *modus operandi*, une idée amorcée comme nous l'avons vu par la voix off du dernier épisode de la deuxième saison. C'est d'ailleurs ce qui semble distinguer la saison 4 de la 6. Bien que possédant le même nombre d'intrigues formulaires que la saison 4, la saison 6 se démarque par une évolution des *modus operandi* de Dexter. L'épisode 3 se conclut par l'étouffement d'un vieillard anciennement *serial killer*, afin que l'on retrouve son corps et qu'il meurt dans l'indifférence générale. Dexter se refuse alors à le découper et à récupérer une tache de sang. Le premier épisode de cette même saison s'ouvre sur un double meurtre d'infirmiers avec un défibrillateur, dans l'épisode 7 Dexter ne tue pas Jonah pourtant responsable du meurtre de sa mère, ni ne le dénonce à la police. Il noiera même de façon impromptue le meurtrier de « frère Sam » en bordure de plage. Ces quelques exemples témoignent d'un changement de statut de la scène de meurtre. Le meurtre n'est pas toujours une nécessité compulsive, ni un acte préparé minutieusement puisqu'il noie le coupable de la mort de son ami sur un coup de tête. Cette modification du *modus operandi* au sein des intrigues formulaires se poursuit dans la saison suivante qui s'ouvre sur le meurtre d'un mafieux russe à coup d'extincteur. Mais même lorsque le *modus operandi* est respecté, Dexter se trouve parfois dans l'impossibilité d'aller jusqu'au bout de ses actes. Il fait l'amour à Hannah au sein de la *kill room* et livre à la police le pyromane dans l'épisode 10 au lieu de s'occuper personnellement de son cas. Nous voyons qu'à partir de la saison 5

et son absence d'intrigues formulaires, puis les changements de *modus operandi*, ainsi que les questionnements moraux de Dexter, le statut des intrigues formulaires se trouve complètement modifié. Autrement dit, l'évolution du personnage au sein de l'intrigue macroscopique se répercute directement sur le statut des intrigues formulaires. La saison 5 est aussi la saison où le showrunner initial Clyde Phillips (qui débuta cependant après le pilote) quitte la série pour laisser la place à Chip Johannessen pour la saison 5. À partir de la saison 6, c'est Scott Buck qui aura le poste de showrunner jusqu'au final. Si certaines personnes notent une rupture qualitative à partir de la saison 5, l'humanisation progressive de Dexter est pensée dès le début du processus créatif<sup>27</sup>. De plus, nous notons que le *second mouvement* s'amorce en cours de saison 4, ce qui rend l'exercice de l'*Intentio auctoris* difficile puisque Clyde Phillips était encore aux commandes.

Le personnage de *serial killer* est profondément ambigu lorsqu'il complexifie la distinction entre le micro et le macroscopique, le feuilletonnant et le formulaire. L'un des éléments de réponses se situe certainement dans ce que nous avons nommé la matrice de la série, en ce qu'elle doit censément dépasser les structures narratives. Nous voyons que dans *Dexter*, et contrairement à *The Following*, le formulaire qui est au début un espace fétichisé par le personnage devient à la longue encombrant. Le personnage cherche à s'en émanciper puisque la structure semi-feuilletonnante se fonde sur sa pratique de meurtrier, une pratique qui n'a eu de cesse d'évoluer pour finalement devenir insignifiante. Si dans *The Following*, le *serial killer* principal ne tue pas et que dans *Dexter* c'est le personnage éponyme, et lui seul, qui est à la source du formulaire, *Hannibal* opère une synthèse des deux avec des tueurs épisodiques et un *serial killer* principal qui participe autant du formulaire que du feuilleton, ce qui complexifie les enjeux semi-feuilletonnants propres à notre corpus.

### 1.2.3 *Hannibal* : entre passivité et activité

Hannibal est un personnage au statut plus ambigu que Joe Carroll ou que Dexter. Nous pensons après Claire Cornillon que « chaque saison d'*Hannibal* remet sur la table la négociation des structures narratives en proposant une nouvelle dynamique<sup>28</sup>. » Notre appréhension du personnage dépend très fortement de l'originalité des structures narratives qui, comme dans *Dexter*, démarrent sur un format assez formulaire pour s'émanciper en direction d'un format plus feuilletonnant. Mais là où Dexter s'émancipe de sa condition de tueur en délaissant progressivement les intrigues formulaires au profit des feuilletonnantes, Hannibal se nourrit des intrigues formulaires dont il n'est

---

27 Voir l'interview de Clyde Phillips dans le cadre du festival Série Mania le 08/04/2010 : « Rencontre avec Clyde Phillips, créateur de Dexter », disponible sur le site du Forum des images : <https://www.dailymotion.com/video/xcy1li>

28 CORNILLON Claire, « À propos de la construction narrative d'*Hannibal* », *Op. cit.*

pas le sujet pour rester dissimulé aux yeux des protagonistes comme aux yeux des spectateurs. En effet, Hannibal n'est, au premier abord, ni le personnage principal, ni le personnage auquel sont associées les intrigues formulaires. La série se caractérise par un ancrage générique très identifiable, la série policière, qui contient en soi un ensemble de personnages plus ou moins archétypaux (le détective, les experts médicaux). C'est cet ancrage générique qui fonde et justifie dans un premier temps la structure semi-feuilletonnante de la série. À chaque épisode est associé un nouveau tueur que Will Graham, le personnage principal *profiler*, doit appréhender le plus rapidement possible, ce qui sera généralement chose faite en fin d'épisode. Hannibal Lecter sera convoqué par Jack Crawford, le directeur du département des sciences comportementales, pour assurer l'équilibre psychologique de Will Graham fragilisé par un état mental instable. La fin du pilote ouvre à l'intrigue feuilletonnante constituée de la relation entre Will et Hannibal et leur relation commune avec la victime survivante de l'épisode : Abigail Hobbs. Dès le pilote apparaît la subversion d'Hannibal qui utilise le formulaire comme un moyen de faire passer ses crimes pour ceux du tueur de l'épisode. L'indistinction est de plus renforcée puisque Garret Jacob Hobbs est aussi un cannibale au même titre qu'Hannibal<sup>29</sup>. Si Will Graham cherche à résoudre son enquête le temps de l'épisode, Hannibal lui complique son travail lorsqu'il se met à copier les *modus operandi*<sup>30</sup> des autres tueurs. C'est la grande invention de la série par rapport aux romans, de transformer Hannibal en copycat des tueurs épisodiques. Ici, contrairement aux deux autres séries de notre corpus, ce n'est pas le personnage principal de *serial killer* qui est au fondement des intrigues formulaires. Ces dernières sont constituées par d'autres tueurs qui disparaissent à la fin de l'épisode et qui ne reviennent jamais (hormis Garret Jacob Hobbs qui revient sous des formes paradoxales proches du fantôme ou du cadavre). Hannibal est aussi très fortement lié à la dimension feuilletonnante du récit. Mais là où *Dexter* proposait une *question majeure* par saison *Hannibal* en possède deux. La saison 2 puis la saison 3 sont toutes les deux plus ou moins scindées en deux parties. L'intrigue feuilletonnante de la saison 2 démarre sur le procès de Will (va-t-il être condamné ? Et que fera Hannibal maintenant qu'il est moins surveillé ?) puis se prolongera jusqu'à la preuve de son innocence (E07). La suite de la saison sera consacrée à la mise en place de stratégies complexes pour enfermer Hannibal (va-t-il se faire démasquer ?). La saison 3 sera elle aussi scindée en deux puisque la première partie est consacrée à la vie d'Hannibal à Florence et

---

29 Nous passons outre une présentation très développée de l'univers des romans et des films déjà très populaires. Mentionnons quand même que la série est supposément une préquelle à l'univers des romans et que Garret Jacob Hobbs est mentionné dans le roman comme le traumatisme ayant forcé Will Graham à quitter le FBI. L'utilisation de ce personnage dans le pilote a pour objectif de renforcer l'aspect préquelle de la série, mais nous reviendrons en partie sur la question de l'adaptation dans la partie consacrée aux mondes possibles.

30 Nous poursuivons avec l'utilisation du mot *modus operandi* bien que certains le distinguent du terme « signature ». Comme notre approche du *serial killer* ne s'encombre pas de toutes les considérations cliniques ou policières nous parlerons de *modus operandi* pour parler de la spécificité du meurtre : motivations, types de victimes, types de meurtres, mises en scène spéciales, etc.

aux futures retrouvailles de tous les personnages (Will va-t-il tuer Hannibal et inversement ?) tandis que la seconde partie sera une adaptation de *Dragon Rouge*. Hannibal est donc de fait constitutif du feuilleton et du formulaire puisqu'il tue lui-même en série, créant alors une double répétition.

À la répétition des meurtres liés au *serial killer* de l'épisode s'ajoute la répétition des meurtres d'Hannibal qui sont très difficiles à détecter même pour un spectateur averti. « Le formulaire de Will est un formulaire de révélation, de mise au jour, alors que celui d'Hannibal est un formulaire du mensonge, du secret et de l'apparence<sup>31</sup>. » C'est pourquoi nous ne voyons jamais dans un premier temps Hannibal commettre ses meurtres. Il reste désespérément passif aux yeux du spectateur. Il est cependant actif puisque la série met en scène un formulaire de dissimulation qui se fonde sur le formulaire des tueurs épisodiques. Il empale un cadavre dans l'épisode pilote comme a pu le faire Garret Jacob Hobbs, il copie le voleur d'organes de l'épisode 7 (S01), il tue une de ses connaissances qui est neurologue comme la tueuse de l'épisode 10 (S01). La répétition de meurtres d'Hannibal, au même titre que les séries de notre corpus (bien que sous des formes différentes), est constitutive du format semi-feuilletonnant. *Hannibal* renégocie ses structures narratives en début de chaque saison, offrant à chaque fois une nouvelle perspective sur la répétition de meurtres. Dans la saison 1, le formulaire de dissimulation d'Hannibal est très fortement pensé autour de sa pratique de copycat. Claire Cornillon soulève que le feuilleton est nocif pour Will puisqu'il est associé à Hannibal tandis que Will serait un personnage du formulaire. Lorsque Will se trouve de plus en plus sous l'emprise d'Hannibal, ce dernier le conduit en effet progressivement au sein d'une intrigue feuilletonnante qui ne sera pas à son avantage. Hannibal, bien qu'au premier abord perçu comme un personnage secondaire, se trouve être à la source de l'évolution de Will dans le feuilleton tout en produisant un second formulaire. Si nous ne voyons pas Hannibal commettre ses forfaits, nous pouvons néanmoins le considérer comme le véritable personnage principal de la série : un statut partagé avec Will Graham.

Après avoir été manipulé et drogué par Hannibal, Will se trouve emprisonné à sa place, une inversion malicieuse des rôles entre l'enquêteur et le tueur. C'est Hannibal qui enquêtera en début de saison 2 tandis que c'est l'enquêteur qui sera en prison. Une fois que Will est mis hors d'état de nuire, Hannibal ne sera plus obligé de se travestir en d'autres tueurs et changera de mode opératoire. Dans la saison 2, les meurtres d'Hannibal ne sont plus liés au formulaire, mais au feuilleton. Hannibal tend à investir le feuilleton de son formulaire qui ne sera plus de dissimulation, mais de dévoilement. Ses meurtres ne se dissimulent plus sous les apparences des tueurs épisodiques, mais s'affirment au grand jour. Cette saison est différente de la précédente puisque co-existent un formulaire traditionnel

---

31 *Ibid.*

du tueur épisodique, le feuilleton de l'emprisonnement de Will, mais aussi le formulaire d'Hannibal qui vient se greffer sur les personnages du feuilleton. D'où le sentiment de voir une saison plus feuilletonnante bien qu'elle comporte tout de même encore des intrigues formulaires (mais en moins grand nombre). Un sentiment renforcé par l'apport d'une lecture téléologique induite par la première scène de la saison voyant un combat entre Jack et Hannibal : « il s'agit là d'une prolepse qui implique que l'ensemble du récit des épisodes qui suivent s'inscrivent dans une analepse, signalée par l'inscription "Twelve weeks earlier". Ces images induisent une lecture téléologique des épisodes à venir puisque le spectateur ou la spectatrice sait que le récit va y mener<sup>32</sup>. » Comme l'a noté Cornillon, la première enquête à laquelle assiste Hannibal débordera du cadre de son épisode<sup>33</sup>. Par la suite, Hannibal tuera le juge chargé de l'affaire de Will, il tuera Beverly Katz entre les épisodes 4 et 5, il fera accuser Chilton en tuant des policiers, et tentera de briser les cervicales de Mason Verger. Tous sont des personnages issus de l'intrigue feuilletonnante. Hannibal injectera de plus des enjeux feuilletonnants dans une intrigue initialement formulaire avec le personnage de Randall Tier. Si le personnage est associé à l'intrigue formulaire, la fin de l'épisode en fait un enjeu majeur du feuilleton lorsqu'il s'attaque à Will. C'est de plus lorsque Will entre de plain-pied dans le feuilleton suite aux actes de Lecter qu'il adoptera ses stratégies et son comportement. Il tentera de le faire tuer depuis sa prison comme Lecter tente de le faire tuer depuis sa cellule dans le roman *Dragon Rouge*<sup>34</sup>. Même constat lorsque Will prévient Lecter de l'arrivée de Jack en prononçant la phrase "They Know", initialement attribuée à Lecter à la fin du pilote. La saison 2 ainsi que la saison 3 font de Will un personnage insaisissable corrompu par Hannibal et dont la loyauté est remise en question. Cette modification de notre rapport au personnage, qui est au début de la série le personnage principal auquel nous pouvons nous identifier, pour ensuite devenir un potentiel tueur, est constitutive de la relecture des romans opérée par les scénaristes. Lorsque la série abandonne les intrigues formulaires dans la saison 3 pour devenir pleinement feuilletonnante, les meurtres d'Hannibal deviennent rares. La série repart sur de nouvelles bases faisant table rase du format semi-feuilletonnant, ce qui impacte la pratique d'Hannibal qui ne tue presque plus, alors qu'il s'était au préalable très bien accommodé de la dimension plus feuilletonnante de la saison 2 en greffant son formulaire de dissimulation sur des personnages du feuilleton. La saison 3 trouve son intérêt ailleurs, probablement dans une remise en question complète du statut du personnage de Will Graham. Mais pour répondre à cette question, il faudra s'intéresser à ce que nous nommons plus haut les questions matricielles.

---

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*

34 HARRIS Thomas, *Dragon Rouge*, Pocket, 1982.

Le *serial killer* est un personnage de série profondément corrélé à la spécificité de son médium. Il lui faut à la fois une répétition d'épisodes qui correspondent à la répétition des meurtres, ainsi qu'une ligne continue, qui correspond au camp de la police qui a pour mission de reconstruire la série et donc de penser la continuité. L'évolution du personnage ne peut qu'être pensée conjointement avec l'évolution des structures narratives. Le semi-feuilletonnant est alors la forme idéale du récit consacré au *serial killer*. Certains tentent de s'en émanciper tandis que d'autres s'en servent à leur avantage. Dans *Hannibal*, les personnages peuvent aussi être envisagés par rapport à l'œuvre originale, une lecture très largement soutenue par la série qui fait de la comparaison avec les romans l'un des enjeux ludiques majeurs de la série. C'est pourquoi nous nous attarderons maintenant à la question des matrices, du problème spécifique propre à chaque série qui permet de dépasser les enjeux des structures narratives. Nous verrons que les problèmes matriciels se trouvent toujours posés par rapport à la scène de meurtre.

## 1.3 Les problèmes matriciels

### 1.3.1 Le devenir-humain dans *Dexter*

Tout d'abord, rappelons que la matrice, telle que définie par Guillaume Soulez, est un concept volontairement ouvert qui nécessite l'emploi d'une certaine subjectivité de la part de l'analyste. Il n'existe pas *une* matrice, mais bien *des* matrices<sup>35</sup>.

Nous avons constaté que *Dexter* est une série policière singulière où le genre policier de l'intrigue principale cohabite avec un récit de *serial killer* prenant la forme d'intrigues secondaires formulaires. Cette logique structurelle s'avère complexe puisque les actes de Dexter impactent très directement les intrigues feuilletonnantes et inversement. Nous nous sommes focalisés sur Dexter (en écartant les autres personnages) puisqu'il incarne à lui seul la dimension formulaire et matricielle. En effet, l'évolution psychologique et morale de Dexter ne serait-elle pas un enjeu matriciel ? Ce que nous avons considéré dans un premier temps comme l'une des deux intrigues macroscopiques, l'humanité grandissante de Dexter, peut être considérée comme la problématique centrale de la série qui est reprise au fil des saisons, problématisée différemment selon la thématique de la saison et structurant les intrigues formulaires. La matrice est un problème variable qui est repris plusieurs fois au sein d'une série. Tandis que le secret de Dexter dévoilé progressivement au sein de l'intrigue

---

35 Pour appuyer nos dires, il suffit de constater l'emploi qu'en fait l'auteur lui-même. Premièrement perçue au travers d'un questionnement psychanalytique, *Les Sopranos* fut récemment analysée lors du colloque « Troubles en série » au travers d'une question d'ordre iconologique *via* un rapprochement avec la peinture mélancolique. La conférence « Matrice et mélancolie » est disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=JlMguC2Fww&t=2846s>



macroscopique correspond à une *question progressive*, l'humanité de Dexter n'est jamais la même au sein de chaque saison et nécessite des réajustements. Que Dexter soit père de famille ou célibataire, amoureux ou veuf, ce n'est pas la même humanité qui est posée, questionnée et nous retrouvons à chaque saison un Dexter différent qu'il faudra de nouveau appréhender. La première saison est très claire sur ce point, Dexter est en couple, mais ne ressent rien pour sa compagne. Dénué d'émotions il s'investit à temps plein dans son activité de *serial killer*, cette saison étant la plus riche en intrigues formulaires. Le spectateur appréhende dans un premier temps le personnage au travers de ses actions<sup>36</sup> et en fonction de la formule. En d'autres termes, le spectateur s'attend à retrouver en saison 2 un psychopathe dénué d'émotions qui tue en série et une structure à tendance semi-feuilletonnante formulaire. La saison 2 reprend différemment la problématique de l'humanité de Dexter, puisqu'il prend conscience de son addiction au meurtre, ce qui tend à amoindrir le nombre d'intrigues formulaires. Le personnage perd un temps une de ses qualifications, ce qui amorce une modification de formule, le tout se situant aussi à un niveau matriciel puisque c'est l'humanité en devenir de Dexter qui est la source des problèmes structuraux. Malgré tout, il dira à Lila lors de l'épisode final de cette saison qu'elle lui a permis de renouer avec ses instincts, et donc avec l'envie de meurtre. Dexter retournera alors dans la prochaine saison à ses activités illégales au travers d'une structure narrative semi-feuilletonnante formulaire. Mais ce qui pourrait ressembler à un retour en arrière du point de vue de la matrice, avec un Dexter refusant toute évolution, sera remis en question dès le début de la saison 3 avec l'émergence d'une nouvelle amitié. Cette nouvelle amitié à ceci de singulier qu'elle permet à Dexter de dévoiler son plus grand secret à Miguel Prado. Nous voyons donc qu'il n'est pas difficile pour un spectateur de se prendre d'affection pour un personnage comme Dexter dont, même si tueur en série, la vie ne diffère que peu des problématiques quotidiennes plus prosaïques des téléspectateurs. Dexter se mariera, aura une maîtresse, aura un enfant puis deviendra veuf, se tournera vers la religion pour enfin connaître le grand amour. La défense d'un jardin secret ou d'un appartement de célibataire n'est pas uniquement réservée aux tueurs en série. La matrice de Guillaume Soulez permet de mieux comprendre l'investissement émotionnel du public tandis que le cadre générique est trop restreint pour y répondre. C'est pourquoi il n'est pas pertinent de se demander pourquoi nous aimons un tueur en série, quand la matrice semble être l'évolution émotionnelle d'un homme.

Cette évolution évidente et mise en avant par la série, trouve autant d'éléments de réponses au sein de l'intrigue feuilletonnante (au travers de tous les exemples déjà cités) qu'au travers des intrigues formulaires. En effet, les victimes des intrigues secondaires sont à la fois la réponse à une

---

36 C'est la « qualification différentielle » de Philippe Hamon vulgarisée par Sarah Sepulchre dans « Le personnage en série » in SEPULCHRE Sarah (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles : De Boeck, 2017, pp. 128-129.

pulsion irrépressible et le lieu d'un apprentissage sur la vie. Un épisode problématise de manière réflexive cette question, lorsque Dexter se retrouve chez un psychologue qui lui apprend à mieux gérer ses émotions ou du moins à partager le peu qu'il ressent. Fier d'avoir pu avoir une relation sexuelle satisfaisante avec sa compagne, Dexter est alors en mesure de tuer son psychologue qui est aussi en réalité un tueur en série<sup>37</sup>. Après une mise en scène aussi explicite du questionnement matriciel, une multitude d'intrigues formulaires vont apporter leurs éléments de réponses à l'humanité toujours en devenir de Dexter. Dans cette même saison, Dexter est intrigué par un couple de tueurs et leur demande comment leur amour peut perdurer malgré les meurtres (S01E05). Lorsqu'il retombe sur Jeremy Downs (S01E07), il vient l'interroger en urgence pour savoir ce qui l'a amené à tuer de nouveau et ne peut que se retrouver dans la réponse qui lui est faite : pour ressentir quelque chose. Ce qui était pour lui un moyen d'en apprendre plus sur sa condition ne sera qu'un effet-miroir, Jeremy Downs lui renvoyant l'image de ce qu'il aurait pu être si son père ne lui avait pas enseigné le « code ». Si dans la première saison Dexter avoue à Jeremy ne rien ressentir, l'une des victimes de la saison suivante lui fera remarquer qu'il est manifestement amoureux de sa compagne. Les scènes se situant dans les *kill rooms* ne sont pas uniquement des scènes ancrées dans le genre, ce qui en ferait de simples scènes expéditives de mise à mort, mais aussi dans la matrice, transformant les scènes de meurtres en une succession de confidences et de leçons de vie. Ces leçons de vie épousent l'évolution du personnage et la matrice est le lieu d'un questionnement renouvelé sur son humanité. Nous avons vu que la saison 3 est un retour de la formule, et c'est dans cette saison qu'il décide de tuer un pédophile qui n'a pas changé malgré une précédente condamnation. « Un jour pédophile, toujours pédophile », Dexter y trouvant la confirmation d'une impossibilité d'évolution. Lorsque Dexter devient mari et père, la matrice adapte sa répétition, c'est pourquoi sa victime de l'épisode 4 ne lui apprend plus qu'il ressent des émotions, c'est un fait déjà établi à ce stade du questionnement matriciel, mais qu'il tient à sa famille. La victime en question est une policière qui a fait le choix de tuer toute sa famille pour retrouver sa liberté. Les actes de ses cibles entrent régulièrement en résonance avec l'évolution du personnage. Tout d'abord être sentant, puis aimant, pour être enfin à la moitié de la série un père de famille protecteur. Cette accumulation des caractéristiques est moquée par son père lorsqu'il énonce toutes ses identités contradictoires : expert légiste, père, mari, *serial killer*, et Kyle Butler (une fausse identité au sein de la saison 4). Plus Dexter

---

37 Il est intéressant de noter que le psychiatre/psychologue tueur en série est régulièrement convoqué dans les séries du même genre. *Hannibal*, bien entendu, où Hannibal pousse ses clients aux meurtres, mais aussi *The Fall*, une série anglaise où le *serial killer* aussi personnage principal est un psychologue et se sert de son emprise psychologique sur une patiente. Mais aussi *Luther* avec les deux premiers épisodes de la saison 5 dont le récit présente une psychologue menant au meurtre son patient. Il s'agit précisément d'un des éléments centraux du cinéma d'horreur selon Éric Dufour, qu'il nomme l'« inversion des valeurs » : le psychologue censé rétablir l'équilibre émotionnel de son patient s'amuse à produire l'effet inverse. DUFOUR Eric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Op.cit., p. 82.

s'humanise, plus les intrigues parallèles entrent en corrélation compliquant l'aboutissement de ses objectifs. La série s'offre même un plan figurant les multiples identités de Dexter lorsque son père ironise sur la situation (Fig. 2).



Fig. 2 Dexter S04E11

C'est en tant que père que Dexter décide de ne pas tuer selon son rituel un vieillard *serial killer* (S06E03). Il songe en effet au fils du tueur qui sera dévasté s'il apprend un jour l'identité de son père, mais il songe en même temps à son propre fils et aux conséquences que ses actions peuvent avoir sur lui. Nous avons précédemment défini la seule intrigue formulaire de la huitième saison comme humoristique, mais elle peut tout à fait être considérée comme matricielle lorsque Dexter annonce à sa victime cannibale que comme lui il « consomme » tous ceux qu'il aime, faisant référence à sa première femme morte par sa faute, au suicide de son père qui n'a pas supporté son identité, ainsi qu'à Debra qui perd pied depuis la fin de la saison 6. C'est cet instant précis qui justifie en partie la fin de la série avec un Dexter se coupant du monde tandis que l'intrigue feuilletonnante le montre comme décidé à quitter Miami avec Hannah. C'est donc une frustration, mais une évolution logique qui s'opère pendant huit saisons. Le spectateur perd au fur et à mesure l'un des enjeux fort liés au personnage (la transgression morale des meurtres, et la possible arrestation de Dexter) pour suivre à la place un personnage plus humain, sans secrets et sans *dark passenger*.

La matrice, qui peut être condensée dans une formule du type : « l'émancipation de Dexter est-elle possible ? », trouve une réponse négative lors de la *déformulation* de la série lorsque Dexter se réfugie dans la structure et le genre (le meurtre et sa tenue, une vie de solitaire). La matrice permet de dépasser les conflits structurels, l'évolution de Dexter passe autant par le feuilletonnant que par le formulaire, sans pour autant rendre l'étude des structures narratives inopérantes puisque cette matrice permet de les envisager avec plus de précisions.

### 1.3.2 Allégorie du terrorisme dans *The Following*

Nous avons vu dans la partie consacrée à la fonction du tueur dans le récit que *The Following* n'est pas une série régie par une compulsion de meurtre d'un unique personnage. Le *serial killer* central Joe Carroll ne tue que très rarement lui-même, et nous avons démontré l'utilisation qui est faite des personnages secondaires au sein d'une structure narrative semi-feuilletonnante épisodique. Si les membres de la secte sont avides de sang et s'attroupent autour de Joe parce qu'ils partagent le goût du meurtre, les motivations de Joe lui-même sont plus obscures. Lorsque la série démarre, Joe est déjà en prison pour le meurtre de quatorze jeunes femmes ce qui le caractérise comme un meurtrier en série. Mais une fois évadé il ne tuera pas plus qu'en prison comme nous l'avons précédemment étudié. Mais alors qu'est-ce qui motive le personnage, qu'est-ce qui justifie cette multiplication d'exactions au fil des épisodes ? Son ancien « maître », le Dr Strauss, dira à Ryan Hardy que s'il trouvait personnellement satisfaction à opérer dans l'ombre, Joe Carroll recherche la reconnaissance. Écrivain raté, Carroll crée au travers de ses adeptes une série de crimes artistiques empruntant dans un premier temps à Edgar Allan Poe pour ensuite aller puiser son inspiration dans la Bible. Joe semble mettre en œuvre tout au long des trois saisons les conditions de possibilités d'émergence d'un « spectacle ». Contrairement à ce qu'il énonce à de multiples reprises, Joe Carroll ne semble pas ressentir un besoin irrépressible de meurtre. Joe élabore ce que l'on pourrait appeler des « meurtres-spectacles » qui sont une fin en soi et aucun discours ne les accompagne ni ne témoigne d'une vision du monde précise. À ce stade de notre réflexion, le meurtre subordonne les motivations du personnage principal. Lorsque la saison 3 démarre sans Joe Carroll puisqu'il est de nouveau emprisonné, mais que de nouveaux personnages prennent le relais de l'accomplissement des meurtres, nous pouvons supposer que la matrice de la série se situe à un niveau supérieur par rapport au personnage. En effet, si Joe pousse ses adeptes au meurtre au sein d'une structure narrative semi-feuilletonnante épisodique, le sujet de la série et de la matrice qui ne cesse d'être retravaillée sous différentes modalités semble être la prolifération d'une menace terroriste au sein même du territoire américain. Le *serial killer* que le spectateur prend au premier abord pour le réel objet de la série ne serait qu'un moyen de mettre en scène une nouvelle menace par épisode, d'un citoyen américain radicalisé, à l'idéologie trouble voire inexistante, inarrêtable face à un FBI débordé par les événements. Si la série ne cesse de mettre en scène des meurtres proches d'une installation artistique ou d'un happening mortifère, que nous étudierons en tant voulu, l'effet produit sur le spectateur est en même temps une menace sourde, latente, et purement américaine. Autrement dit, les menaces multipliées par le format semi-feuilletonnant ne s'incarnent pas dans des figures étrangères, mais par des Américains lambdas qui attaquent d'autres Américains sans réelles

stratégies. Les victimes sont parfois aléatoires et il est difficile de ne pas y voir une référence aux attaques terroristes djihadistes de notre monde contemporain qui tuent parfois indistinctement de pauvres passants. L'autre enjeu fort de la série est la représentation d'un FBI constamment dépassé par les événements et incapable d'agir. Le FBI est constamment en position de *ré-action* comme nous l'avons vu plus haut puisque c'est généralement lorsque la secte organise une attaque que le FBI *ré-agit*. Cette structure narrative pointe l'impuissance du FBI à faire face aux attaques terroristes de Joe Carroll et à son incapacité à protéger les citoyens. Pire, le FBI est lui aussi infiltré par des agents doubles, jetant le doute sur l'intégrité du système judiciaire américain. Dans *The Following*, la menace est partout : FBI, shérif, police locale, voisin, babysitter, père qui tue sa famille. Ce propos politique semble peut-être légèrement poussif au vu d'une série qui s'en tient strictement au genre et à l'efficacité narrative proche d'un cinéma hollywoodien, mais si l'on se penche sur ce qui nous semble constituer la matrice de la série, c'est-à-dire une mise en scène de la menace terroriste et le sentiment d'insécurité qui en découle, il devient difficile de ne pas faire le rapprochement avec ce qu'ont pu vivre les États-Unis ainsi que d'autres pays occidentaux<sup>38</sup>. C'est aussi ce qui permet à la série de se poursuivre sans Joe Carroll pendant la saison 3. Le Dr Strauss est le personnage qui permet de justifier l'émergence de nouveaux tueurs et le *serial killer-hacker* permet d'introduire une mystérieuse société secrète. Mais l'idée globale reste la même, une menace invisible, inassignable, face à laquelle il est impossible de se positionner puisqu'elle repart de plus belle à chaque épisode en prenant à chaque fois un nouveau visage. La série se conclut sur un Ryan Hardy en quête de vengeance, mais à ce stade du récit cette société ne fut qu'esquissée et incarnée par un seul personnage. Si l'on se doute bien que la série aurait continué pour une quatrième saison sans son annulation, nous pouvons émettre l'hypothèse que la matrice serait restée inchangée. Ryan Hardy serait, avec l'aide d'un FBI corrompu, parti à la recherche de cette société qui aurait été la source de meurtres plus ou moins épisodiques. Comme pour *Dexter*, la matrice n'est appréciable qu'au travers d'une structure semi-feuilletonnante puisque c'est par la répétition infinie de la menace propre à chaque épisode que découle une allégorie possible du terrorisme. Néanmoins, le cas d'*Hannibal* est légèrement différent puisque la matrice que nous soulevons n'est pas strictement pensée autour du semi-feuilletonnant, bien que la présence du meurtre et le statut ambigu du personnage de *serial killer* en constitue le cœur.

---

38 Sans compter les pays non occidentaux parfois en état de guerre civile, eux aussi victimes du terrorisme, mais qui ne correspondent pas à la représentation d'une société occidentale en paix telle que montrée dans *The Following*.

### 1.3.3 Les mondes possibles d'*Hannibal*

*Hannibal* est une série que l'on perçoit initialement comme une préquelle puisqu'elle commence avant l'emprisonnement du Dr Lecter. Elle commence plus précisément avant l'histoire qui concerne Garret Jacob Hobbs. Le pilote se termine par le meurtre de Hobbs qui fut décrit dans le roman *Dragon rouge* (le premier de la saga dans l'ordre de parution) comme un immense traumatisme ayant conduit Will en hôpital psychiatrique. Le spectateur connaisseur de l'univers des romans et des films (puisqu'il suffit d'avoir vu le très populaire *Silence des agneaux*<sup>39</sup> pour savoir que Lecter est normalement emprisonné) regardera la série en se demandant à quel moment elle comblera l'écart temporel par rapport aux romans. Le spectateur peut aussi regarder la série comme une sorte de récit contrefactuel<sup>40</sup> puisque Will et Hannibal développent très rapidement une amitié qui n'existe pas dans les romans : que se serait-il passé si Will n'avait pas démasqué Hannibal ? Il existe une oscillation entre une lecture purement de l'ordre de la préquelle et une lecture qui proposerait un chemin alternatif. La « lecture préquelle » de la série est battue définitivement en brèche dans l'épisode 6 de la première saison lorsque nous apprenons que Miriam Lass a probablement péri des mains d'Hannibal. Miriam Lass est l'incarnation de Clarisse Starling du roman *Le Silence des agneaux*<sup>41</sup>. Plusieurs indices témoignent sans faille possible de l'assimilation de Miriam à Clarisse : des lignes de dialogues, l'introduction du personnage en flashback qui rejoue le film du même nom, l'âge de l'actrice, etc. L'épisode 6, où l'on voit Miriam échouer dans sa mission, fait basculer la série dans un *reboot* puisqu'elle se déroule de nos jours et puisqu'elle modifie grandement la chronologie des événements. Nous sommes avant *Dragon Rouge* et pourtant la série court-circuite en une scène toute l'histoire possible du *Silence des agneaux*. C'est comme si *Le Silence des agneaux* aurait dû avoir lieu avant *Dragon Rouge* dans ce monde-ci et que Miriam (donc Clarisse) avait échoué avant même que ne débute l'histoire. La saison 2 amorce de plus l'histoire du roman *Hannibal* avant que n'ait eu lieu l'histoire du *Dragon Rouge* dont sont pourtant issus les personnages. La série postule donc un Lecteur Modèle fin connaisseur des romans, capable d'anticiper les événements pour mieux être en mesure de le surprendre. Le Lecteur Modèle est un concept développé par Umberto Eco dans le cadre de sa théorie de la coopération interprétative de l'acte de lecture.

---

39 *Le Silence des Agneaux*, Jonathan Demme, États-Unis, 1991.

40 Le récit contrefactuel est « la capacité qu'a l'imagination de construire des alternatives non réalisées à ce qui s'est réellement produit. » DOLEZEL Lubomir, « Récit contrefactuel du passé », in LAVOCAT Françoise (dir.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris : CNRS, 2010, p. 83.

41 HARRIS Thomas, *Le Silence des agneaux*, Pocket, 1990.

Le Lecteur Modèle est appelé à collaborer au développement de la fabula en anticipant les stades successifs<sup>42</sup>. L'anticipation du lecteur constitue une portion de la fabula qui *devrait* correspondre à celle qu'il va lire. Une fois qu'il aura lu, il se rendra compte si le texte a confirmé ou non sa prévision. Les états de la fabula confirment ou infirment la portion de fabula anticipée par le lecteur<sup>43</sup>.

La série, si elle peut être appréciée par un néophyte, reste globalement pensée pour le puriste des films et/ou des romans. C'est lui qui sera en mesure d'apprécier la relecture audacieuse de la chronologie et la temporalité détraquée de la série. Une fois qu'il a été spectateur du court-circuit à l'endroit de l'histoire du *Silence des agneaux*<sup>44</sup>, le Lecteur Modèle anticipera avec précaution les événements puisqu'il aura bien cerné que la réécriture concerne à la fois la chronologie et le statut des personnages<sup>45</sup>. C'est précisément ce qui nous semble constituer le questionnement incessant de la série et qui dépasse les enjeux semi-feuilletonnants de la structure narrative. Nous nous demandons constamment quelle version des personnages va être actualisée à l'écran. Hannibal deviendra-t-il le Hannibal que l'on connaît ? Will Graham restera-t-il *profiler*, fidèle en ce sens aux romans, ou la série postulera-t-elle une autre version de Will en tueur en série ? La question des mondes possibles se manifeste à la fois par des récits alternatifs et par des stratégies intertextuelles, privilégiant un questionnement sur le statut du *serial killer* dans la fiction et c'est précisément cet aspect-là qui nous intéresse en premier lieu.

Le monde fictionnel de la série déploie plusieurs stratégies pour évoquer la question des mondes possibles. L'une d'elles est la création de personnages en quête de leur double romanesque ou filmique. Deux personnages subissent un traitement similaire sur le sujet. Abel Gideon qui se rêve en *Chesapeake ripper* (le nom donné par la presse au meurtrier que nous savons être Hannibal) tuera une infirmière, jouant en ce sens une scène attribuée à Hannibal dans les romans (S01E06). En effet, dans les romans, Chilton mentionne à plusieurs reprises la dangerosité de Lecter en racontant un événement particulier : le Dr Lecter simule un malaise pour se retrouver à l'infirmerie et attaque une infirmière. Là où Lecter mange la langue de l'infirmière dans le roman, Gideon massacre l'infirmière à la façon du *ripper* (donc à la façon d'Hannibal dans la série). Cette scène intervient au

---

42 « La fabula, c'est le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement. » ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris : B.Grasset, 1985. p. 130.

43 *Ibid.*, p. 145. L'auteur souligne.

44 Cette appréciation peut se faire une fois que la série fut annulée. De plus, l'absence de cette portion du récit est initialement liée à des questions de droits. Notons toutefois que le personnage de Miriam Lass disparaît totalement en cours de saison 2 pour ne plus revenir. Au vu du travail d'adaptation effectué sur les autres romans (Bryan Fuller parle d'une esthétique du « mash-up »), il restait tout à fait envisageable d'utiliser les événements du *Silence des agneaux* dans un autre contexte.

45 Nous passons outre sur la lecture « genrée » possible de la série avec la transformation de Alan Bloom en Alana Bloom ou bien de Freddy Lounds en Freddie Lounds. Même chose concernant la représentation de la masculinité. Sur ce sujet voir BREDA Hélène, « "Délectable Lecter", Réification et (Homo-)érotisation des corps masculins dans la série télévisée *Hannibal* », *Genre en série*, n°5, 2017. En ligne : [genreenseries.weebly.com/uploads/1/1/4/4/11440046/5.\\_11\\_breda.pdf](http://genreenseries.weebly.com/uploads/1/1/4/4/11440046/5._11_breda.pdf)  
L'autre personnage étrangement moins commenté sur ce point est Abel Gideon incarné par Eddie Izzard, acteur et humoriste américain qui se travestit autant sur scène que dans la vie courante.

moment où Gideon subit une emprise psychologique de la part du Dr Chilton qui le pousse à se prendre pour le *Chesapeake ripper*. En pleine perte d'identité, Gideon se rabat sur les meurtres commis par Hannibal et rejoue d'une façon détournée une scène du roman. Si Chilton manipule Gideon au point de lui faire croire qu'il est le *Chesapeake ripper*, c'est que ce dernier ne souhaite qu'une chose : détenir Hannibal au sein de son institut comme il le détient dans les romans. Mais le Chilton de la série ne peut vouloir détenir Hannibal puisqu'il ne connaît pas son identité. Il se met donc à vouloir détenir le *Chesapeake ripper* (Hannibal dans la série) quitte à maltraiter son détenu pour être en mesure de se porter à la hauteur de sa version romanesque.

Au-delà de la dimension intertextuelle, la série thématise au sein de son monde fictionnel la question des mondes possibles ou plus généralement la question des récits alternatifs. C'est au sein de la saison 3 que cet aspect se fait le plus prégnant. Le début de cette saison met à de multiples reprises, et avec insistance, en doute le statut de la réalité. Dans l'épisode 2, Rinaldo Pazzi demande à Will s'il est déjà mort tandis que dans l'épisode suivant c'est Jack qui annonce à Will qu'ils étaient tous morts (à la fin de la saison 2). Chilton mentionne même ouvertement la théorie des mondes possibles dans l'épisode 4. Tout le début de saison patine d'un point de vue narratif, le rythme se fait plus lent, et les personnages sont perdus dans un ressassement du passé : « ils ont littéralement basculé dans un monde d'un autre ordre, celui du cauchemar. Ils sont enfermés dans le ressassement continu du passé. Les épisodes sont hantés par les flashbacks, les mêmes scènes reviennent toujours, selon des points de vue différents. Et la saison ne trouve plus aucune structure. Le feuilletonnant est total, comme un flux inarrêtable parce que cyclique<sup>46</sup>. » Il est vrai que la structure est paradoxale puisque l'intrigue feuilletonnante était jusqu'à présent nécessaire pour faire évoluer les personnages tandis que le début de saison 3, bien que feuilletonnant, retourne dans le passé sans forcément en tirer une meilleure caractérisation des personnages ou une meilleure compréhension de leurs agissements (surtout concernant Will). De plus, de nombreuses séquences ont un statut ambigu : s'agit-il d'un rêve ? Si oui de qui ? Ou est-ce réel, mais dans ce cas pourquoi cette insistance sur la théorie des mondes possibles et les récits alternatifs ?

Will dira à Abigail : « It's hard to grasp what would've happen, or could've happened, in some other world did happen (S03E02) » Et Abigail de lui répondre : « Hope some other worlds are easier on me ». Il est tentant d'y voir une réponse adressée au Lecteur Modèle qui est en mesure de comparer la version de ce personnage par rapport à celui du roman qui n'a même pas le statut de personnage dans l'œuvre originale. Mentionnée au détour d'une phrase, nous savons simplement qu'elle a péri des mains de son père et que l'histoire du roman est paradoxalement moins

---

46 CORNILLON Claire, « À propos de la construction narrative d'*Hannibal* », *Op. cit.*



insoutenable pour ce personnage puisque, bien qu'elle meure, elle passe outre les tortures physiques et mentales d'Hannibal. Dans un autre épisode, Jack justifie sa venue chez Will pour s'assurer selon ses dires qu'il « ne contredise pas la narration officielle ». Même constat concernant cette ligne de dialogue s'adressant en partie au Lecteur Modèle<sup>47</sup> puisque Will tend de plus en plus à s'émanciper de son statut de *profiler* en devenant de plus en plus insaisissable. Si Will s'émancipe totalement de son statut initial c'est bel et bien l'intrigue « officielle » qui se voit contredite, puisque Will s'émancipera *de facto* du modèle romanesque, qui reste malgré tout le référent dans la tête du Lecteur Modèle. La saison 3 sera d'ailleurs paradoxale sur ce point puisque tout tend à contredire l'« histoire officielle » en début de saison avant que la série ne bascule vers une adaptation fidèle de *Dragon Rouge*.

Notons que c'est au travers de la scène de meurtre qu'est figurée l'apparition de récits alternatifs. « La représentation du fantasme se conjugue sur le mode des "réalités alternatives" qui explorent les bifurcations éventuelles du récit et les potentialités de la fiction<sup>48</sup>. » En effet, c'est par le fantasme de meurtre qu'apparaissent des scènes postulant un autre monde possible. Dès la fin de la saison 2, Will manifeste le désir de devenir meurtrier lorsqu'il imagine une fin alternative à l'épisode 8 où, au lieu d'épargner le tueur épisodique, il l'abat d'une balle dans la tête. Une autre scène fantasmagique est la scène de l'épisode 4 où Will et Hannibal égorgent de concert Jack lors d'un repas. La séquence est ici hautement ambiguë puisqu'il ne s'agit pas d'une scène clairement identifiée comme pour l'exemple précédent ; rien n'indique explicitement à quel niveau du récit se situe la scène (à quelle saison ou quel épisode par exemple). Nous percevons alors la scène comme une sorte de scène mentale contrefactuelle. Si nous nous attardons longuement sur la question des mondes possibles, c'est que la série traite conjointement cette question avec celle de l'évolution de Will Graham en tueur et donc inévitablement du personnage de *serial killer*. *Hannibal* pense le *serial killer* au travers de deux personnages : Hannibal et Will. Lorsque nous pensons que Will se transforme progressivement en tueur au fil des saisons, notre rapport au personnage et à la fiction change fondamentalement. Néanmoins, il existe plusieurs étapes concernant l'évolution de Will. Nous avons noté, après Claire Cornillon, que lorsque Hannibal déplace Will au sein d'une intrigue feuilletonnante ce dernier tend à adopter les comportements de son ennemi (il ment, manipule, commande son meurtre). Toujours au sein de la saison 2, Will deviendra aux yeux du spectateur le tueur de Freddie Lounds lorsque cette dernière est retrouvée brûlée dans une chaise roulante, après avoir eu une confrontation avec Will (S02E11). À ce stade la série omet volontairement tout un pan du récit qui

---

47 Rappelons que chez Umberto Eco le Lecteur Modèle est construit par les procédés textuels de la fiction. C'est pourquoi nous continuons d'utiliser son concept puisque *Hannibal* continue au cours de la saison 3 de s'adresser à un spectateur précis, fin connaisseur des romans et des films.

48 HATCHUEL Sarah, *Rêves et séries américaines. La fabrique d'autres mondes*, Op. cit., p. 9.

concerne la stratégie que mettent en place Freddie et Will pour piéger Hannibal. Le point de vue de l'épisode est celui d'Hannibal puisque, comme ce dernier, le spectateur est amené à penser que Will a définitivement basculé dans le camp d'Hannibal. Le subterfuge est d'autant plus réussi pour le Lecteur Modèle puisqu'il repose sur la récupération d'une scène du roman *Dragon Rouge* où Freddy Lounds meurt réellement dans les mêmes conditions. Ce rapprochement entre Will et Hannibal est, de plus, amorcé par la mise en scène lorsque, dans le même épisode que la fausse mort de Freddie, les personnages se dédoublent dans une scène de thérapie. Will parle à Will qui s'est substitué à Hannibal tandis qu'Hannibal parle à Hannibal qui s'est substitué à Will (Fig. 3-4). Ce dédoublement représente visuellement les conséquences narratives de la saison. Hannibal s'est en effet substitué à Will en début de saison lorsqu'il a pris sa place de consultant pour le FBI tandis que Will fut emprisonné à la place d'Hannibal et qu'il a pour objectif de lui faire croire à sa transformation en tueur. L'épisode s'ouvre de plus sur une scène de repas qui conjugue cannibalisme et érotisme. Will et Hannibal partagent la dégustation d'un oiseau rôti (un Bruant ortolan). L'érotisme de la scène se dégage des cadrages très proches de la bouche de chaque personnage, mais aussi d'une même échelle de plans. À un plan de bouche de Will correspond un contrechamp sur un gros plan de bouche d'Hannibal ; même chose sur les très gros plans d'yeux fermés pour chaque acteur jouant le plaisir intense procuré par un acte presque transgressif (Fig. 5-6). En effet, l'oiseau en question est une espèce en danger comme le remarque Will et il se mange intégralement avec les os, rappelant les actes de cannibalisme d'Hannibal. Par ailleurs, pour Georges Bataille, l'érotisme se fonde sur l'interdit et la transgression. « L'interdit ne signifie pas forcément l'abstention, mais la pratique en manière de transgression<sup>49</sup>. » Bataille pense l'érotisme conjointement avec la mort. Son ouvrage s'ouvre exemplairement ainsi : « De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort<sup>50</sup>. » La transgression maintient l'interdit et l'interdit fonde la transgression. Si nous considérons avec Bataille l'activité sexuelle comme une rupture de la discontinuité des êtres (autrement dit la création d'une continuité), et l'érotisme comme corrélé à la mort, cette séquence serait proprement érotique au sens bataillien<sup>51</sup>. Will et Hannibal expérimentent en même temps un plaisir intense en transgressant l'interdit du cannibalisme sous-jacent et l'interdit de la chasse protégée : la transgression mutuelle crée une forme de continuité temporaire entre les deux

---

49 BATAILLE Georges, *L'érotisme*, in *Œuvres complètes X*, Gallimard, 1987, p. 76.

50 *Ibid.*, p. 17.

51 Bryan Fuller valide cette interprétation dans une interview : « The scene has a very bizarre sexuality to it, because it's all of these close-up shots of things going in men's mouths and then swallowing and eye rolling, so it's hard not to think of the sexual subtext of what's happening between these two guys at the same time. » in VANDERWERFF Emily Todd, « Hannibal's Bryan Fuller on the mystery of Freddie Lound's murder », *avclub.com*, mis en ligne le 10/2014. En ligne: <https://tv.avclub.com/hannibal-s-bryan-fuller-on-the-mystery-of-freddie-lound-1798268478>

personnages. Ce repas figure donc déjà explicitement d'un point de vue plastique le rapport très proche qu'entreprendront les personnages en cette fin de saison.



Fig. 3 Champ sur Hannibal... ; S02E11



Fig. 4 ...Et contre-champ sur Hannibal



Fig. 5 Hannibal S02E11



Fig. 6 Hannibal S02E11

Le traitement visuel des deux personnages renforce les enjeux scénaristiques de la saison lorsque leurs visages se mélangent et que les cadrages et le montage les unissent. Le montage produit même un dédoublement qui figure explicitement le devenir-Hannibal de Will<sup>52</sup>. Néanmoins à ce stade de la série Will reste un homme responsable dans le camp du bien puisqu'il tente coûte que coûte de mettre fin aux agissements d'Hannibal.

Si dans la saison 2 Will se trouve encore dans le camp du bien, il n'empêche que certaines séquences oniriques introduisent un doute quant à ses motivations : veut-il simplement mettre Hannibal en prison ? Veut-il plutôt tuer Hannibal de ses propres mains ? Il tuera par exemple Hannibal dans l'un de ses rêves (S02E09) ; il imaginera un futur possible où Hannibal aura enfin été capturé par Mason et où il pourrait l'exécuter (S02E12). Lors du meurtre de Randall Tier, le visage d'Hannibal se substituera à celui de Randall. Will est donc traité par la série comme un personnage très ambivalent à la fois *profiler* (proche de la « narration officielle ») et avec des tendances d'homicides (un éloignement possible du modèle littéraire). C'est au sein de la saison 3 que la série problématise ouvertement la question des mondes possibles. C'est aussi au sein de cette saison que

---

52 Sans oublier toutes les scènes de rêves où Will se voit assigner des attributs de cerf. Le cerf est la figuration onirique d'Hannibal sous une forme mi-homme mi-cerf ou sous la forme animale complète. Comme la répétition de meurtre n'est pas réellement problématisée par ces scènes nous n'en parlerons pas. Le rêve dans *Hannibal* est traité par Sarah Hatchuel dans *Rêves et séries américaines. La fabrique d'autres mondes, Op. cit.*

Will est le plus insaisissable, alternant sans cesse entre le modèle littéraire et son émancipation, le tout *via* la scène de meurtre. Dans un premier temps, Will offrira son pardon à Hannibal (E02), et dans l'épisode suivant il forcera Chiyoh à tuer son prisonnier. Il est jusqu'ici perçu comme un tueur proche d'Hannibal. Mais *a contrario* il tentera par la suite de tuer Lecter juste après une scène proche d'une déclaration d'amour réciproque (E06). Les motivations du personnage deviennent proprement incompréhensibles et inconstantes dans ce début de saison ; nous perdons définitivement le personnage comme point de repère moral. Le traitement esthétique se fait l'écho de ce mouvement de balancier entre son modèle littéraire (et filmique) et une émancipation vers le modèle du *serial killer*. La série oscille entre deux personnages possibles et ne semble pas être mesurée de privilégier l'un par rapport à l'autre. Will est toujours indéterminé entre plusieurs actualisations possibles dans un état transitoire. Mais cet état transitoire n'est pas la transition entre des états fixes (le *profiler* et le tueur clairement identifiés), mais un aller-retour permanent au vu de quelques exemples contradictoires convoqués. Si l'on reprend la typologie de Françoise Lavocat nous pouvons dire qu'*Hannibal* est une transfiction (reboot/préquelle), mais aussi une fiction autonome (« [...] une œuvre qui contient tous les éléments nécessaires au déroulement de sa fabula et dont la cohérence et l'interprétation ne dépendent pas de la mise en relation avec d'autres mondes<sup>53</sup> »). Le modèle de la fiction autonome peut être monocentré ou polycentré. Ce qui nous intéresse avec ce modèle c'est qu'*Hannibal* passe du statut monocentré lorsque nous la prenons pour une préquelle (tout en étant transfictionnelle) à un statut polycentré lorsqu'elle intègre ses propres mondes possibles dans la saison 3<sup>54</sup>.

D'un point de vue plastique, la série rejoue ce questionnement sur la difficile actualisation de Will en tueur ou en *profiler*. Au fil de la série plusieurs plans opèrent une transition entre le visage de Will et celui d'Hannibal (S02E08, S02E10, S03E03 et S03E06). Lors d'un dialogue imaginaire entre Will et Hannibal un motif kaléidoscopique fragmente les espaces, mais aussi les corps (S03E03, Fig. 7). Les personnages sont dédoublés comme autant de versions différentes : Will *profiler* ou Will tueur. Dans un autre épisode, c'est une transition entre deux plans qui rejoue le dédoublement du personnage lorsque sont présentes à l'image différentes versions de Will (S03E04, Fig. 8). Rappelons que c'est au sein de l'épisode 4 que la série problématise ouvertement les mondes possibles. Ce dédoublement intervient même juste avant la scène fantasmagorique du meurtre de Jack. Pour remettre nos exemples

---

53 « Les genre de la fiction. État des lieux et proposition », in LAVOCAT Françoise (dir.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, *Op. cit.*, p. 34 et 39.

54 Nous forçons ici légèrement le modèle théorique de Françoise Lavocat en faisant d'*Hannibal* une série à la fois autonome et transfictionnelle. Il s'agit d'une proposition personnelle puisque l'autrice sépare clairement les deux. Néanmoins *Hannibal* crée un monde autonome qui peut se suffire à lui-même disposant de sa propre cohérence. De plus le modèle de fiction autonome rend bien compte du passage de l'évolution de la série entre une fiction d'abord monocentrée puis polycentrée.

dans l'ordre et leur redonner leur propre chronologie : Will se dédouble (figurant l'hésitation de la série concernant le statut de ce personnage) juste avant d'imaginer un autre monde possible (le meurtre de Jack), tandis que la scène suivante introduit Jack qui vient s'assurer que Will ne contredise pas la « narration officielle ». Le devenir-tueur de Will ouvre donc la série sur un feuilleton paradoxal (qui n'évolue que très peu), sur la théorie des mondes possibles (explicitement convoquée) et sur la figure du double (dédoublement figuratif de Will et association plastique avec Hannibal).



Fig. 7 Hannibal S03E03



Fig. 8 Hannibal S03E04

Avant de conclure sur la problématique des mondes possibles, il reste un point difficile à cerner, mais incontournable : l'adaptation fidèle du roman *Dragon Rouge*. En effet, après une première moitié de troisième saison remettant en doute l'intégrité du personnage de Will Graham, la seconde moitié fixera le personnage sur son modèle littéraire. Toute cette ambiguïté constitutive de la série consiste en une élaboration manifeste d'un trait latent de l'œuvre originale. Marie Martin propose le modèle théorique du « remake secret » concernant des films qui reprennent des motifs, des personnages, le récit d'autres films sans avouer leurs natures de remake<sup>55</sup>. S'il serait incongru de considérer la série *Hannibal* comme un remake secret, l'idée de rendre manifeste au sein du remake des traits latents de l'œuvre originale nous intéresse dans le cadre de l'étude du personnage de Will<sup>56</sup>. En effet, l'instabilité émotionnelle de Will est un trait caractéristique du personnage mentionné à de multiples reprises dans le roman. Mais ce dernier n'en fait rien de plus qu'un élément biographique justifiant ses dons de *profiler*. Tout au plus est mentionné son passage en hôpital psychiatrique au détour d'un dialogue. La série se fondera au contraire sur cet élément du roman pour en faire l'un des enjeux les plus essentiels de la série. Lorsque la série décide d'adapter fidèlement le roman *Dragon Rouge*, les personnages se fondent alors dans leur version littéraire : Hannibal est emprisonné et Will redevient *profiler*. Le récit devient plus lisible et suit globalement à la trace l'intrigue du

---

55 MARTIN Marie, « Le remake : généalogies secrètes dans l'histoire du cinéma », *Cinémas*, vol. 25, n°2-3, 2015. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2015-v25-n2-3-cine02427/1035770ar/>

56 Il ne s'agit pas non plus de ce qu'elle appelle un refoulement : « il y a là, en germe, la définition minimale du *remake* secret : réécriture systématique d'un film matriciel qui, en travaillant des traits constants tout en créant des divergences sensibles, en fait apparaître le refoulé. », *Ibid.* L'autrice souligne.

roman. Néanmoins la série sortira des rails confortables de « l'intrigue officielle » pour remettre sur le tapis l'attrance entre Will et Hannibal. Certains indices venaient néanmoins témoigner d'une rupture à venir par rapport au roman. Tout d'abord Will se met à consulter le Dr Du Maurier (un personnage inventé par la série et psychiatre d'Hannibal) se mettant en quelque sorte dans les chaussures d'Hannibal puisqu'il n'y a aucune cohérence à cette liaison d'un point de vue logique. Will n'est pas dupe quant à la culpabilité de sa psychiatre et sa consultation d'ordre professionnelle est une aberration si l'on perçoit Will au travers du roman (pourquoi Will fréquenterait-il une ancienne amie d'Hannibal s'il le déteste tant ?), mais est un indice si on le perçoit au travers des saisons précédentes. En fin de saison 3, Will manigance le meurtre d'Hannibal avec Jack, rompant alors avec l'intrigue du roman. La dernière scène est une scène de combat sanglante qui oppose Francis Dolerhyde à Will qui a finalement décidé de se rallier à Hannibal. La relation amoureuse possiblement homosexuelle entre les deux personnages sous-entendue à de multiples reprises se dévoile ici au grand jour lors d'un acte sexuel qui trouve le chemin détourné du meurtre pour se figurer à l'écran. Un retour à Bataille s'impose puisqu'il affirmera avec force le lien entre l'expérience de l'érotisme et la mort, la violence. « Disons sans plus attendre que la violence, et la mort qui la signifie, ont un sens double : d'un côté l'horreur nous éloigne, liée à l'attachement qu'inspire la vie ; de l'autre un élément solennel, en même temps terrifiant, nous fascine, qui introduit un trouble souverain<sup>57</sup>. » Ici Will et Hannibal se lancent des regards complices et semblent fascinés par le meurtre qu'ils viennent de commettre ensemble. « C'est magnifique » osera même Will Graham. « Si nous voyons dans les interdits essentiels le refus qu'oppose l'être à la nature envisagée comme une débauche d'énergie vive [de violence ou sexuelle] et comme une orgie de l'anéantissement, nous ne pouvons plus faire de différence entre la mort et la sexualité<sup>58</sup>. » Georges Bataille voit dans la relation qu'entretient l'Homme avec la mort ou avec la sexualité un même interdit sous-jacent qui ne dit pas son nom (les interdits essentiels). Mort et pratique sexuelle sont dès lors envisagées comme une débauche d'énergie vive, une orgie de l'anéantissement généralement contenue par ce qu'il nomme une société du travail. Le meurtre partagé entre Will et Hannibal répond aux conditions de Bataille. Ils s'unissent dans un acte de débauche d'énergie qui se déguise en meurtre, mais qui correspond tout autant à un acte sexuel (ils s'enlacent mutuellement et tendrement après le meurtre). La mort et la sexualité liées à l'écran.

Will Graham se sépare définitivement de ses attributs de *profiler* et s'affirme en *serial killer* lors du dernier épisode de la série. Ce revirement de situation questionne le spectateur quant à la suite qu'aurait pu prendre la série. Si le *profiler* est absent, la saison 4 d'*Hannibal* ne peut être une

---

57 BATAILLE Georges, *L'érotisme*, Op. cit., p. 48.

58 *Ibid.*, p. 64.

série policière, à moins que Miriam Lass ne fasse précisément son retour à ce moment, malgré ses graves blessures physiques et psychiques. La fin de la série semble s'extraire de son héritage littéraire et filmique en transformant son *profiler* en tueur.

Cette première partie nous a permis de rendre compte de la profonde affinité entre le format semi-feuilletonnant et le personnage de *serial killer*. Ce dernier se construit à partir de la répétition d'intrigues formulaires sans pour autant renier l'importance des intrigues feuilletonnantes. Hannibal se sert des tueurs épisodiques, mais ses actes ne prennent sens qu'au fil des saisons tandis que Dexter, comme nous l'avons à de multiples reprises répété, est un personnage qui s'émancipe progressivement de la répétition de meurtre à l'image du récit qui donne plus d'importance au feuilleton. Le semi-feuilletonnant n'est pas une structure rigide, c'est pourquoi il ne faut pas prendre au pied de la lettre la définition initiale de Claire Cornillon, mais un point de départ qui permet à l'analyste de rendre compte de l'importance des intrigues formulaires au sein d'une série à première vue plutôt feuilletonnante comme *Dexter*. Les catégories usuelles d'intrigues principales et secondaires sont brisées puisqu'une réversion s'opère régulièrement. Le semi-feuilletonnant nous permet de plus d'atteindre les enjeux matriciels qui se fondent eux aussi sur le meurtre et sa répétition : le terrorisme, la *kill room* comme leçon de vie, le devenir-tueur de Will. Nous avons appréhendé chaque série indépendamment puisque l'étude générique, et plus encore, l'étude génésique fait émerger les singularités propres à chaque œuvre rendant impossible une argumentation commune à toutes les œuvres. Malgré tout, nous posons comme exigence méthodologique dans l'introduction d'envisager les séries à partir de leurs propositions esthétiques, une chose que nous ne pouvions pas faire avant d'avoir mis au jour les spécificités narratives concernant la répétition de meurtre. La suite de ce travail s'attardera logiquement sur les propositions figuratives, et plus précisément sur les solutions filmiques trouvées au problème de la répétition de meurtre. De quelle façon les séries s'accommodent-elles de la répétition de la mise à mort ? Comment le meurtre est-il envisagé par les séries ? Et enfin de quelle façon est traité le cadavre au sein de séries faisant de la mise à mort leur nœud narratif. Nous verrons que la théorie du cinéma peut nous rendre sensibles aux enjeux esthétiques proprement sériels concernant la représentation du corps meurtri ou du corps mort.

## 2 L'horreur en série

### 2.1 La mise en scène des meurtres : du hors-champ à la monstration

#### 2.1.1 *Dexter* : Des causes sans effets

Pour Eric Dufour, l'horreur peut prendre de multiples formes dont certaines sont étonnamment liées au format sériel. Par exemple, l'idée que « la spécificité du film d'horreur, ce n'est pas qu'il finit mal, c'est qu'il ne finit pas<sup>1</sup> » peut rappeler la singularité de notre corpus constitué d'une répétition de scènes de violences liées au format semi-feuilletonnant. Dans ce cas, l'horreur n'en finit pas, et se joue sur deux niveaux : le premier étant un récit qui ne se clôture jamais en laissant le tueur libre de ses mouvements à chaque fin d'épisodes et de saisons et le second est la monstration ou non des actes. C'est une idée au cœur d'une série comme *The Following* pour qui la menace devient abstraite, omniprésente, et sans fin. Cette idée se prolonge dans une deuxième figure de l'horreur décelée par Dufour qui est la suspension du temps. « C'est l'anéantissement du devenir et l'impossibilité de pouvoir échapper à un présent condamné à se répéter continuellement<sup>2</sup>. » L'horreur repose alors sur une situation bloquée, sur une impossible résolution. Le tueur en série est un personnage qui repose précisément sur la répétition d'un même acte, qui est d'autant plus répétitif qu'il est ritualisé. Nous avons au préalable approfondi la question de la répétition au travers d'un prisme narratologique, il reste alors à considérer ces meurtres au travers de leurs dimensions esthétiques. En effet, les actes ont été jusqu'ici envisagés au sein de leurs structures narratives et de leurs matrices, mais non pas au travers de leurs mises en scène. Quelle image du meurtre est donnée par la série télévisée ? Autrement dit comment la répétition du meurtre s'organise-t-elle figurativement ? Nous voici au cœur du sujet : la scène de meurtre.

Chaque série télévisée se construit autour de cet acte meurtrier. Dans *Dexter* les meurtres sont abondants au sein de son premier *mouvement*. Chaque saison se conclut sur le meurtre de la menace saisonnière, mais nous retrouvons aussi de nombreux meurtres au sein des intrigues formulaires. La série repose sur un paradoxe puisque le spectateur est soumis à d'abondantes scènes d'exécution tout au long de ses huit saisons, mais ces dernières restent peu visibles. L'acte fondateur de la personnalité de Dexter et de la série est en même temps son angle mort figuratif. La série

---

1 DUFOUR Eric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Op. cit., p. 63.

2 *Ibid.*, p. 69.



problématise son rapport à la violence au travers de son personnage principal qui ne supporte pas le sang et qui a mis au point un rituel permettant de laisser un minimum de traces possibles. Cette explication psychologique se redouble dans le traitement esthétique lorsque le sang ne coule que très peu, que la mise à mort est déréalisée, et que la chair meurtrie n'est pas montrée. En effet, Dexter enroule dans un film plastique ses victimes lui permettant de les tenir en place. Mais ce film permet aussi de masquer les conséquences de ses actes aux spectateurs. Nous ne verrons quasiment jamais les blessures qu'inflige Dexter lors de la mise à mort ni dans quel état se trouvent les cadavres. Ces derniers sont savamment découpés, emballés puis jetés dans l'océan avant que le spectateur n'ait pu réaliser la violence réelle des actes de Dexter. On notera au passage la différence avec les romans qui, bien que peu descriptifs concernant la souffrance des victimes, mentionnent un Dexter qui n'hésite pas à torturer longuement ses victimes. La répétition au cœur des enjeux narratifs de *Dexter* se double d'un enjeu esthétique majeur. Gilles Deleuze associe le refoulement à la pratique de la répétition :

Je ne répète pas parce que je refoule. Je refoule parce que je répète, j'oublie parce que je répète. Je refoule parce que, d'abord, je ne peux vivre certaines choses ou certaines expériences que sur le mode de la répétition. Je suis déterminé à refouler ce qui m'empêcherait de les vivre ainsi : c'est-à-dire la représentation, qui médiatise le vécu en le rapportant à la forme d'un objet, identique ou semblable<sup>3</sup>.

La citation résonne avec la construction du personnage de Dexter. Dexter qui répète son rituel est un Dexter qui refoule la mise à mort de sa mère. Au début de la série, le personnage ne peut vivre que sur le mode de la répétition. Tout au long de la première saison, Dexter prend conscience de ses origines lorsqu'il suit le chemin que lui trace son frère. Quelques fragments de mémoire refont surface en prenant la forme d'images subliminales gore lorsque, suivant le chemin de son frère, il sort de son schéma de répétition et tend vers l'intrigue feuilletonnante (comme toutes les fins de saison de la série). Dexter réalise en cours de saison qu'il a assisté à la mort de sa mère découpée vivante et qu'il fut laissé dans un container plusieurs jours baignant dans son sang. De ce traumatisme découlent son rituel et son abjection pour le sang. Cela devient réellement pertinent lorsqu'on sort de cette dimension thématique pour atteindre les enjeux formels de la série. Si Dexter tue en série, les meurtres dans toutes leurs monstruosité sont cependant éjectés hors-champ, la découpe des corps se perd dans les raccords et les cadavres restent invisibles. Le refoulement du meurtre de sa mère fonde alors l'esthétique de la série qui refoule hors-champ la découpe des corps (que ça soit pour le flashback du traumatisme ou pour les meurtres de Dexter).

---

3 DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris : Presses Universitaires de France, 1981, p. 24.

Nous distinguerons alors après Georges Didi-Huberman le *lisible* du *visible*<sup>4</sup>. Bien que conceptualisés dans le champ de l'histoire de l'art ces deux concepts peuvent être investis dans le cadre que nous nous sommes fixé. Le *lisible* serait la compréhension de l'histoire, l'avancée de l'intrigue. Le meurtre est *lisible* en ce sens que nous comprenons la signification de l'acte au sein de l'histoire. Mais « aux exigences aristotéliennes du récit qui conduit le criminel au point où il sera saisi et démasqué vient se mêler et s'opposer une autre exigence : l'exigence *esthétique* des plans suspendus, celle d'une contre logique qui interrompe toute progression d'intrigue et toute révélation de secret, pour faire ressentir la puissance du vide<sup>5</sup>. » Cette exigence esthétique selon Rancière est assez proche du *visible* de Didi-Huberman. Ces deux auteurs décident, chacun à leur façon, d'interroger le travail de la figurabilité à l'œuvre dans les images de l'art. Ce n'est qu'en se détournant momentanément de la « tyrannie du lisible <sup>6</sup> » que nous serons en mesure de rendre compte de la logique plastique à l'œuvre dans la figuration des scènes de meurtres. Anne-Claude Ambroise-Rendu reste dans le domaine du *lisible* lorsqu'elle nous dit que tout est montré dans la représentation de la mise à mort dans *Dexter*<sup>7</sup>. Une autre façon de distinguer le *lisible* et le *visible* est la distinction proposée par Didi-Huberman entre le *savoir* et le *voir* :

Celui qui choisit de *savoir* seulement aura gagné, bien sûr, l'unité de la synthèse et l'évidence de la simple raison ; mais il perdra le réel de l'objet, dans la clôture symbolique du discours qui réinvente l'objet à sa propre image, ou plutôt à sa propre représentation. Celui au contraire, qui désire *voir* ou plutôt regarder, perdra l'unité d'un monde clos pour se retrouver dans l'ouverture inconfortable d'un univers flottant, livré à tous les vents du sens ; c'est ici que la synthèse se fragilisera jusqu'à l'effritement ; et que l'objet du *voir* éventuellement touché par un bout de réel, disloquera le sujet du savoir, vouant la simple raison à quelque chose comme une déchirure<sup>8</sup>.

Alors que voyons-nous dans ces scènes d'exécutions ? Parfois un geste resté en suspens lorsque la caméra ne cadre pas le corps de la victime, parfois un acte montré dans son intégralité, mais dont les conséquences organiques (le sang, la peau meurtrie, la douleur) restent suggérées. Bien que réfutées par Anne-Claude Ambroise-Rendu, nous décelons de nombreuses métonymies lorsque la caméra se fixe sur un visage qui meurt (trop ?) rapidement ou sur des parties d'un corps en gros plan. Nous comprenons le meurtre (le domaine du *savoir*), certes, mais sans réellement être en mesure de le *voir*.

---

4 DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image : question posée au fin d'une histoire de l'art*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1990, p. 16.

5 RANCIERE Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris : Seuil, 2001, p. 97. L'auteur souligne.

6 DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image : question posée au fin d'une histoire de l'art*, *Op. cit.*, p. 16.

7 « Rien de ces crimes n'est caché, tout est montré, l'acte n'est jamais "métonymisé" en son "juste avant " (c'est tellement excitant) et son "juste après" (mort et châtement), mais cette littéralité même évacue la tension dramatique et l'excitation. » AMBROISE-RENDU Anne-Claude, *Dexter : solitaire en série*, Paris : PUF, 2015. p. 78.

8 DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image : question posée au fin d'une histoire de l'art*, *Op. cit.*, p. 172.

Une fois rappelée la logique esthétique qui gouverne la série dans son ensemble nous ne pouvons pas nous arrêter ici sous peine de s'arrêter à mi-chemin. Parce qu'après le domaine du *visible*, qui nous permet de nous situer au niveau esthétique de la série, Didi-Huberman propose le concept de *visuel* :

Avec le visible, bien sûr, nous sommes dans le règne de ce qui se manifeste. Le visuel quant à lui désignerait plutôt ce filet irrégulier d'événements-symptômes qui atteignent le visible comme autant de traces ou d'éclats, ou de "marquages d'énonciation", comme autant d'indices ... Indices de quoi ? De quelque chose – un travail, une mémoire en processus – qui nulle part n'a été tout à fait décrit, attesté ou couché en archives, parce que sa "matière" signifiante fut d'abord l'image<sup>9</sup>.

Ce « travail » (qui ne cache pas sa parenté avec le « travail » du rêve chez Freud) à l'œuvre dans *Dexter* se manifeste par une pratique de la déformation et de la condensation. Le *visuel* comme événement d'image nous permet de situer et de rendre compte de ce travail. Ces concepts freudiens qui s'inscrivent au sein de son ouvrage sur l'interprétation des rêves<sup>10</sup>, s'attachent à manifester le passage d'un contenu latent à un contenu manifeste, ou plus précisément de reconstruire le contenu latent à partir du discours manifeste du patient. Sans rentrer dans toutes les considérations théoriques freudiennes retenons que la condensation consiste à regrouper plusieurs éléments du contenu latent en une représentation unique dans le contenu manifeste<sup>11</sup>. Mais cette distinction n'est que théorique et les deux concepts recouvrent souvent un même effet. « Le déplacement est une opération plus générale, plus permanente, dont la condensation, en un sens est un cas particulier [...] <sup>12</sup>» Les auteurs du *Vocabulaire de la psychanalyse* ajoutent : « Du point de vue économique, elle est alors investie des énergies qui, attachées à ces différentes chaînes, s'additionnent sur elle<sup>13</sup>. » Le déplacement peut consister à déplacer les pensées latentes importantes dans des détails anodins au sein du contenu manifeste. En quoi cela nous est-il utile dans le cadre d'une théorie du cinéma (ou des séries dans le cas présent) ? Le refoulement de *Dexter* opère comme la censure dans la théorie freudienne. Puisque *Dexter* refoule ses souvenirs (le meurtre de sa mère), la série va déplacer et condenser les images du meurtre sur d'autres objets, d'autres scènes. Ce souvenir se manifeste partiellement au fil des saisons par des images subliminales alternant entre le visage de *Dexter*, celui de sa mère, des bouts de cadavres ainsi que le bourreau manœuvrant sa tronçonneuse (Fig. 9 et 10).

---

9 *Ibid.*, p. 41.

10 FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris : PUF, 1967.

11 « Une représentation unique représente à elle seule plusieurs chaînes associatives à l'intersection desquelles elle se trouve. » Article « Condensation » in LAPLANCHE Jean, PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : Presses universitaires de France, 2002, p. 89.

12 METZ Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris : Christian Bourgois, 2002, p. 333. Plus loin l'auteur synthétise en une formule limpide : « En fait la condensation est un déplacement ».

13 Article « Condensation » in LAPLANCHE Jean, PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *Op. cit.*, p. 89. Pour rappel les processus psychiques consistent selon Freud en la circulation et la répartition d'une énergie pulsionnelle quantifiable (Article « Économique », *in Ibid.*, p. 125.).

C'est d'ailleurs dans ces plans que nous verrons les images les plus gore avec un cadavre baignant dans son sang et un membre sectionné. Ce souvenir est en quelque sorte la matrice figurale des images gore de la série.



Fig. 9 Dexter S01E10



Fig. 10 Dexter S01E10

Le déplacement le plus évident pour le spectateur concerne les salles de tests de Dexter. À quelques reprises et sans que cela soit systématisé, nous verrons Dexter fracasser des crânes fabriqués par ses soins afin de reconstituer la trajectoire et la vélocité des tâches de sang sur la scène d'un crime. Au vu du traitement esthétique, nous avons l'impression de voir le retour en force des effets des actes de Dexter. La cause « meurtre » est comme nous l'avons énoncé séparée de l'effet « cadavre » et de l'effet « sang/horreur ». Cette salle a pour fonction d'insérer les effets des actes de Dexter au sein d'un environnement sécurisant (c'est une simulation). Les choix plastiques de la série conjuguent un déplacement *et* une condensation<sup>14</sup> puisque les effets gore sont très appuyés comme s'il fallait faire tenir toutes les conséquences de ses actes au sein d'une courte séquence. « La condensation doit être entendue comme un processus physique par lequel un ou des objets occupant un espace donné sont réduits à se loger en un plus petit volume, comme c'est le cas pour le passage de l'état gazeux à l'état liquide<sup>15</sup>. » Le sang coule alors à flots dans ces courtes scènes, les gros plans se multiplient sur les faux crânes violentés, et le son renforce la violence des actes. Le tout, souvent au ralenti, permettant au sang d'acquiescer une sorte d'élasticité avant qu'il ne vienne s'écraser sur une toile blanche. Ce sang sort d'ailleurs symboliquement et énergiquement du hors-champ, le lieu où il est constamment relégué par la série (Fig. 12, S02E05). La théorie du psychisme freudien insiste sur l'addition des énergies psychiques par le travail de condensation, une addition que nous pouvons nous aussi convoquer pour justifier ces courtes scènes très violentes, où le sang semble enfin jaillir après avoir été maintenu trop longtemps hors-champ. Ce retour des effets gore ne concerne pas uniquement les meurtres de Dexter, mais parfois ceux des autres *serial killers*. Par exemple, la

14 Christian Metz insiste sur le fait que le déplacement soit nécessaire à la possibilité d'une condensation : « Une vertu fort notable du déplacement, au contraire, est de favoriser la condensation, et même (au fond) de la *permettre*. » METZ Christian, *Le signifiant imaginaire*, *Op. cit.*, p. 337. L'auteur souligne.

15 LYOTARD Jean François, *Discours, figure*, *Op. cit.*, p. 243.

séquence de la salle de test de la quatrième saison montre les effets dramatiques d'un violent coup de marteau sur une boîte crânienne (Fig. 14/ S04E06). C'est dans l'épisode précédent que le tueur a commis son forfait avec un marteau, un acte bien entendu resté hors-champ (Fig. 13). Dans ce cadre précis, c'est presque une poétique de l'intervalle où la cause et l'effet se répondent d'un épisode à l'autre. La notion d'intervalle est généralement associée au cinéma soviétique et particulièrement à Dziga Vertov qui disait : « Les intervalles (passage d'un mouvement à un autre), et nullement les mouvements eux-mêmes, constituent le matériau (éléments dans l'art du mouvement). Ce sont eux (les intervalles) qui entraînent l'action vers le dénouement cinétique. L'organisation du mouvement, c'est l'organisation de ses éléments, c'est-à-dire la formation des intervalles dans une phrase<sup>16</sup>. » Les effets des actes du tueur se manifestent donc visuellement un épisode plus tard sous une forme condensée et donc déplacée.



Fig. 11 Dexter S02E05



Fig. 12 Dexter S02E05



Fig. 13 Dexter S04E05



Fig. 14 Dexter S04E06

Un autre exemple encore plus probant de condensation et de déplacement est l'épisode 10 de la saison 1 lorsque Dexter rentre dans une pièce remplie d'une dizaine de litres de sang (Fig. 15-16). Cette scène a autant pour fonction de rendre *lisible* la progression narrative de la série (voilà où se trouve le sang des victimes exsangues) que de rendre *visible* ce que la série ne cesse d'occulter.

16 VERTOV Dziga, « Nous. Variante du manifeste. » in *Le ciné-œil de la révolution. Écrits sur le cinéma*, Dijon Vienne : les Presses du réel Filmmuseum, 2018, p. 105. Une autre citation de Vertov synthétise cette idée : « J'ai acquis la certitude que mon intérêt résidait pour moi moins dans l'assemblage des scènes que dans la possibilité de les disjointre, non dans leur juxtaposition, mais dans leur séparation. » Cité par DEVILLE Vincent, « Dziga Vertov » in de BAECQUE Antoine, CHEVALIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris : Presses universitaires de France, 2016, p. 721.

Dans un article consacré au *Masque de la mort rouge*<sup>17</sup> Florent Christol souligne qu'en renvoyant hors-champ toute représentation de l'horreur, le cinéma hollywoodien ne fait que retarder son apparition, dont le retour flamboyant sera proportionnel à la durée de son maintien hors du champ<sup>18</sup>. Cette interprétation allégorique du film comme représentant du cinéma hollywoodien correspond très bien à la situation du régime esthétique de *Dexter*. Constamment renvoyée hors-champ, la violence trouve un chemin détourné pour refaire surface sous une forme condensée. Ici, ce sont des dizaines de litres de sang que nous retrouvons au sein d'une même pièce, qui bien que correspondant aux victimes de son Némésis, est aussi symboliquement tout le sang versé par Dexter que la série refuse de montrer. Il s'agit aussi d'un retour de la scène matricielle du souvenir refoulé lorsque Dexter tombe dans la mare de sang comme lorsqu'il était enfant dans le container. Il s'agit à la fois d'une dimension psychologique (Dexter retrouve de plus en plus la mémoire) et d'une dimension figurale (un motif qui circule, se déplace).



Fig. 15 Dexter S01E10



Fig. 16 Dexter S01E10

Si nous poursuivons avec le vocabulaire de la psychanalyse freudienne nous pourrions dire qu'une autre façon de contourner la censure de la série est d'en passer par les images mentales. Sous couvert du statut du rêve, de la rêverie et donc du faux, de l'irréel, la série se permet une esthétique plus outrancière. Dexter exécute Vince Masuka de sang-froid dans une très courte séquence où il plante son stylo dans le cou de son collègue et s'ensuit une giclée de sang (S07E03). L'une des rares mises à mort montrées dans son intégralité. Il s'agissait bien sûr d'une rêverie de Dexter. Un autre déplacement du flux sanguin se situe aussi dans un rêve (S01E06). Dexter sort de chez lui et il se met à pleuvoir des torrents de sang. Comme précédemment nous pouvons lire cette séquence comme un

17 *Le Masque de la mort rouge*, Roger Corman, États-Unis, 1964.

18 « Dans une culture et un cinéma obsédés par l'idée de l'impureté (puritanisme oblige), de ce qui est *alien*, im-propre, le hors-champ du cinéma hollywoodien de l'âge d'or a longtemps servi d'espace dépotoir dans lequel étaient expulsés les éléments qui perturbaient le système et étaient susceptibles d'y introduire un désordre anarchisant. » Et plus loin, « La Mort rouge, qui prolifère dès le générique du film, est ce cancer qui vient ravager un cadre qui n'a pas su prévoir d'espace pour l'abjection ou le "carnavalesque", une pathologie générée par un excès de propreté. » CHRISTOL Florent, « Le gore, modalité virale du cinéma hollywoodien » in *Cinemas*, n° 20, 2010. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2010-v20-n2-3-cine3973/045146ar>. L'auteur souligne.

déplacement figural de la scène de meurtre, le sang coulant à flots sous une forme condensée parce qu'il est censuré par la série. Son apparition est aussi justifiée par le récit puisque Rudy (le tueur de la saison 1) a récupéré le cadavre d'une victime de Dexter pour l'exposer à la vue de tous. Dexter craint à ce stade du récit de voir ses crimes exposés et le rêve vient figurer explicitement ses craintes avec un plan qui montre tout le sang que Dexter a « sur les mains » comme le dit si bien l'expression.



Fig. 17 Dexter S07E03



Fig. 18 Dexter S01E06

Pour finir, certaines séquences ne passent plus par les chemins détournés de la condensation, mais sont des séquences de mise à mort où l'acte et l'effet sont conjugués. Dans son étude sur le cadavre, Maud Desmet insiste sur la rupture du traitement formel du cadavre lorsque la victime est proche de l'enquêteur<sup>19</sup>. À l'aide de la proposition théorique de Nicole Brenez, intitulée le « montage figural »<sup>20</sup>, Desmet se rend sensible aux choix de mises en scène d'une série lorsque le cadavre montré est un personnage connu du spectateur. Elle nomme son chapitre la « mort du proche » et note une forte rupture esthétique par rapport à l'économie figurative habituelle de la série. Elle se fonde, concernant *Dexter*, sur la mort de Rita en fin de saison 4. Desmet n'envisage cependant pas la mise à mort, mais uniquement le cadavre. Cependant, ses remarques concernant le traitement singulier du cadavre d'un personnage proche du personnage principal sont en réalité parfaitement adaptées aux scènes d'exécutions réalisées par Dexter. Prenons la mise à mort de son frère Rudy. Ici, la scène montre Dexter qui l'égorge puis active un dispositif qui le fait basculer en arrière pour qu'il se vide de son sang. Si l'acte reste fidèle à l'économie figurative de la série en restant hors-champ, le plan suivant est contre toute attente un très gros plan de la plaie. La suite montrera sans détour plein cadre Rudy, la tête à l'envers, se vider de son sang (Fig. 19-20). Le meurtre de Miguel Prado en fin de saison 3 répond à une logique similaire. Dexter change son mode opératoire en optant pour une strangulation (Fig. 21), ce qui rallonge sensiblement la mise à mort, la rend plus bruyante (nous

19 DESMET Maud, *Confessions du cadavre : autopsie et figures du mort dans les séries et films policiers*, Aix-en-Provence : Rouge Profond, 2016.

20 « Soit l'élaboration par un film d'un corps, d'un univers, d'une relation. Au sein même de cette élaboration, simple ou complexe, harmonique ou dissonante, il peut se produire des moments de crise, des événements où le découpage contextuel des choses se redécoupe à nouveau selon une autre logique, éventuellement incompatible avec ce que le film semblait suivre. » BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Op. cit., p. 50.

entendons Prado s'étouffer et ses cervicales se briser), plus visuelle (la souffrance de Prado excède en intensité les morts généralement plus « douces » des intrigues formulaires), et plus physique (le corps est entièrement pris de spasmes). C'est presque un meurtre total en ce qu'il cumule la monstration de l'acte, l'horreur visuelle, et la métonymie habituellement employée (la mort se termine par le gros plan d'une main). La dernière « mort du proche » que nous pouvons citer est la mort du Dr Vogel qui n'est pas due à Dexter, mais à l'antagoniste de la saison. En temps normal il est rare de voir les meurtres des tueurs saisonniers (ce sont plutôt les cadavres qui sont montrés), l'épisode 10 de la saison 8 est en ce sens l'une des exceptions lorsqu'il nous montre l'égorgeage de Vogel. L'acte est perçu à distance par Dexter, mais nous entrons dans la maison avec lui et la caméra fixe la plaie pendant plusieurs secondes (Fig. 22). De plus, le sang est rougeoyant, illuminant le visage de Dexter au-delà de tout réalisme (Fig. 23). La « mort du proche » peut donc déborder le cadre fixé par Maud Desmet concernant le cadavre pour atteindre plusieurs scènes de mise à mort. Lorsque le meurtre devient personnel, une rupture est notable ; la série ne censure plus la violence des actes commis et se confronte à son horreur.

La série ne censure pas alors complètement la représentation de l'horreur issue de la pratique du *serial killer*. Néanmoins, ces scènes restent les exceptions qui confirment l'économie figurative générale à laquelle s'astreint la série dans son ensemble, constituée de condensations et de déplacements. Notons aussi que le pilote montre frontalement Dexter prendre un pied ensanglanté avant de le mettre dans un sac poubelle. Un plan très gore par rapport à ce que la série va tolérer par la suite (Fig. 24). C'est presque comme si le pilote n'avait pas encore mis au point l'esthétique de la série dans son ensemble et annonçait sans le savoir les exceptions futures que nous venons d'étudier.



Fig. 19 Dexter S01E12



Fig. 20 Dexter S01E12



Fig. 21 Dexter S03E11



Fig. 22 Dexter S08E10





Fig. 23 Dexter S08E10



Fig. 24 Dexter S01E01

*Dexter* se situe alors sur deux terrains à la fois. Le terrain du cinéma américain des années 70 : ambiguïté morale des personnages d'anti-héros et justice personnelle issue des *Vigilante Movie* de cette période. Jean-Baptiste Thoret synthétise de plus le cinéma d'horreur classique comme la confrontation entre soi et un Autre<sup>21</sup>. Notre corpus ayant comme personnages principaux des tueurs en série, l'horreur ne repose donc pas sur cette confrontation, puisque ce que le cinéma classique considère comme « Autre » est ici érigé en point de focalisation. Mais son économie figurative répond pleinement à une logique du hors-champ qui la situe sur le terrain du cinéma classique concernant les actes de Dexter. « Le hors-champ n'est plus ce lieu invisible où le champ règle ses problèmes de digestion [...], mais un espace poubelle, un dépotoir saturé de déchets toxiques impossibles à contenir. Le refoulé ne se contente plus de faire un petit retour et de s'en aller [...], mais, à l'instar des zombies de Romero, s'accroche au cadre et s'exhibe<sup>22</sup>. » Nous voyons bien avec cette définition du hors-champ moderne que *Dexter* reste encore confortablement dans une logique du hors-champ classique. L'horreur est bien contenue hors-champ, elle refait ponctuellement surface avant de retourner dans son espace privilégié hors du cadre. La série correspondrait alors à une hybridation entre les thématiques du cinéma américain des années 70 et le traitement plastique du cinéma classique.

### 2.1.2 L'évolution figurative des meurtres dans *Hannibal*

#### Des effets sans causes

*Hannibal* est, quant à elle, réputée pour être une série régie par une logique d'hypervisibilité. Notre partie consacrée aux structures narratives de la série a montré que le personnage d'Hannibal reste un mystère opaque, et que même si ses actes guident le récit, faisant de lui un personnage principal, la représentation de la mise à mort ne va pas de soi. Il s'agira cette fois-ci de questionner les solutions esthétiques adoptées pour la représentation du meurtre qui diffèrent du tout au tout par

21 THORET Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, Paris : Cahiers du cinéma, 2006, p. 305.

22 *Ibid.*, p. 294.

rapport à *Dexter*. Là où *Dexter* met en scène un unique *serial killer* comme personnage principal, *Hannibal* brouillera le jeu au travers de l'élaboration de la relation entre Hannibal et Will, qui est toute entière une problématique d'ordre figurative. Maud Desmet qualifie *Hannibal* de série « hypervisuelle » d'après la théorie de « l'image-excès » caractérisée par « du jamais assez, du jamais trop, du toujours plus de tout : rythme, sexe, violence, vitesse, recherche de tous les extrêmes, et aussi multiplication des plans, montage cut, allongement des films, saturation de la bande son<sup>23</sup>. » S'il est difficile de mettre la durée des films, le montage cut, le sexe et la violence sur le même plan comme la simple recherche de l'extrême, on comprend néanmoins la tendance soulignée par les auteurs. Mais chez Desmet nous nous situons au niveau du cadavre, et cette tendance à l'excès ne se manifeste pas de la même façon au niveau du meurtre qui reste l'acte essentiel, autant pour une étude de récit, que pour une analyse figurative du personnage du *serial killer*. Force est de constater que la mise en scène du meurtre passe par des chemins de traverse. Pour ce faire, il faut avant toute chose approfondir la construction des personnages d'Hannibal et de Will qui portent à eux deux toute l'ambiguïté des scènes mentionnées.

Dans les deux premières saisons nous ne voyons que très peu Hannibal en dehors de sa fonction de psychiatre. Nous comprenons par des moyens détournés qu'il tue en série, et ce régulièrement, mais la série ne creuse jamais au-delà de son *person-suit*<sup>24</sup> évoqué par sa propre psychiatre. Par exemple, Beverly Katz périt dans la jonction entre deux épisodes. La fin d'un épisode voit naître une confrontation tandis que le suivant débute sur son cadavre. Toute l'ambiguïté de la série est caractérisée par la connaissance que nous avons du personnage qui se heurte à l'impossibilité d'y associer les images correspondantes. Nous sommes à la fois dans la position des personnages de la série, incapables de *percevoir* la responsabilité d'Hannibal (comme nous qui ne voyons pas ses actes), tout en partageant ses connaissances (puisque la focalisation est aussi celle d'Hannibal). L'un des moyens adoptés pour faire d'Hannibal un *serial killer* (malgré le manque figuratif à l'endroit du meurtre) est le déplacement de la scène de crime dans la cuisine. La cuisine d'Hannibal est une véritable scène de crime puisqu'y sont stockés tous les cadavres transformés en saucisses ou jambons. De plus, le montage alterné régulièrement employé entre la scène d'autopsie et Hannibal en train de cuisiner associe très clairement la viande aux organes volés sur les cadavres. Ce choix formel rend donc invisibles les meurtres d'Hannibal dont nous ne percevons que les conséquences. Il est intéressant de noter que, si dans *Dexter* les actes étaient privés de leurs effets, dans *Hannibal* ce sont les effets qui sont privés de leurs actes. Le cadavre est bien au centre de

---

23 LIPOVETSKY Gilles, SERROY Jean, *L'Écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris : Éditions du Seuil, 2007, pp. 72-73, cité par DESMET Maud, *Confessions du cadavre*, *Op. cit.*, p. 226.

24 « Costume de personne » en français. Sous-entendu, Hannibal porte un costume d'« homme » pour cacher sa nature de « monstre ».

l'esthétique de la série, mais les meurtres d'Hannibal sont absents. Les scènes de cuisines fonctionnent alors comme des métaphores des meurtres lorsque les réalisateurs insistent abondamment à l'aide de gros plans sur les organes en train d'être cuits ou découpés. Les gros plans n'ont pas pour unique fonction de nous faire comprendre ce que l'on voit (par exemple, s'approcher pour percevoir l'organe correctement), mais pour nous faire ressentir une forme de dégoût lorsque la caméra s'approche trop près au point de nous faire percevoir crûment la chair humaine (Fig. 27). Ces séquences font clairement office de substitut aux meurtres éludés d'Hannibal. Cette logique du gros plan se conjugue à un montage brut et sec, privilégiant les plans courts et les faux raccords. Il y a quelque chose de l'ordre d'une photogénie dans ces séquences. Si le qualificatif apparaît sous la plume de François Arago en 1851, c'est Jean Epstein qui lui donnera l'acception qui nous intéresse ici<sup>25</sup>. Il associe la photogénie au mouvement, au gros plan et à une rythmique particulière : « Le gros plan est l'âme du cinéma. Il peut être bref, car la photogénie est une valeur de l'ordre de la seconde. [...] Il faut donc admettre qu'elle est une étincelle et une exception par à-coups. Cela impose un découpage mille fois plus minutieux que celui des meilleurs films, même américains. Du hâchis (sic). [...] La photogénie se conjugue au futur et impératif. Elle n'admet pas l'état<sup>26</sup>. » Ces séquences possèdent une dimension photogénique puisque le montage privilégie les gros plans courts, et que l'enjeu de ces séquences est la transformation d'une preuve en objet esthétique (le passage d'un état à un autre propre à la photogénie). Le montage *hache* donc les plans comme Hannibal *hache* littéralement la chair humaine. La série produit malicieusement deux réactions successives : une forme de rejet lorsque l'organe est transformé, mutilé, lorsque le gros plan devient incisif (c'est la position des policiers et des spectateurs face aux cadavres en général dans cette fiction) puis une forme de plaisir coupable lorsque les personnages en viennent à manger des bouts de corps humains (c'est la position d'Hannibal). Rappelons que si l'on admet que le cinéma gore naît avec *Blood Feast* de Herschell Gordon Lewis<sup>27</sup>, il existe alors une affinité historique entre le gore et le cannibalisme ou du moins la cuisine à base d'organes prélevés sur des corps humains. *Blood Feast* raconte en effet l'histoire d'un tueur en série qui prépare un festin de membres humains pour honorer une déesse égyptienne. Reposant sur l'attraction de ses plans gore le film montre une scène de cuisine qui n'est pas sans rappeler *Hannibal* : les organes sont frontalement montrés, une jambe finit même dans un four (Fig. 25). Mais là où *Blood Feast* associe cuisine et cadavre (un corps est étalé sur la table, Fig. 26), *Hannibal* fait le choix inverse de la fragmentation (une jambe sectionnée sous le genou sera

25 THIÉRY Natasha, « Photogénie », in de BAECQUE Antoine, CHEVALIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Op.cit., p. 555. Epstein revient toujours à Delluc lorsqu'il convoque la notion : « Le cinéma vu de l'Etna », in EPSTEIN Jean, *Écrits complets*, vol. 2, Montreuil : Les Éditions de l'œil, 2019, p. 295.

26 EPSTEIN Jean, « Bonjour cinéma », in *Écrits complets*, vol. 2, Op.cit., p. 132.

27 *Blood Feast*, Herschell Gordon Lewis, États-Unis, 1963. ROUYER Philippe, *Le cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris : Le Cerf, coll. « 7e art », 1997.

presque une exception puisque la série privilégie généralement les petits organes). *Hannibal* que l'on peut qualifier de série gore convoque, volontairement ou non, son héritage esthétique cinématographique au travers des séquences de cuisines.



Fig. 25 Blood Feast (1963)



Fig. 26 Blood Feast (1963)



Fig. 27 Hannibal S01E01



Fig. 28 Hannibal S02E02

Hannibal est un personnage dont nous ne percevons que l'apparence, le *person-suit* mentionné plus haut. Il est décliné en trois versions : Hannibal le psychiatre (avec sa panoplie de costumes éblouissants), Hannibal le cuisinier (où nous percevons l'atrocité organique de son activité) et Hannibal le tueur (généralement dans une tenue de protection en plastique qui recouvre les costumes). À chaque Hannibal sa tenue, caractérisant le personnage bien mieux que ne le fait le jeu de Mads Mikkelsen qui précisément tend à jouer le moins possible. Seuls un sourire ou une légère frustration sur son visage apparaissent parfois et qui sont comme autant d'événements tant le moindre signe d'humanité est bon à prendre face à ce visage tout en retenue. Revenons temporairement à *Dexter*. Dexter est à la fois perçu comme un manipulateur invétéré (son *person-suit* est parfaitement construit, bien mieux qu'Hannibal sur ce point, qui ne semble pas avoir de vie en dehors de ses meurtres et de son métier) et comme un tueur psychotique. L'acteur Michael C. Hall déploie alors deux types d'actorialité très différentes : le névrotique en manque (son excitation déborde parfois la maîtrise de soi, il rigole, gesticule, hausse le ton) et le timide réservé (le *geek* de laboratoire comme il aime à le rappeler). L'acteur articule ces deux rapports au jeu pour deux personnalités différentes (sans mentionner les micro-rôles qu'il endosse temporairement pour duper

ses victimes dans les intrigues formulaires). Dexter est un type de personnage (le *serial killer*) élaboré à partir d'un corps et de deux façons d'appréhender le rôle.

Hannibal n'est perçu dans un premier temps qu'au travers de son rôle de psychiatre dans une position d'écoute, de réceptivité et peu en action. Seule la façade d'Hannibal est perceptible pour le spectateur. La répétition des meurtres sera alors partagée paradoxalement avec le personnage du *profiler* Will Graham : un type de personnage pour deux corps puisque le *serial killer* sera incarné *via* Hannibal et *via* les actes que reconstitue Will Graham. Nicole Brenez met en avant certaines formes de « déviations » dans l'élaboration d'un personnage par le cinéma lorsque certaines caractéristiques, actes, gestes sont partagés par plusieurs corps en lieu et place du personnage habituellement désigné<sup>28</sup>. Mais là où Brenez constate que cela aboutit à une forme de déréalisation dans le cinéma de John Cassavetes, nous constatons au contraire que dans *Hannibal* il s'agit plus d'un potentiel toujours actualisable. En effet, le seul personnage que nous verrons tuer en série est Will Graham et, au même titre que dans *Dexter*, c'est au travers des images mentales que va s'effectuer les séquences de meurtres. *Hannibal* a une vision très fantasmée du métier de *profiler*<sup>29</sup> et très visuelle puisque Will Graham reconstitue mentalement les crimes et les vit comme s'il était lui-même le tueur en train de commettre ses forfaits.

### Les mises à mort imaginaires

Au début de la série, les scènes de *profiling* sont identifiables comme telles et ritualisées comme Will ritualise sa pratique. Will débute toujours son travail à partir d'un cadavre, une concentration extrême lui permet de faire abstraction de son environnement (figuré par un mouvement de balancier qui balaye l'écran), puis une fois qu'il a fait table rase, il rejoue la scène en se déplaçant dans l'espace et en effectuant les actes du meurtrier. Une fois la reconstruction achevée, il ouvre les yeux et nous comprenons qu'il n'a en réalité pas bougé de sa place, faisant de la reconstruction un exercice purement mental. Ces scènes sont donc supportables puisque l'homme qui est la source des atrocités est le *profiler* puis une seconde fois déréalisée puisqu'il s'agit d'un exercice d'imagination. Néanmoins, la reconstruction concerne des mises à mort généralement extrêmement violentes qui viennent redoubler l'horreur de la vision des cadavres : à la vision des

---

28 BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier*, Op. cit., p. 267.

29 John Douglas l'un des premiers *profilers* revient sur la pratique de son métier dans l'un de ses nombreux livres nommé : *Mindhunter, dans la tête d'un profileur*. Le *profiler* y est décrit comme un agent opérant à distance, rarement sur les lieux des crimes et capable d'établir à partir des preuves une description très précise autant physique que psychologique des criminels, généralement meurtriers en série. OLSHAKER Mark, DOUGLAS John, *Mindhunter, dans la tête d'un profileur*, Michel Lafon, 2017. Nous emploierons le terme de *profiling* dans un sens plus restreint afin d'éviter les termes moins précis comme « reconstitution mentale ». Mais gardons à l'esprit que le métier de *profiler* ne se cantonne pas à reconstituer un meurtre, mais bien à établir le profil psychologique d'un forcené. Cette étape du *profiling* n'est pas du ressort de notre étude et ne sera donc pas englobé dans l'étude des scènes ; notre terme « *profiling* » est donc plus restrictif.

cadavres s'ajoute la vision de la mise à mort. L'un des questionnements mis en place par la série *via* le meurtre concerne une déclinaison de tous les possibles corporels. Nous entendons par là que chaque mise à mort aura pour spécificité d'éprouver la figure humaine dans toutes ses dimensions : défigurations, palpations d'organes, plongées à l'intérieur de l'organisme, suffocations, démembrements. « Le cinéma découvre l'expérience humaine, la met à nu, dans son étrangeté radicale, dans ce qu'elle a d'innommable<sup>30</sup>. » Le constat est valable pour les séries télévisées et particulièrement pour *Hannibal*. En effet comment s'élabore un corps de série télévisée ? La répétition ontologique du format est un réservoir de questionnements passionnants. Nicole Brenez se demandait ce qui arrivait à une figure entre deux plans, la question se prolonge aux séries : qu'arrive-t-il à un personnage, à un corps, entre deux plans, deux épisodes, deux saisons ? Pour paraphraser Spinoza, nous ne savons pas encore ce que peut un corps sériel. La représentation du meurtre en est un témoignage possible bien que le champ d'études s'avère beaucoup plus large.

Le pilote de la série s'ouvre sur une suite d'exécutions avec une arme à feu. Aux ralentis en cascade qui transforment le sang, s'échappant des plaies, en liquide en apesanteur, s'ajoutent les descriptions orales de Will Graham qui décrit avec précision les conséquences organiques de ses actes<sup>31</sup>. La suite de la séquence insiste sur la paralysie de la victime qui ne peut que bouger ses globes oculaires. La série s'ouvre donc sur deux meurtres très violents qui sont l'occasion d'inscrire pleinement la violence des meurtres dans la dimension la plus organique possible. À chaque fin de *profiling*, Will Graham semble perturbé ; le passage d'un état mental à un autre se fait difficilement pour lui, mais le spectateur ne partage à aucun moment cette confusion. Les scènes sont balisées par le balancier et le cadavre en début de séquence puis le retour à la réalité est énoncé par un traitement chromatique différent (un filtre jaune est présent dans les scènes de reconstitutions au début de la série, par la suite la différence chromatique s'estompe sans disparaître pour autant<sup>32</sup>). Une scène de l'épisode 4 de la saison 1 qui est l'exécution de toute une famille autour d'une table adopte l'esthétique du *splatter movie*<sup>33</sup> que l'on retrouvera sous de multiples modalités au fil des 3

30 BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier*, *Op. cit.*, p. 428. L'auteur souligne.

31 « Je tire sur Madame Marlow avec expertise dans le cou, ce n'est pas une blessure fatale, la balle rate toutes les artères, elle est paralysée avant de s'évanouir. Mais ça ne signifie pas qu'elle ne peut pas sentir la douleur, cela signifie simplement qu'elle ne peut rien y faire. » S01E01. Ma traduction.

32 « Pour prendre un autre exemple, les différences de tons présentes au moment de la projection de Will dans les premiers épisodes cessent d'être un indice pertinent pour différencier les types d'espaces vécus par Will Graham. Une séquence de l'épisode "Sorbet" (S01E07) matérialise les deux couleurs identifiées plus tôt (le vert et le jaune) par le revêtement d'une salle de bain située dans l'espace tangible. Tandis que la couleur jaune est marginale dans la scène, le vert malachite cerne le protagoniste principal et s'immisce par l'intermédiaire du décor dans la projection de Will. » LORGERÉ Sophie, « Pour une « spaciologie » des séries télévisées, la sérialité autrement : analyse des espaces dans *Hannibal* de Bryan Fuller (NBC, 2013-2015) » *Op. cit.*

33 « Dans les années quatre-vingt, *splatter*, substantif du verbe anglais *to splatter* (gicler bruyamment ou sans interruption, asperger, éclabousser, mais aussi frapper, martyriser), vient concurrencer le mot *gore*... » ROUYER Philippe, *Le cinéma gore. Une esthétique du sang*, *Op. cit.*, p. 12.

saisons. Dans le *splatter* « [...] le corps gore s'approprie [...] la possibilité de l'image en mouvement que déploie le cinéma pour continuer à vivre malgré tout : le sang jaillit ou coule, les organes se déversent, se détachent ou sont manipulés, se répandent et glissent...<sup>34</sup> ». Ici du tir à la tête s'ensuit deux plans des photos de famille éclaboussées par un flux de sang. Ce qui est le plus frappant dans cette scène, et qui fait de celle-ci un commentaire sur le statut même de ces séquences, est l'absence de la mise à mort des enfants. En effet, Will ne tue pas la famille dans son intégralité, mais les regarde. Le contre-champ des coups de feu ne sera pas montré ; à la place nous verrons trois raccords dans l'axe sur l'œil de Will qui semble les tuer avec son regard. Le coup de feu est synchrone avec une contraction de la pupille et, visuellement, c'est comme si Will mettait à mort la famille par l'acte de vision (Fig. 29-30). L'importance de la vision dans le cinéma moderne sera conceptualisée par Gilles Deleuze *via* le personnage du visionnaire au sein de *L'image-temps* :

L'important, c'est toujours que le personnage ou spectateur, et tous deux ensemble, deviennent visionnaires. La situation purement optique et sonore éveille une fonction de voyance, à la fois fantasme et constat, critique et compassion, tandis que les situations sensori-motrices, si violentes soient-elles, s'adressent à une fonction pragmatique qui « tolère » ou « supporte » à peu près n'importe quoi, du moment que c'est pris dans un système d'actions et de réactions<sup>35</sup>.

Le personnage de voyant intervient lorsque les schèmes sensori-moteurs se relâchent, mais ne sont pas encore brisés. Dork Zabunyan insiste sur l'aspect transitoire des situations optiques et sonores pures qui font la jonction entre une image-action et l'image-temps. « L'action n'est donc pas absente comme telle de l'image purement optique et sonore ; seulement, c'est une action qui reste solidaire d'un certain usage de la faculté de voir, usage qui devient lui-même le moyen et la fin de l'action, jusqu'à se substituer à elle, et qui insiste par-delà toute réaction à son déroulement<sup>36</sup>. »

Will Graham devient un personnage dont la faculté de voir devient plus importante que ses facultés sensori-motrices. Gilles Deleuze parle d'« acteurs-mediums » qui sont « capables de voir et de faire voir plus que d'agir<sup>37</sup>. » Les personnages ne cessent, en effet, de demander à Will ce qu'il a vu, « What do you see Will ? ». Will a pour fonction de partager ses visions avec d'autres personnages qui peuvent alors entrer en action.

La notion de « voyance » permet de penser la faillite de ce schème [sensori-moteur], et de proposer par là même un désabritement de la faculté de voir autant qu'un exercice devenu « supérieur » de la vision. Et comment envisager la faillite de la sensori-motricité autrement que par un échec du prolongement entre la perception et l'action<sup>38</sup> ?

---

34 BALSÒ André, « Gore », in MARZANO Michela (dir.), *Dictionnaire de la violence*, Paris : Presses Universitaires de France – PUF, coll. « Quadrige », 2011, p. 549. L'auteur souligne.

35 DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris : Les Éditions de minuit, 1985, p. 30.

36 ZABUNYAN Dork, *GILLES Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris : Presses Sorbonnes nouvelle, 2006, p. 116.

37 DELEUZE Gilles, *L'image-temps, Op. cit.*, p. 31.

38 ZABUNYAN Dork, *GILLES Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma, Op. cit.*, p. 103.

Will entre pourtant en action dans ses visions puisqu'il en est le personnage principal, mais ces séquences ne débouchent pas sur un changement de situation. L'action de Will est coupée de son environnement immédiat puisqu'elle est mentale. L'action deleuzienne se caractérise par une situation donnée qui engage une action et qui résulte sur une situation changée<sup>39</sup>. L'action des visions de Will n'aboutit pas à un changement de situation puisque la situation s'évapore une fois l'exercice mental terminé. Will Graham est un personnage visionnaire, un don maudit qui est associé à la mort. Will ne fait que tuer dans ses visions ; la dimension gore ou plus précisément *splatter* est le plus souvent associée à ce personnage ; c'est lui qui paradoxalement tue en série.



Fig. 29 Hannibal S01E04



Fig. 30 Hannibal S01E04

Ce relâchement des schèmes sensori-moteurs<sup>40</sup> est ce qui différencie radicalement Will et Hannibal. L'un est le point de focalisation récurrent, qui tue en série lors de scènes de *profiling*, mais qui s'avère être incapable d'entrer réellement en action dans le monde « réel », tandis que l'autre est paradoxalement le plus actif des deux, mais ses crimes restent dans un premier temps cachés. Ce qui donne à la série ce rythme et ce ton si particulier. Par la suite, les rôles évolueront, mais restons-en pour l'instant à ce constat.

Le personnage de voyant voit donc au-delà de ce qu'indique le cadavre pour être en mesure de reconstituer avec une extrême précision, qui confine au génie, tous les sévices corporels qu'ont subis les corps. Les scènes de *profiling* sont l'occasion d'éprouver la spécificité du corps humain dans toute son organicité. C'est précisément l'un des enjeux de ces séquences, d'ouvrir les corps, de mettre au jour son fonctionnement, de détailler toutes les spécificités organiques, biologiques du corps humain. L'encéphalite de Will en est un exemple, mais elle reste trop abstraite et n'engage aucun traitement figuratif particulier, si ce n'est par les symptômes qu'elle produit : désorientation,

39 Ou inversement une action qui se confronte à une situation et aboutit à une autre forme d'action. Deleuze propose les deux typologies : SAS' et ASA', respectivement nommées la grande forme et la petite forme de l'image-action. DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris : Les Éditions de minuit, 1983, p. 220.

40 Et non pas leurs ruptures, nous insistons dessus puisque *Hannibal* n'est pas strictement une série moderne comme caractérisée par Deleuze, qui donnerait à voir une image « directe » du temps. Elle n'en est pas moins gouvernée par moments par un statut paradoxal d'images optiques et sonores pures.



perte de repères temporels, etc. Par contre, le *profiling* est le lieu privilégié pour la mise en péril de la figure humaine en dévoilant son fonctionnement. Will ouvre par exemple la cage thoracique d'un homme pour *in fine* lui faire manuellement un massage cardiaque (S01E07). L'intégrité du corps n'est que rarement respectée ; il s'agira souvent de creuser sous la surface pour y trouver une forme de vérité.



Fig. 31 Hannibal S01E07



Fig. 32 Hannibal S01E07

### Le meurtre devient visible

Une fois qu'Hannibal aura progressivement amorcé le piège autour de Will, les séquences de *profiling* seront moins délimitées et deviendront véritablement poreuses. L'épisode 9 de la saison 1 est la première manifestation de la maladie de Will qui passe d'une scène de crime au cabinet de Lecter en un raccord cut. La série fait le choix cette fois-ci d'être focalisée sur Will, ce qui amène le spectateur à éprouver une forte désorientation au même titre que le personnage. C'est précisément ce choix narratif et donc de montage qui transforme Will en tueur. C'est dans l'épisode suivant qu'en un raccord Will passe de sa cuisine où il découpe un poisson à une scène de crime où il vient de défigurer une femme avec un couteau. Le temps de quelques secondes Will se sent responsable (tout comme le spectateur) avant de réaliser qu'il s'agissait de son travail de *profiler*. Ce qu'il faut ici retenir c'est que la série ne balise plus les scènes de *profiling*. Nous sommes passés de sa cuisine à sa reconstitution mentale sans aucun indicateur externe : il n'a donc pas tué la femme, mais imaginait les actes du tueur au sein d'un exercice mental de reconstitution, vécu par Will comme un meurtre. La scène est en effet très violente pour deux raisons. Le raccord cut qui nous montre sans prévenir la victime et puis l'horreur de la scène : un visage défiguré crachant un flot de sang (Fig. 33). Pour la première fois, l'horreur d'un meurtre (non reconstitué) est montrée frontalement même si la suite de la scène infirme cette interprétation. Ce qui était de l'ordre du rituel et de la reconnaissance générique (le cadavre de l'épisode, l'arrivée des personnages sur les lieux du crime, le *profiling*, les caractéristiques d'un *formula show*) est totalement escamoté pour produire l'effet d'une scène de

meurtre. « En effet, pour la première fois, il agit et surtout se vit comme un assassin, ce qui a pour conséquence de rompre la frontière entre l'espace psychique du *profiler* et celui du criminel<sup>41</sup>. » Cette séquence est annonciatrice du projet d'Hannibal qui va en fin de saison faire accuser Will de tous ses crimes et le transformer aux yeux de tous les personnages en *serial killer* (et donc transformer progressivement la formule de la série). C'est d'ailleurs dans ce même épisode que nous pouvons voir pour la première fois, Hannibal en action. Non pas en train de commettre un meurtre, mais en train de « déguiser » son meurtre en mutilant le corps de sa victime qui est le neurologue de Will. Nous le percevons autour de deux moments clés. Le premier est le visage de la victime défigurée, mais à un niveau supérieur par rapport à la vision de Will. La mâchoire cassée et mutilée donne au visage une forme nouvelle, repoussante, que le cadrage renforce en se positionnant derrière le corps pour filmer en gros plan le visage (Fig. 34). Le second moment est la fin de l'épisode qui revient sur le cadavre en nous montrant l'acte d'Hannibal. L'effet fut visible avant la cause, même si les actes d'Hannibal restent savamment masqués par le metteur en scène de l'épisode ; nous en restons au niveau de la suggestion, mais le bruitage ainsi que la force et les outils utilisés par Hannibal suggèrent un haut degré de mutilation qui ne nous sera pas épargné.



Fig. 33 Hannibal S01E10



Fig. 34 Hannibal S01E10

Cette violence, qui est désormais visible, perpétrée sur les corps entame grandement leurs intégrités. Georges Didi-Huberman conceptualisera, à partir des écrits de Georges Bataille, la notion d'informe à partir de la figure humaine :

L'informe, ce n'est pas que le corps ouvert, écrasé, dépecé et dévoré de la victime aztèque soit seulement *autre chose* qu'une « Figure humaine » ; c'est l'avènement d'un paradoxe supplémentaire et décisif, infiniment plus cruel - infiniment plus réel-, d'un paradoxe selon lequel toute « Figure humaine » demeure « Figure » et demeure « humaine », bien que capable d'ouverture, d'écrasement, d'écorchement et de dévoration [...] cette chose, cette « masse », comme l'écrit Bataille, cette chair ouverte, écrasée, dépecée et dévorée, ce résidu « suprême » ne définissent rien d'autre que *notre semblable*, le destin toujours possible de notre propre ressemblance<sup>42</sup>.

41 LORGERÉ Sophie, « Pour une « spaciologie » des séries télévisées, la sérialité autrement : analyse des espaces dans *Hannibal* de Bryan Fuller (NBC, 2013-2015) » *Op. cit.*

Nous voyons que la problématique concernant l'exploration des possibles du corps humain déborde le cadre du *profiling* et du formulaire pour tendre vers une recherche de l'informe. Le sang que crache la « fausse victime » de Will lui recouvre tout le bas du visage tandis que le visage du neurologue est à la fois ressemblant et dissemblant. Tout cet épisode en fait son sujet de prédilection puisque le tueur épisodique ne reconnaît pas les visages et les détruit. Didi-Huberman rappelle de plus que l'informe n'est pas l'équivalent des non-formes:

Transgresser les formes ne veut donc pas dire se délier des formes, ni rester étranger à leur site. Revendiquer l'informe ne veut pas dire revendiquer des non-formes, mais plutôt s'engager dans un *travail des formes* équivalent à ce que serait un *travail d'accouchement* ou d'agonie : une ouverture, une déchirure, un processus déchirant, mettant quelque chose à mort et, dans cette négativité même, inventant quelque chose d'absolument neuf, mettant quelque chose au jour, fût-il le jour d'une cruauté au travail dans les formes et dans les rapports entre formes – une *cruauté dans les ressemblances*<sup>43</sup>.

Ici l'informe n'est pas un corps qui serait absolument détruit, désintégré, mais une ouverture et une déchirure des visages qui sont suffisamment altérés pour que nous les considérions comme un travail sur la figure, un processus (puisque Hannibal et Will sont en train de commettre les actes) qui instaure le passage du semblable au dissemblable. La forme humaine n'est pas niée ; cet écart, cette restructuration ou déformation du visage opérée par le tueur, n'entache en rien l'humanité du corps, il reste « *notre semblable*, le destin toujours possible de notre propre ressemblance. » L'informe n'est plus un critère d'altérité, mais de « ressemblances transgressives ou par excès<sup>44</sup> ».

Ce ne sera pas le seul épisode à éprouver la figure humaine et à la reconfigurer. Abel Gideon au cours d'un épisode fera de son périple meurtrier une investigation sur les possibles du corps humain (S01E11). Il est intéressant de noter que ce personnage en quête d'identité (nous l'avons évoqué dans la première partie, Gideon ne sait plus qui il est) semble chercher la réponse à sa question aux tréfonds du corps de ses victimes. Comme si, pour lui, l'identité humaine pouvait se réduire à sa dimension la plus biologique. L'épisode débute sur les organes savamment disposés dans la nature par Gideon qui font presque office d'un répertoire : la caméra les dévoile l'un après l'autre dans un léger travelling arrière et joue sur la mise au point pour les isoler entre eux (Fig. 35). Un peu plus tard, il tuera un psychiatre l'ayant traité de narcissiste. Il lui a ouvert la gorge et fait sortir la langue par l'orifice en guise de revanche (autrement appelée une cravate colombienne, Fig. 36). « Entailler un corps, le peler, donc l'outrager et le défigurer n'est pas simplement l'anéantir ; c'est l'ouvrir à ses structures sous-jacentes, en dévoiler l'envers et l'enfoui pour mieux enclencher un

---

42 DIDI-HUBERMAN Georges, *La Ressemblance informe, ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris : Macula, 1995, p. 136. L'auteur souligne.

43 *Ibid.*, p. 21. L'auteur souligne.

44 « Ces contacts incessants capables d'imposer à toute forme le pouvoir même du dissemblable. » *Ibid.* p. 136. L'auteur souligne.

travail de refiguration<sup>45</sup>. » Gideon opère un véritable travail de « refiguration » de la figure humaine tout en explorant les limites du corps humain. En effet, même si la scène n'est pas montrée, la victime est morte d'une crise cardiaque après que Gideon l'ait vidé de son sang (jusqu'à quand le cœur tiendra ?) Il finira par éventrer progressivement Frederick Chilton au cours d'une scène tragi-comique. Gideon sort méthodiquement un organe après l'autre en se demandant jusqu'à quand le corps est en mesure de supporter la perte de ses organes. La série joue le jeu de Gideon en cadrant en gros plan les organes déposés l'un après l'autre dans une bassine, ainsi que l'état critique de Chilton qui doit lui-même tenir ses tripes (Fig. 37-38). Il réorganise la relation de l'homme avec son propre corps : les organes sont en harmonie avec la nature, une langue sort de son espace privilégié pour devenir cravate, un homme doit entrer en relation tactile avec les quelques organes qu'il lui reste.



Fig. 35 Hannibal S01E11



Fig. 36 Hannibal S01E11



Fig. 37 Hannibal S01E11



Fig. 38 Hannibal S01E11

Jusqu'à présent c'est Will Graham et Abel Gideon qui ont porté à eux seuls la dimension *gore/splatter* de la série. « Chaque scène gore est un précis de décomposition. Elle raconte comment un personnage (de préférence jeune et vigoureux pour accentuer le contraste) devient un cadavre<sup>46</sup>. » C'est en effet tout l'enjeu du travail de Will Graham, être en mesure de *voir et de faire voir* le passage du statut d'être vivant au statut de cadavre.

Notons que lorsque Will entre finalement en action, c'est très souvent lorsqu'il est manipulé par Hannibal. Le pilote se clôt sur la mise à mort de Garret Jacob Hobbs, mais c'est Hannibal qui

45 ASTIC Guy, *Outrance et ravissement. Images et mots de l'horreur 1*, Aix-en-Provence : Rouge profond, 2017, p. 27.

46 ROUYER Philippe, *Le cinéma gore. Une esthétique du sang*, *Op. cit.*, p. 175.

l'avait prévenu par téléphone, se rendant responsable de la situation intenable qui aboutira aux coups de feu tirés par Will. Une autre situation en miroir témoigne du projet d'Hannibal. Il s'agit de l'épisode 11 de la même saison où Hannibal oriente Abel Gideon vers la maison d'Alana Bloom dont Will est amoureux. Will se trouve alors obligé d'aller protéger Alana et tire sur Gideon. Hannibal transforme donc à deux reprises Will en tueur. Les meurtres bien que non commis par Hannibal sont en réalité sa responsabilité. Hannibal est un personnage actif dont nous ne voyons que la passivité, et même dans sa passivité il arrive à transformer à sa guise Will en tueur et donc à entrer en action. Même constat lorsque Will Graham tue Randall Tier chez lui lors d'une séquence d'action. C'est encore une fois évidemment Hannibal qui est responsable de la situation. C'est d'ailleurs toute la difficulté de Will Graham : sortir des situations déterminées par Hannibal. La fin de la saison 2 aura pour enjeu de pousser Hannibal à l'action, de prouver une bonne fois pour toutes sa culpabilité en le poussant à tuer devant Will, mais surtout devant le spectateur. Ce sera chose faite avec l'exécution de Mason Verger (bien qu'il survivra, S02E12) qui sera le premier d'une longue série. En effet à partir de ce moment, la série basculera dans le monde d'Hannibal avec un nouveau rapport à la scène de meurtre. Ce basculement s'opère lors du dernier épisode de la saison 2.

### Avec Hannibal derrière le voile

Ce titre inspiré d'un dialogue entre Will Graham et Bedelia Du Maurier, dans lequel cette dernière annonce à Will qu'elle était avec Hannibal « derrière le voile », témoigne bien de la nouvelle économie figurative de la série à partir de l'épisode 13 de la saison 2. Après moult contretemps, Will a convaincu Jack Crawford de la culpabilité d'Hannibal Lecter et ils se rendent séparément à son domicile pour l'arrêter, mais sans le soutien officiel du FBI. Puisque Hannibal est démasqué, il ne sera plus question de prolonger les formes de déviations précédemment étudiées. La fin de la saison sera une scène d'action où le personnage d'Hannibal est montré dans toute sa monstruosité. C'est au sein de cet épisode que la série bascule le plus ouvertement dans le gore. Ce n'est pas une simple logique de condensation comme dans *Dexter* mais plus de basculement. La série est passée définitivement de l'autre côté, derrière le « voile », derrière le *person-suit*, et ce que nous voyons n'est guère attrayant. C'est dans la cuisine que se déroule la confrontation avec Jack Crawford. Une idée de scénographie complètement à propos puisque c'est au sein de cet espace qu'Hannibal est en phase avec lui-même. Cette longue séquence, bien qu'à première vue en défaveur d'Hannibal, est en réalité une situation complètement déterminée par ce dernier. Les personnages sont chez lui, et il les a au préalable réduits à l'impuissance, à l'inaction. Son emprise psychologique sur Will pousse ce dernier à le prévenir de l'arrivée de Jack, qui a lui-même perdu son arme et son badge. Alana n'a pas de balles

dans son arme puisqu'elles ont au préalable été retirées par Hannibal. Hannibal triomphe de tous les personnages et la scène permet d'associer enfin la cause aux effets. Abigail Hobbs que nous pensions morte égorgée sera cette fois-ci réellement égorgée face à la caméra, tout comme Will sera éventré et Jack gravement blessé. Ce nouveau rapport au meurtre directement montré plonge frontalement la série dans une esthétique gore où c'est bien le *serial killer* principal qui est responsable de cette esthétique. La série abandonne définitivement les formes de déviations pour signifier le basculement de notre rapport au personnage. Quelques auteurs ont noté avec justesse les renversements narratifs que la série opère à plusieurs reprises et notamment une reformulation en fin de saison 2<sup>47</sup>. Cette reformulation s'accompagne aussi d'une nouvelle esthétique du meurtre qui sera poussée encore plus loin dans la troisième saison.

La saison 3 est en partie une adaptation plus rigoureuse du roman *Hannibal*. C'était déjà l'originalité du roman de se positionner en partie du côté d'Hannibal Lecter contrairement aux précédents tomes. En ce sens, la série est solidaire du récit romanesque puisque toute la première moitié est en grande partie le récit d'Hannibal à Florence. Le personnage abandonne ses costumes lorsqu'il est chez lui et nous sommes avec Bedelia derrière le voile. Bedelia Du Maurier qui est la psychiatre d'Hannibal peut être envisagée comme une incarnation du spectateur de la série. À la fois fascinée et révoltée par Hannibal<sup>48</sup>. Elle est fascinée parce qu'elle décide de le suivre en Italie, mais aussi révoltée puisqu'elle ne semble pas supporter de voir le « vrai » Hannibal. Lors d'une scène de meurtre à laquelle assiste Bedelia, Hannibal lui demande si elle veut participer ou observer. Elle s'en tient à « observer » le spectacle tellement insupportable à ses yeux qu'elle en pleure. Mais pourquoi pleure-t-elle ? Elle semble plus apeurée par Hannibal qu'attristée par la mort de la victime. Le personnage sera hautement complexe dans cette saison<sup>49</sup>. Ce n'est ni plus ni moins que la position du spectateur qui, bien qu'il ne soit pas réellement choqué par les images, n'a eu de cesse au cours des deux premières saisons de vouloir observer Hannibal dans son intimité. La saison 3 lui sert cela sur un plateau d'argent puisque Hannibal sera un personnage actif totalement mis à nu par la série. Il ne se cache plus derrière son *person-suit* ; les meurtres passent alors du statut d'invisibles à totalement

---

47 LIFSCHUTZ Vladimir, « Formule et déformulation », in *Proteus*, n°9, 2015. En ligne : <http://www.revue-proteus.com/abstracts/09-3.html>. Voir aussi CORNILLON Claire, « À propos de la construction narrative d'*Hannibal* », *Op. cit.*

48 Je me permets de citer de nouveau la citation de Bataille qui met bien en jeu l'ambivalence constitutive du comportement du personnage « [...] la violence, et la mort qui la signifie, ont un sens double : d'un côté l'horreur nous éloigne, liée à l'attachement qu'inspire la vie ; de l'autre un élément solennel, en même temps terrifiant, nous fascine, qui introduit un trouble souverain. » BATAILLE Georges, *L'érotisme*, *Op. cit.*, p. 48.

49 Il faudrait développer plus longuement l'évolution du personnage, mais Du Maurier nous semble être dans une position beaucoup plus ambiguë que ne l'indique Sophie Lorgeré dans son article. Elle est à la fois responsable, volontaire et apeurée, passive. Il faudrait creuser un peu plus le statut du personnage qui nous semble beaucoup moins victime des événements que ne le suppose l'article en question. LORGERÉ Sophie, « Pour une « spaciologie » des séries télévisées, la sérialité autrement : analyse des espaces dans *Hannibal* de Bryan Fuller (NBC, 2013-2015) », *Op. cit.*

visibles. L'un des flashbacks figure littéralement cette mise à nu. C'est une séquence qui vient combler le vide laissé entre le dernier plan de la saison 2 et la séquence post-générique où Bedelia accompagne Lecter en avion. Ce flashback met en scène le Dr Du Maurier rentrant chez elle et trouvant Hannibal sous la douche. Il sort nu et bien que le corps de l'acteur ne soit pas intégralement visible<sup>50</sup>, un plan derrière Bedelia insiste sur la nouvelle perception que nous aurons d'Hannibal : il a enlevé son *person-suit*<sup>51</sup>, nous plongerons avec lui dans ses atrocités (Fig. 39). Une fois que la série décide de se positionner du côté d'Hannibal (du moins en partie puisque comme dans les précédentes saisons la focalisation varie d'un personnage à l'autre), le sang ne s'arrête plus de couler.



Fig. 39 Hannibal S03E01

Mais comme le laisse entendre la définition du *splatter* déjà mentionnée, le sang acquiert une forme d'autonomie dans cette saison 3. L'ouverture du crâne de Will par Hannibal (E06) produit une giclée de sang qui s'autonomise de plus en plus jusqu'à devenir le centre d'intérêt même du plan où les gouttes se multiplient jusqu'à créer un arc-en-ciel sanguin (Fig. 40). Ce plan problématique, puisqu'à première vue gratuit ou tout au plus allégorique, n'est pas sans rappeler la théorie scientifique des multivers, prolongeant en ce sens nos remarques précédentes sur la théorie des mondes possibles. Tout d'abord, l'hypothèse des multivers n'est pas issue de travaux de science-fiction, mais découle de modèles de physique théorique. L'article d'Hélène Le Meur donne une définition compacte et intelligible d'un des modèles qu'elle nomme « Les bulles ou l'inflation éternelle » :

Dans le modèle cosmologique le plus reconnu aujourd'hui, l'Univers a connu une gigantesque inflation, une phase d'expansion accélérée juste après le Big Bang. Et, selon la théorie dite de

50 Le making of de la saison 2 « This is my design » présent sur le Blu-ray anglais présente un témoignage d'un collaborateur qui explique que la nudité pose problème aux chaînes de network.

51 C'est ce que dit littéralement le personnage au cours du dialogue. Du Maurier lui répond « Tu les as laissé te voir », une déclaration qui peut s'adresser à la fois aux personnages de la diégèse et aux spectateurs qui ont vu pour la première fois Hannibal en action.

l'inflation éternelle, une multitude de régions de l'espace connaîtraient toujours une telle phase d'expansion : donnant sans cesse naissance à une infinité de nouveaux univers-bulles, capables chacun de contenir un multivers élémentaire. Si en plus on combine ce modèle à la théorie des cordes pour décrire les lois qui gouvernent ces univers, on obtient un multivers gigogne. Il est composé d'une infinité d'univers-bulles présentant chacun ses propres lois de la physique et contenant chacun une infinité d'univers : un cosmos infini, qui se développe par inflation éternelle<sup>52</sup>.

Selon cette théorie, qui n'est que spéculative, il existerait une infinité d'univers-bulles qui co-existeraient. Il faut décrire le plan dans sa continuité pour pouvoir soutenir cette interprétation. Un travelling arrière nous éloigne de la scène puis, grâce à un effet numérique, la caméra s'éloigne d'une bulle dans laquelle se reflétait en réalité l'événement. La séquence semble renvoyer à la théorie des univers-bulles puisque le reflet dans la bulle tend à nous faire interpréter cette dernière comme étant l'univers entier de la série. De plus, cela serait une pierre supplémentaire à l'édifice concernant la théorie des mondes possibles, avec autant d'univers-bulles que de mondes possibles et de versions différentes des personnages. Le dernier plan de la séquence convoque de plus le final de la deuxième saison. En effet, le générique de la fin de la saison 2 se déploie sur un ciel magnifique subtilement percée par un rayon de soleil. Ici, la fin du plan (celui des univers-bulles de sang) est une reproduction exacte de ce plan, à la forme des nuages près (Fig. 42-43). La fin de la saison 2 évoque la suprématie d'Hannibal sur tous les autres personnages puisqu'il s'échappe en avion presque sans difficulté. Une configuration que l'on retrouve dans la saison 3 puisque la fin de l'épisode 6 se boucle sur l'impuissance de Jack et de Will et la nouvelle victoire d'Hannibal. Mais cette fois-ci l'épisode se conclut sur une légère prolepse qui vient contredire la victoire temporaire d'Hannibal puisqu'il sera capturé par Mason. Cette autonomisation du sang renvoie donc autant à la suprématie d'Hannibal qu'à la théorie des mondes possibles.

Le sang est plus généralement pensé conjointement à la matière liquide et à l'eau en général. Gaston Bachelard, dans un essai consacré à ce qu'il nomme l'« imagination matérielle » de l'eau, souligne l'affinité entre les liquides et l'eau : « [...] pour la rêverie matérialisante, tous les liquides sont des eaux, tout ce qui coule est de l'eau, l'eau est l'unique élément liquide. La liquidité est précisément le caractère élémentaire de l'eau<sup>53</sup>. » La saison 2 et plus encore la saison 3 mettront en avant cette affinité entre le sang et l'eau. Le sang étant traité dans sa dimension la plus liquide, la plus fluide, tout en se mélangeant à d'autres matières liquides qui se mettent à circuler entre les plans.

---

52 Hélène Le Meur (l'article n'est pas signé dans la version numérique, mais cette journaliste signe l'introduction du dossier en question), « Quatre formes de multivers », in *La Recherche*, n°433, septembre 2009. Disponible en ligne. URL : <https://www.larecherche.fr/2-quatre-formes-de-multivers>.

53 BACHELARD Gaston, *L'eau et les Rêves*, LGF, 1993, p. 110. L'auteur dira quelques pages plus loin « Cette remarque est déjà justifiée visuellement, dynamiquement : pour l'imagination, tout ce qui *coule* est de l'eau, tout ce qui coule participe de la nature de l'eau, dirait un philosophe. L'épithète de l'eau *coulante* est si forte qu'elle crée toujours et partout son substantif. » *Ibid.*, p. 134. L'auteur souligne.



Après avoir perdu le combat contre Jack, Hannibal erre dans la ville (S03E06). Le montage de la séquence est constitué de fondus enchaînés entre Hannibal dans son bain et Hannibal marchant blessé. Mais ces fondus servent surtout à insister sur les matières liquides qui envahissent le champ et semblent douées de leur propre volonté. Des gouttes de sang apparaissent à la surface de l'image pour insister sur les blessures d'Hannibal (Fig. 41). De même, la bande-son contient des sons de gouttes avec un effet de réverbération. La saison 2 avait déjà amorcé une telle association (entre le sang et l'eau) et sa future autonomie plastique (devenant le centre du plan indépendamment d'un corps). Dans la même saison, au moment où Will lance le contrat sur la tête du Dr Lecter, Will fait l'expérience d'une vision où son robinet déborde d'un flot de sang (Fig. 45). La perception devient elle-même liquide pour parler avec Deleuze<sup>54</sup> : « c'est une fonction de voyance qui se développe dans l'eau, par opposition à la vision terrestre<sup>55</sup>. » Le traitement plastique du sang comme matière liquide qui contamine les plans poursuit donc la fonction de voyance propre au personnage de Will dans le cadre de cette séquence. Cette séquence condense les quelques éléments que nous essayons de dégager : la corrélation de la mort, de l'autonomisation du sang, et des images mentales. Will perçoit une goutte de sang s'échapper du lavabo puis un montage alterné est consacré à la crucifixion d'Hannibal dans un sauna (un lieu rempli de vapeur d'eau). La scène du sauna commence d'ailleurs par un plan du sang d'Hannibal qui s'écoule jusqu'à une bouche d'évacuation (Fig. 44). Une fois la scène terminée, la séquence se conclut sur la vision du lavabo débordant de sang. Dans ce cas précis les visions sont clairement délimitées comme des images-mentales, mais c'est plus précisément la circulation du sang comme matière liquide qui sort de son espace déterminé pour en envahir un autre qui attire notre intérêt : le sang de Lecter qui atteint le lavabo (comme si la bouche d'évacuation y mène directement), le sang de Will qui s'échappe au plafond à un point presque cosmique (les univers-bulles), ou même le sang de Lecter qui atteint l'écran indépendamment de son corps ; ses blessures ne sont pas flagrantes, mais son sang envahit littéralement l'écran qui saigne à sa place.



Fig. 40 Hannibal S03E06



Fig. 41 Hannibal S03E06

54 « C'est la perception de ce qui traverse le cadre ou s'écoule. Statut liquide de la perception elle-même. » Entrée « Reume » du glossaire de *L'image-mouvement*, op. cit, p. 291.

55 *Ibid.*, p. 115.



Fig. 42 Hannibal S02E13



Fig. 43 Hannibal S03E06



Fig. 44 Hannibal S02E05



Fig. 45 Hannibal S02E05

Si la saison 3 est la saison où l'esthétique de la série bascule, c'est aussi la saison où les scènes de rêves deviennent problématiques et où se joue un renouvellement de son rapport à l'horreur. Ici le rêve est à entendre au sens élargi que lui donne Sarah Hatchuel : le mot inclut les rêves, de même que les images-mentales et les visions<sup>56</sup>. Par exemple, pour poursuivre sur l'autonomisation de la matière sanguine, Will continue de voir Abigail qui l'accompagne pendant deux épisodes avant de réaliser qu'il s'agit d'une vision. Ce retour au réel s'effectue d'ailleurs paradoxalement par une vision. La cicatrice d'Abigail s'ouvre toute seule et son sang s'épanche outrancièrement sans une action d'un agent extérieur (Fig. 47). Une autre manière d'insister sur la boucherie de la fin de la saison 2 est d'en passer par la même séquence lors de l'introduction de l'épisode 2. La scène du meurtre d'Abigail ainsi que l'attaque sur Will se retrouve intacte puis prolongée par l'introduction d'un flot de sang qui ne s'arrête pas et qui envahit intégralement l'espace ainsi que l'écran (Fig. 46). Au même titre que l'exemple d'Hannibal blessé dans Florence, la saison 3 pousse les scènes violentes à un tel degré que le sang ne cesse d'envahir l'écran, ou de se heurter à la caméra. Cette idée de mise en scène est présente dès l'épisode 3 de la première saison, mais restait plus ou moins coupée de tout prolongement figuratif : Will rêve qu'il est en train d'égorger Abigail et son sang vient directement atteindre l'image (S01E03, Fig. 48). Ce n'est que bien plus tard que ce motif refera surface sous des modes de plus en plus excessifs. La première occurrence est l'égorgeur que commet son père à la fin du pilote. De nouveau lors du rêve susmentionné. Puis Hannibal rejoue le pilote lorsqu'il l'égorge une seconde fois en fin de saison 2<sup>57</sup>. Puis la scène revient à l'identique dans la saison 3, mais se prolonge jusqu'à ce que le sang des personnages envahisse tout l'espace et le champ de la caméra.

56 HATCHUEL Sarah, *Rêves et séries américaines. La fabrique d'autres mondes*, Op. cit.

Enfin, le retour au réel de Will où la plaie d'Abigail s'ouvre toute seule. Notons encore une fois que c'est après le basculement narratif lié au personnage d'Hannibal que la série se permet tous les excès figuratifs mentionnés. Loig Le Bihan note que dans un film de Jean Epstein, le visage ne se reflète pas sur l'eau en tant que reflet, ni en tant que transparence, mais en tant que devenir<sup>58</sup>. Dans *Hannibal*, l'écoulement du sang engage toujours un devenir des figures et des personnages. Toujours convoqué lors d'instant critiques, le sang comme matière liquide autonome menace d'envahir le champ en englobant les personnages ou bien signale une transformation : le devenir-tueur de Will qui commande le meurtre d'Hannibal (où le sang tend déjà à s'autonomiser), le changement de perception que nous aurons d'Hannibal (une scène de douche le lave de ses crimes et ouvre un nouveau moment au sein du récit et de l'économie figurative de la série ; S03E01), ainsi que le passage d'un état vivant à mort et ce indépendamment d'une logique temporelle (Hannibal qui meurt progressivement lorsque son sang vient remplir le lavabo de Will, ou bien Abigail décédée, mais qui ne cesse de venir mourir sous nos yeux)



Fig. 46 *Hannibal* S03E02



Fig. 47 *Hannibal* S03E02



Fig. 48 *Hannibal* S01E03

57 On pourrait multiplier à l'envi les scènes rejouées ou les phrases reprises entre les deux premières saisons : Will qui prévient Hannibal de l'arrivée du FBI comme Hannibal avait prévenu Garret Jacob Hobbs. Jack qui tire sur Will comme Will tire sur Hobbs, etc.

58 LE BIHAN Loig, « Le regard vague (sur quelques plans d'eau et de visage de Jean Epstein) », in AUMONT Jacques (dir.), *Jean Epstein : cinéaste, poète, philosophe*, Paris : Cinémathèque française, 1998, p. 260. On se reportera avec attention sur deux autres articles au sein de cet ouvrage collectif concernant l'analyse figurale : celui de Nicole Brenez « Ultra-moderne. Jean Epstein contre l'avant-garde (Repérage sur les valeurs figuratives) » et celui de Philippe Dubois « La tempête et la matière temps, ou le sublime et le figural dans l'oeuvre de Jean Epstein ».

Le rapport au rêve devient problématique lorsque la série n'assigne plus systématiquement un rêve à un rêveur, une vision à un visionnaire. Le spectateur n'est dès lors plus en capacité de déterminer à qui appartiennent les visions et s'il s'agit d'un rêve, d'un souvenir ou d'une affabulation<sup>59</sup>. La première partie de la saison 3 (jusqu'à l'épisode 6 qui lance l'intrigue de *Dragon Rouge*) est la plus difficile à situer pour le spectateur. L'insistance sur la mention des mondes possibles et la possible mort des protagonistes fut déjà étudiée, mais nous avons laissé de côté la dimension proprement figurative de la mise à mort. Ces séquences sont problématiques puisqu'elles ne sont pas toujours assignables à un personnage. Le flashback de Chilton s'enchaîne avec le Chilton du temps présent, mais était-ce réellement la vision du personnage à ce moment-là ? Le flashback d'Alana se poursuit sur Alana dans son lit d'hôpital, mais rien n'indique qu'Alana était en train de se remémorer la scène. Les séquences elles-mêmes s'autonomisent au même titre que le sang. De plus elles n'apportent rien d'un point de vue narratif ; la scène du flashback est sensiblement la même scène que nous avons vue dans la saison précédente ; aucune information supplémentaire sur les personnages n'est apportée. Nous pensons que les flashbacks servent avant tout à prolonger le questionnement incessant de la série sur la figure humaine. En effet, les flashbacks sont une tentative de revenir sur certains moments critiques pour en dégager toutes les conséquences physiques et organiques. La série est hantée par certains événements et les ressasse jusqu'à épuiser tous les points de vues même les plus aberrants : intérieur du corps, rayons X, plan de radio, etc. L'épisode 4 condense à lui tout seul cinq flashbacks correspondant à cinq personnages différents. Tout d'abord, l'épisode s'ouvre sur la balle que reçoit Chilton dans la saison 2 en une succession de plans qui suivent intégralement le trajet de la balle jusque dans les recoins de son cerveau : la peau se plie sous l'impact du projectile faisant saigner l'œil (Fig. 49), puis un plan devient presque abstrait lorsque nous nous situons à l'intérieur de la peau ; ensuite c'est l'image plus « clinique » d'une radio qui nous montre la balle traverser la boîte crânienne jusqu'à percer l'arrière de la tête et plonger l'écran dans le noir sous l'accumulation de la matière cérébrale devant le champ. Nous passons au sein de cette courte séquence par divers modes figuratifs : images de synthèse pour le visage qui se courbe sous l'effet du choc, abstrait lorsque nous sommes sous la peau, clinique pour la radio et *splatter movie* lorsque la balle sort du crâne pour générer un flux de sang impactant directement l'image. Ces plans rappellent les *CSI shots* de la série *Les Experts*. « Les *CSI shots* sont l'actualisation évidente du regard clinique et de la conception moderne de la médecine qu'il présuppose. Les plongées intra-cutanées trahissent l'action quasi magique du légiste d'aller au-delà des apparences pour trouver la vérité du

---

59 « L'image-rêve est soumise à la condition d'attribuer le rêve à un rêveur, et la conscience du rêve (le réel) au spectateur. » DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, *Op. cit.*, p. 80.

corps, la cause de la mort<sup>60</sup>. » Néanmoins tous les flashbacks de cet épisode ne sont en rien une tentative de réponse définitive sur les raisons de la mort, mais plutôt sur les raisons de la survie. « Comment survivre à une balle dans la tête ? » Mais il s'agit de même de reprendre et d'approfondir une scène trop vite évacuée. Le tir subit par Chilton en saison 2 était beaucoup moins gore. Du sang jaillit de son crâne, mais n'obstrue pas le champ et son cadavre ne sera pas montré. Il ne semble pas non plus qu'il soit question d'une quelconque « vérité du corps » ici. Bien au contraire la percée dans le corps qu'effectue la caméra n'a pas toujours pour effet de clarifier les sévices subis. Le « plan clinique » de la balle qui se loge dans le cerveau de Chilton suit une logique similaire au *CSI shot* mais le plan qui s'ensuit est au contraire, et presque volontairement, l'exact opposé : un plan totalement bouché par le sang (Fig. 52). Même constat pour le plan qui se positionne dans le ventre de Will. Il tend plus vers une difformité de ce qui est montré que vers une quelconque tentative de clarification. « Le regard clinique d'une façon générale, et de façon systématique dans les séries contemporaines médicales et scientifiques, appréhende le corps comme une donnée entièrement énonçable et, selon Foucault, entièrement descriptible<sup>61</sup>. » La série oscille alors entre un regard clinique et une forme d'abstraction plastique, l'une débouchant sur l'autre.

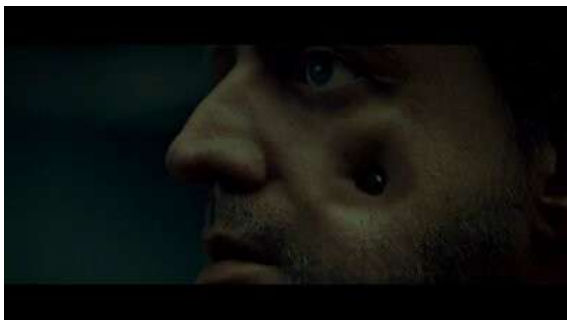


Fig. 49 Hannibal S03E04



Fig. 50 Hannibal S03E04



Fig. 51 Hannibal S03E04

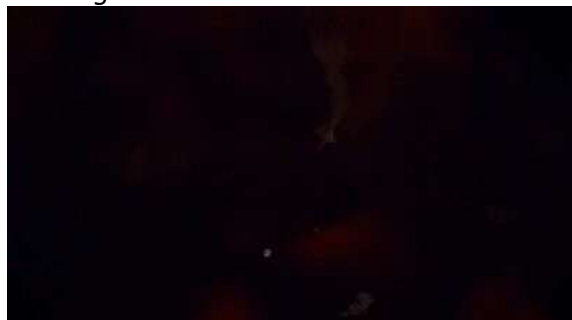


Fig. 52 Hannibal S03E04

Le flashback sur Alana revient sur le moment de sa chute pour ajouter aux plans initiaux une image de rayons X dévoilant sa structure osseuse (Fig. 55). Mais ce plan n'a pas pour fonction de

60 DESMET Maud, *Confessions du cadavre : autopsie et figures du mort dans les séries et films policiers*, Op. cit., p. 57.

61 *Ibid.*

préciser quels os ont été détruits par le choc. Nous pourrions le percevoir comme un choix purement gratuit s'il ne s'insérait pas dans une logique d'ensemble, propre à la saison et à l'épisode en question, qui creuse la surface des corps, mais ne donne jamais de réponses, ne clarifie pas le problème : elle le remet, au contraire, toujours sur la table, comme un problème insoluble. Dans *Hannibal* le corps n'est jamais une donnée clairement et définitivement établie. Pour poursuivre sur les deux autres modalités de ces flashbacks singuliers qui sont plus un questionnement d'ordre figuratif que narratif, l'éviscération de Will est avant toute chose le passage d'une image abstraite à une image plus figurative. Tout d'abord, une image abstraite ne permet pas la reconnaissance de la scène ; ce n'est que lorsque Hannibal ouvre le ventre de Will que nous comprenons que nous étions à l'intérieur de son corps (Fig 53-54). Il s'agit d'un effet dont Hubert Damisch rend compte, dans un article justement intitulé « trouser l'écran », en parlant de ces « [...] effets qui peuvent procéder d'une mise en évidence, fut-elle feinte, du support : tout "ce pavage du cadre" dont parle Deleuze [...] »<sup>62</sup>. Une autre citation plus longue, mais plus parlante, nous permettra de préciser l'un des enjeux de ce plan dans *Hannibal* :

[..] si le décor de la scène est à même de redoubler, jusqu'en sa défection, la fonction qui est celle de la toile de faire écran non seulement aux rais de lumières qui s'y projettent, mais à cet Ailleurs dont parlait Lévinas et Deleuze, et qui frappe aux portes avec insistance pour se faire reconnaître, toute atteinte dont se décor fera l'objet sera ressentie comme une atteinte faite à l'écran lui-même [...] Ce qui ne va jamais, comme on l'a vu, sans une violence qui sera d'autant plus percutante qu'elle sera plus ponctuelle<sup>63</sup>.

Ici pas de décor, mais un pur effet de surface renvoyant à la toile de l'écran (ou l'écran de télévision). La déchirure qu'opère Hannibal sur le corps de Will se manifeste plastiquement comme une déchirure de l'écran puisque c'est de l'intérieur que nous percevons la scène. Nous voyons qu'après l'exemple de l'écran qui saigne à la place d'Hannibal, ce dernier, en plus d'ouvrir la série à une exploration totale du corps, semble directement intervenir sur la matière même de l'image.

Ce plan rompt alors totalement avec le *CSI shot* des *Experts* en ce qu'il ne clarifie pas les blessures, mais plonge à l'intérieur du corps pour n'en sortir qu'une sorte d'abstraction organique, un plan nouveau, un point de vue non envisagé par la scène initiale comme s'il fallait absolument explorer tout le corps : de la tête au ventre en passant par les os.

---

62 DAMISCH Hubert, « Trouer l'écran », in AUMONT Jacques (dir.), *Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions, conférences du Collège de l'histoire de l'art cinématographique*, Paris : Cinémathèque française, 1996, p. 333.

63 *Ibid.*, pp. 335-336.



*Fig. 53 Hannibal S03E04*



*Fig. 54 Hannibal S03E04*



*Fig. 55 Hannibal S03E04*

Cette logique figurative qui consiste à retravailler une ancienne scène déborde le cadre de l'épisode puisqu'elle concerne aussi d'autres personnages : Bedelia qui tue son patient (avec un nouveau plan qui plonge dans l'œsophage ; Fig. 56-57), et les blessures de Mason Verger d'abord masquées dans l'ombre puis dévoilées à la lumière d'une opération chirurgicale (Fig. 58-59). La gravité des scènes associées aux flashbacks se prolonge tout au long de la saison avec les personnages qui portent sur leur corps les stigmates de leurs blessures. Will montrera sa cicatrice à Chiyoh, celle de Jack est à de nombreuses reprises visibles dans son cou, Alana boitera pendant plusieurs épisodes, Chilton dévoile sa prothèse dentaire et se maquille pour retrouver son visage d'antan. Chilton est le personnage le plus violenté de la série. La série ressuscite à de multiples reprises, et au-delà de toute vraisemblance, Chilton pour en faire le support de sévices de plus en plus insoutenables : d'abord éviscéré, il subit par la suite un tir dans la tête, pour finalement perdre ses lèvres avant d'être brûlé vif. Toutes les séquences mentionnées sont directement ou indirectement liées à Hannibal Lecter. La saison 3 est donc la saison, vous l'aurez compris, du basculement, d'une relation distante à Hannibal qui maîtrise son apparence (avec ses meurtres invisibilisés) à une relation plus intime (avec ses meurtres plein cadre).



Fig. 56 Hannibal S03E10



Fig. 57 Hannibal S03E10



Fig. 58 Hannibal S02E12



Fig. 59 Hannibal S03E04

### 2.1.3 *The Following* : nouveau personnage et nouveaux enjeux

*The Following*, si elle ne traite pas aussi frontalement de la mise à mort (elle reste généralement hors-champ sans en faire un enjeu thématique comme le refoulement de *Dexter*), présente elle aussi une sorte de basculement esthétique avec l'apparition du *serial-killer-hacker* dans la saison 3.

Ce dernier fait dévier la série vers une esthétique gore jusqu'ici insoupçonnée. Le meurtre bien qu'omniprésent n'était que peu problématisé par la série ; les cadavres se faisaient rares et les exécutions s'effectuaient hors-champ. Avec ce nouveau personnage apparaissent plusieurs motifs issus du cinéma d'horreur. Tout d'abord, ce nouveau tueur tue symboliquement le Dr Strauss qui était le tueur en liberté le plus à même de lui faire de l'ombre en tant que personnage. Une fois mort, il devient le nouveau tueur principal de la série. C'est la mise à mort du docteur qui nous intéresse plus précisément puisque la strangulation est nettement plus longue que la moyenne des scènes de meurtres et la bande son met en évidence la souffrance de la victime. C'est l'une des premières fois qu'est filmée une mort sanguinolente d'une façon aussi frontale dans la série (Fig. 60). Les remarques faites autour de la « mort du proche » dans *Dexter* s'appliquent sans réserve ici (puisque Strauss est le mentor du tueur, sa mort revêt plus d'importance du point de vue dramatique). Mais l'esthétique gore ne s'arrête pas à la mort du Dr Strauss et se poursuit avec l'évolution du nouveau tueur. C'est donc lui qui emmène sur son sillage une esthétique du cinéma d'horreur ; il n'est donc plus



simplement question d'une « mort du proche ». Une scène rend visible l'amputation d'une main ainsi que les conséquences qui résultent des actions du personnage : du sang qui coule du plafond, des cadavres baignant dans leur sang et une main restée seule sur la table (Fig. 62). Ces excès figuratifs de la violence sont sans précédent au vu du classicisme esthétique de la série, comme s'il fallait obligatoirement en passer par une représentation gore du meurtre pour donner de la consistance à ce nouveau personnage. Si elle s'avère courante dans *Hannibal*, cette esthétique gore et parfois même *splatter* (lors d'un tir à la tête ; Fig. 63), est une petite révolution esthétique dans *The Following* ; non pas que le gore soit l'horizon esthétique attendu et souhaitable d'une série télévisée policière, mais parce qu'elle entre en totale rupture avec les précédentes saisons.



Fig. 60 *The Following* S03E06



Fig. 61 *The Following* S03E06



Fig. 62 *The Following* S03E06



Fig. 63 *The Following* S03E09

Une esthétique de série n'est donc pas un ensemble de règles instaurées au cours du pilote qui seront poliment suivies par les réalisateurs successifs. Il s'agit, certes d'une forme de contrat passé avec le spectateur au cours du pilote, mais qui pourra être renégoié autant de fois que nécessaire au cours d'une série. La dimension industrielle de ce médium ne devrait pas conduire à appauvrir le regard que nous lui portons. Nous voyons donc que des séries qui à première vue sont proches (un *serial killer* et une structure semi-feuilletonnante qui se fonde sur sa pratique du meurtre) s'avèrent radicalement éloignées lorsque l'on commence à les envisager au travers de la théorie du cinéma en général et de l'analyse figurative en particulier. Les séries se différenciaient déjà par leurs formules narratives et leurs matrices, mais cela ne nous permettait pas de rendre totalement compte des solutions filmiques, propres à chacune, face à un même problème narratif : la

répétition de meurtre. Si le corps humain est nécessairement problématisé par notre corpus, nous remarquons qu'*Hannibal* le fait plus singulièrement. La série nous force aussi à adapter notre méthodologie ; un problème figuratif peut se poser à l'échelle de l'épisode (la fuite de Gideon), par la répétition épisodique (les scènes de *profiling* où Will reconstruit le processus de destruction corporel des victimes) ou par le basculement d'une saison à une autre : le passage de la saison 2 à la saison 3 qui est un passage à la fois narratif (nouvelle formule narrative), qu'esthétique (une nouvelle appréhension de la scène de meurtre). Nous verrons par la suite, en prolongeant cette approche, en quoi se différencient les séries de notre corpus concernant le traitement du cadavre. Est-ce que les distinctions opérées ici se retrouveront concernant le cadavre ? Comment le corps mort est-il envisagé par rapport à la scène de meurtre ? Ou bien, plus important encore, comment les séries s'accommodent-elles d'un point de vue esthétique de la répétition de cadavres ?

## 2.2 Esthétiques du cadavre

Nous avons précédemment séparé les scènes de meurtres des scènes concernant les cadavres par précaution argumentative, mais il va de soi que ce que nous avons établi jusqu'à présent est fondamental pour comprendre le traitement du cadavre. C'est pourquoi nous ne distinguerons pas les sous-parties en fonction des séries, comme ce fut le cas jusqu'à présent, mais en fonction des formes esthétiques du cadavre puisque nous connaissons dorénavant les spécificités narratives et esthétiques de notre corpus. Nous avons distingué 3 formes différentes du cadavre : les cadavres visibles, les cadavres rêvés et les cadavres manquants.

### 2.2.1 Les cadavres visibles

La spécificité d'Hannibal Lecter, dans la série qui porte son nom, est d'être un copycat. Nous avons souligné qu'Hannibal se sert des tueurs épisodiques comme d'une couverture lorsqu'il copie leurs *modus operandi* pour ne pas se faire détecter. Si les meurtres d'Hannibal restent invisibles, il faut que les cadavres soient visibles puisque c'est paradoxalement de cette façon qu'Hannibal reste dans l'ombre. De la grande visibilité des cadavres découle une grande complexité concernant l'attribution des crimes. Si nous voyons tous les cadavres, à défaut de voir Hannibal ou les tueurs épisodiques tuer, il est à de multiples reprises difficile de déterminer à qui revient la paternité du crime. Puisque les crimes d'Hannibal sont fondés sur la répétition des crimes des tueurs épisodiques, la première saison est alors constituée de cadavres qui subissent un éventail très large de mutilations possibles (empalés, défigurés, coupés en morceaux, etc.) Dans la deuxième saison, où Hannibal s'émancipe des tueurs épisodiques, le traitement du cadavre deviendra plus outrancier et assumera

une plus grande dimension artistique. Le cadavre de Beverly Katz renvoie explicitement aux créations de Damien Hirst<sup>64</sup>, le cadavre du juge est une mise en scène allégorique de la justice (le bandeau, le glaive et la balance ; S02E03), un corps est transformé en tronc d'arbre (S02E06) tandis qu'un autre cadavre est une référence à la déesse Shiva (S02E011). Néanmoins, la série n'abandonne pas l'utilisation du *copycat killer* puisque la saison 2 voit naître un tueur qui copie les crimes de Will. Il copie, sans le savoir, les crimes d'Hannibal qui est lui aussi un copycat. Il s'agit alors d'un copycat de copycat (S02E03). La série complexifie encore plus les choses lorsque nous comprenons que c'est Hannibal qui a tué le juge, copiant alors le copycat qui le copiait. La visibilité des cadavres est toujours à l'avantage d'Hannibal : il incrimine Chilton en disposant des corps de policiers chez lui, il se sert d'un membre de Miriam Lass pour manipuler Jack, et plus généralement il se sert du cadavre comme d'un cache pour orienter le regard des protagonistes et des spectateurs vers ce qui lui est favorable. Il rend visible son travail de copycat afin que la police ne fasse pas le lien avec ses précédents crimes associés au *Chesapeake ripper*. Trop focalisée sur le cadavre mis en scène, la police n'est pas en mesure de prendre le recul nécessaire pour assembler les morceaux.

Les meurtres d'Hannibal et des tueurs épisodiques sont l'occasion pour la série de disséquer les corps en dehors de la salle d'autopsie. Maud Desmet constate l'équivalence entre le découpage du montage et l'autopsie :

Ce découpage du cadavre reprend l'action d'« autopsier », c'est-à-dire de découper des parties du corps mort pour voir au plus près de celui-ci, dans celui-ci. Le mimétisme reste relatif car bâtit sur une inévitable frustration : contrairement à une autopsie authentique, les gros plans se heurtent à la surface de la peau là où l'autopsie donne, elle, accès à la profondeur des entrailles du corps. La mise en image du cadavre défait l'intégrité corporelle du mort par le fonctionnement métonymique du montage pour n'en livrer qu'une version partielle<sup>65</sup>.

Dans *Hannibal*, cependant, le cadavre est certes découpé par le montage, mais aussi « travaillé » par les tueurs qui en produisent de véritables autopsies. Le cadavre de Beverly Katz fait partie des plus mémorables puisqu'il s'agit d'une véritable dissection qui donne à voir l'entière des organes. Mais nous pouvons aussi remarquer qu'Hannibal sectionne la boîte crânienne du juge pour en extraire son cerveau qu'il dispose sur une balance ; un autre tueur écorche le dos de ses victimes et dévoile de fait toute sa structure osseuse. *Hannibal* ne se limite donc pas à la surface de la peau, mais autopsie ces cadavres, avant même les séquences d'autopsies, par la création de tueurs anatomistes.

---

64 DESMET Maud, *Confessions du cadavre : autopsie et figures du mort dans les séries et films policiers*, Op. cit., p. 81.

65 *Ibid.*, p. 26.



Fig. 64 Hannibal S02E03



Fig. 65 Hannibal S01E05

La répétition des meurtres, et donc des cadavres, s'articule de plus autour du modèle organique du corps humain, et plus précisément, du modèle végétal. Nicole Brenez distingue deux modèles possibles du corps humain : le végétal et l'organique. « Le végétal, c'est l'autre de l'homme, l'autre créature vivante, mais qui ne lui ressemble pas - celle par laquelle il faut passer pour atteindre à l'altérité sans pour autant attenter au contour corporel [...]»<sup>66</sup>. Le cadavre-ruche de la saison 2 n'attente, *a priori*, pas au contour corporel, mais nous fait découvrir en premier lieu l'intérieur du corps totalement vidé et colonisé par une ruche d'abeille (E04 ; Fig. 66). Dès son deuxième épisode, la série introduit un tueur qui enterre ses victimes vivantes pour développer à partir de leurs corps un champ végétal organique. Dans cet épisode, le modèle végétal du corps humain insiste sur la vitalité des végétaux qui permettent, selon le tueur, de faire communiquer les morts avec les vivants. Cette esthétique de la pourriture s'affirme pour elle-même dans l'épisode, en dehors du corps en décomposition, et à de multiples reprises, lorsque des plans de coupes proches de l'abstraction envahissent spontanément l'écran pour traduire visuellement les propos du tueur (Fig. 67). Le modèle organique de Brenez se compose, après le modèle végétal, d'un modèle animal. C'est l'épisode 9 de la saison 2 qui répond le plus ouvertement au modèle animal avec un oiseau à l'intérieur d'un cadavre (qui simule involontairement un battement de cœur) qui est lui-même à l'intérieur d'un cheval. L'animal est ici pensé à travers une fonction de régénération puisque ce n'est pas le tueur qui l'a disposé de la sorte, mais un témoin souhaitant lui redonner vie.

66 BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Op. cit., p. 33.



Fig. 66 Hannibal S02E04



Fig. 67 Hannibal S01E02

Si les corps autopsiés apparaissent dans leur plus pur dénuement, des corps inutiles, sans secrets et entièrement visibles, les corps végétaux du modèle organique sont toujours un peu vivants puisqu'ils continuent, même après la mort, de participer à l'élaboration du vivant, toujours dans une forme de devenir : devenir-arbre, devenir-ruche, devenir-champignons. Dans *Hannibal*, les cadavres d'Hannibal sont autant visibles que ceux des tueurs épisodiques, puisqu'il est dans l'intérêt d'Hannibal que nous ne soyons pas en mesure de les distinguer. *Dexter* fait cependant le choix de distinguer très nettement le traitement des cadavres de Dexter et ceux des autres tueurs.

En effet, les cadavres des victimes de Dexter restent généralement hors-champ mais ce n'est pas le cas des tueurs saisonniers. Si l'on exclut les tueurs épisodiques, qui n'apportent pas forcément une esthétique singulière concernant la représentation du cadavre, chaque saison de *Dexter* s'articule autour d'une menace, ce que nous avons appelé, après Florent Favard, la *question majeure* de la saison, d'où découle une esthétique propre du cadavre. Le premier tueur est le frère de Dexter qui découpe ses victimes en petits morceaux après les avoir intégralement vidés de leur sang. Nous retrouvons ici la dimension anatomique de la pratique du *serial killer* puisque les corps sont intégralement et chirurgicalement démembrés. De plus, la blancheur extrême des corps et la disposition similaire d'un corps et d'une poupée à la fin du pilote tendent à renforcer le devenir-poupée des cadavres (Fig. 68-69). « Ces cadavres-poupées composites témoignent d'un anéantissement de ce qui constitue l'identité : l'intégrité corporelle et la délimitation physique entre soi et les autres<sup>67</sup>. » Maud Desmet analyse des corps composites mi-poupée mi-humain, mais le constat s'avère similaire dans le cadre de la première saison de *Dexter*. Les corps sont démembrés et les protagonistes ne peuvent les reconstruire qu'au fur et à mesure des épisodes, ruinant toute intégrité corporelle. Pour finir, le tueur est un prothésiste, ce qui permet à la série de justifier le rapprochement avec l'esthétique de la poupée ainsi que sa névrose et son *modus operandi*. Cette approche anatomique est aussi présente à l'autre extrémité de la série, dans la saison 8, lorsque le tueur de la saison prélève une partie du cerveau de ses victimes. La mise en scène des épisodes

67 DESMET Maud, *Confessions du cadavre : autopsie et figures du mort dans les séries et films policiers*, Op. cit., p. 128.

accorde une grande importance à la monstration des cerveaux directement sur la scène de crime ; Dexter semble presque s'adresser au spectateur lorsqu'il pointe les morceaux manquants (Fig. 70-71). Cette focalisation sur la représentation du cerveau est thématiquement justifiée par l'introduction du Dr Vogel, une neuropsychiatre spécialiste des psychopathes. C'est d'ailleurs elle qui dissèque des cerveaux dans son atelier et le tueur modèle sa pratique sur le métier de sa mère puisqu'il s'agit du fils du Dr Vogel. Dexter retrouve même un cerveau dans le réfrigérateur du cannibale de l'intrigue formulaire de l'épisode 8, c'est dire à quel point chaque saison possède son esthétique propre dont les motifs vont jusqu'à contaminer les intrigues formulaires. Si la représentation du cadavre est problématique quand il s'agit des actes commis par Dexter, la série n'hésite pas à montrer frontalement les actes commis par les antagonistes. C'est pourquoi la série est en mesure de nous montrer le cadavre carbonisé de Doakes qui fut tué, non pas par Dexter, mais par Lila, dans un retournement de situation bien pratique, évitant à Dexter d'assumer ses responsabilités.



Fig. 68 Dexter S01E01



Fig. 69 Dexter S01E01



Fig. 70 Dexter S08E08



Fig. 71 Dexter S08E01

Jusqu'ici nous avons globalement affaire, concernant *Dexter*, à ce que Paul Ardenne nomme le « beau corps ». La saison 3 nous emmènera cependant sur le terrain du corps-viande : « parti du beau corps – celui que contient l'enveloppe charnelle du mort – l'œil du spectateur s'acheminera ainsi jusqu'au corps-viande, celui qui siège sous l'épiderme, voire jusqu'au corps intérieur dégénéralant sous l'effet de la putréfaction, qui offre des organes pourris à la vision<sup>68</sup>. » Le cadavre de Doakes, visible en fin de saison 2, répond déjà d'une esthétique du corps-viande (Fig. 73). Si l'on passe outre la

68 ARDENNE Paul, *Extrême, esthétiques de la limite dépassée*, Paris : Flammarion, 2006, p. 398.

figuration détournée de la chair meurtrie au travers de courts plans sur des carcasses animales ou sur de la nourriture (Fig. 72), nous pouvons considérer que c'est à partir de la saison 3 et de son « tueur-écorcheur » que le corps-viande est frontalement traité. La saison sera en effet toute consacrée à une esthétique de l'écorché poursuivant en ce sens la dimension anatomique de la première saison et de certains tueurs dans *Hannibal*. Dans *Dexter*, les scènes d'autopsies ne sont pas déterminantes et sont peu fréquentes. C'est directement sur la scène de crime qu'est « autopsié » le cadavre. La représentation de l'écorchement subit de plus une gradation en quelques épisodes puisque si au départ un bout de peau manque sur une épaule, cinq épisodes plus loin c'est l'entièreté du torse qui fut scalpé. Le cadavre de l'épisode 6 convoque la tradition iconographique de l'écorché issue d'André Vésale dans son *De humani corporis fabrica*<sup>69</sup>. En effet, les représentations des écorchés comme actifs dans un monde réel ont fait date. C'est à cette tradition iconographique que la disposition du cadavre du jeune homme nous fait penser : assis sur une chaise à l'extérieur, il apparaît au début de dos et nous le considérerions vivant si les experts légistes ne s'affairaient pas autour de lui. Mais même une fois filmé de face, malgré l'évidence de sa mort, son visage crispé a figé pour toujours une expression qui reste en suspens comme s'il est encore vivant et en état de souffrance (Fig. 75). Moins développée dans la saison 4, cette esthétique du corps-viande refait surface dans la saison suivante lorsque Dexter découvre dans un lac des corps de femmes noyées décomposés.

Après la distinction du beau corps et du corps-viande, il nous reste à étudier, concernant la visibilité des cadavres dans *Dexter*, la mort de Rita. Concernant cette scène, nous renvoyons le lecteur vers l'étude exhaustive de ce moment crucial menée par Maud Desmet. Nous ajouterons cependant une nuance à un passage qui synthétise son argumentation :

Pour la première fois, les créateurs de la série prennent position vis-à-vis des actions de leur « héros », en poussant les spectateurs à revoir leur identification au personnage narrateur de la série et à ses convictions. Le changement à l'œuvre chez Dexter, qui éprouve vraiment pour la première fois de la culpabilité, s'amorce à l'occasion de la confrontation franche au cadavre d'un proche, moment charnière d'autant plus remarquable que les corps morts sont vite évacués jusqu'alors<sup>70</sup>.

Il s'agit, bien entendu, de rendre sensible la culpabilité de Dexter en montrant frontalement le cadavre de Rita (qui reste néanmoins très esthétisé, inspiré des vanités picturales<sup>71</sup>, un « beau corps » en somme), mais la prise de position des créateurs soulevée par Desmet nous semble moins

---

69 Disponible en version latine et en ligne sur le site : Les Bibliothèques Virtuelles Humanistes. URL : <http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=56&url=/recherche.asp?ordre=titre-motclef=de%20humani%20fabrica-bvh=BVH-epistemon=Epistemon>. Pour un commentaire sur son utilisation au cinéma, voir le chapitre consacré à l'écorché dans l'ouvrage de Barbara Le Maître, *Zombie, une fable anthropologique*, Op. cit.

70 DESMET Maud, *Confessions du cadavre : autopsie et figures du mort dans les séries et films policiers*, Op. cit., p. 219.

71 « La vanité picturale est une catégorie de nature morte dont la composition propose une allégorie sur la précarité et le peu d'importance de la vie humaine. Dans les vanités, les objets représentés signifient tous la fragilité de la vie menacée par le temps qui passe. » *Ibid.*, p. 218.

évidente. Après tout, les corps morts ne sont pas tous évacués puisque les cadavres liés aux antagonistes sont bel et bien visibles et la mort de Rita suit la logique esthétique des cadavres de la quatrième saison (notamment la femme assassinée dans son bain lors du premier épisode). L'opposition entre la visibilité de Rita et l'invisibilité des autres cadavres est donc à nuancer puisqu'elle s'inscrit dans une logique de visibilité commune aux tueurs saisonniers. De plus, il s'agit encore une fois d'une mort dont Dexter n'est pas directement responsable, ce qui justifie sa visibilité. L'analyse de Desmet n'est en aucune manière battue en brèche, nous voulions cependant rendre compte de la continuité esthétique entre la mort de Rita et les autres morts de la saison ; et plus généralement de la visibilité des cadavres qui ne sont pas liés aux actes de Dexter et qui suivent une logique esthétique propre à chaque saison.



*Fig. 72 Dexter S01E01*



*Fig. 73 Dexter S02E12*



*Fig. 74 André Vésale, De  
humani corporis fabrica*



*Fig. 75 Dexter S03E06*

*The Following* propose une dernière modalité d'apparition du cadavre. Nous avons remarqué dans nos parties précédentes que dans cette série la mort était plus ou moins évacuée et que le cadavre était peu questionné. Néanmoins, évitons d'aplanir les propositions figuratives des séries en



nous fixant trop rapidement sur la norme esthétique issue de la majorité des épisodes. Nous remarquons que la représentation de la mise à mort subissait un traitement différent avec l'apparition d'un nouveau personnage en cours de saison 3. Dans le cadre de notre questionnement sur le cadavre, c'est l'introduction des tueurs-jumeaux dans la deuxième saison qui transforme l'état du corps mort dans la série. Pour la première fois, des personnages vont interagir avec les corps qu'ils viennent de tuer. Le cadavre n'est plus ce corps mort rapidement évacué par la logique implacable du récit de traque, mais un corps qui reste plus longuement à l'écran et qui s'affirme dans toute sa matérialité (S02E02). Cette interaction prend la forme d'un jeu où les deux tueurs installent leurs victimes à table avec eux, comme si elles étaient vivantes, pour discuter et avoir un semblant d'harmonie familiale. Dans l'épisode 2, les cadavres se manifestent même à trois reprises dans trois scènes différentes ; des corps morts n'auront été que très rarement autant visibles. Il s'agit ici d'anonymes, mais le corps d'un personnage important dans l'épisode 6 subira le même traitement. Nous comprenons, sans le voir, que l'un des jumeaux est en train de faire l'amour à l'une de leur complice. Mais lorsque l'autre jumeau rentre en force dans la chambre, il découvre son cadavre étendu sur le lit. C'est la deuxième fois que nous voyons son cadavre puisqu'elle fut tuée par Ryan Hardy en fin d'épisode 5. Les tueurs-jumeaux ramènent donc le cadavre au centre de la scène contrairement au traitement habituel de la série qui ne fait pas grand cas des corps morts et qui s'attarde encore moins sur les cadavres des épisodes passés.



Fig. 76 The Following S02E02



Fig. 77 The Following S02E06

Si *The Following* ne s'attarde pas habituellement sur les corps des personnages, force est de constater que certains personnages introduisent des exceptions. Chaque série s'accommode à sa façon de la répétition de meurtres et chacune d'entre elles trouve des solutions filmiques différentes concernant la monstration des cadavres : le refoulement hors-champ (les morts de Dexter), la subversion par la visibilité (la copie par le travail de copycat d'Hannibal), ou la feintise (traiter le cadavre comme s'il était vivant). Néanmoins, le rêve peut aussi être le lieu d'une négociation par rapport aux normes esthétiques des séries : dans *Dexter* c'est par le rêve qu'apparaîtront enfin les

cadavres de ses victimes et dans *Hannibal* c'est par le rêve et les visions que se matérialiseront des fantômes aux allures cadavériques.

### 2.2.2 Les cadavres rêvés

Nous avons jusqu'à présent suivi l'avis général qui est de dire que les cadavres de Dexter ne sont pas montrés. C'est oublier deux moments cruciaux qui sont des scènes de rêves où la série se confronte à la réalité des actes de Dexter. Au même titre que pour la scène de meurtre, la série doit en passer par le rêve pour nous montrer l'horreur des actes de son personnage principal que nous avons appris à apprécier.

Dexter entre dans son commissariat en traînant quelque chose qui reste hors-champ, ses collègues ne réagissent pas ; ce n'est qu'à la fin de la scène que nous comprenons que Dexter traîne en réalité un cadavre et qu'il s'agit finalement d'un rêve. Cette courte scène est une scène comique puisque les personnages réagissent comme si de rien n'était, mais il s'agit aussi d'une scène gore puisque le cadavre laisse une traînée de sang dans tout le commissariat et parce que le corps est intégralement montré. Cette scène de rêve ne répond donc plus de la logique esthétique habituelle qui refoule le cadavre hors-champ : la jambe est coupée et son corps est entièrement sanguinolent, ce qui nous rappelle la violence et l'horreur du *modus operandi* de Dexter habituellement esquivé. Dès l'épisode suivant, la série récidive avec un flashback centré sur l'abjection de son père, qui découvre pour la première fois Dexter en train de découper un homme. Ici aussi, la série se confronte de nouveau, le temps d'un court plan, sur un cadavre mutilé. Les mutilations visibles dans cette scène sont bien plus insoutenables que celles visibles dans le cours de la série ; comme si couvert par le statut d'une image mentale, la série osait montrer la réalité des violences commises. Son père finit même par vomir, ce qui serait presque notre situation si la série nous montrait à chaque épisode l'atrocité de sa pratique de meurtrier.

Cette apparition du cadavre n'est pas sans rapport avec la *question majeure* propre à la deuxième saison qui est la plus critique pour Dexter. En effet, le FBI est sur sa trace puisque ses cadavres ont refait surface après la découverte des corps dans l'océan par des plongeurs. La découverte des corps se fait, elle aussi, au travers d'une iconographie propre au cinéma d'horreur, amorçant la visibilité prochaine des cadavres dans les scènes de rêves : une main envahit subitement le cadre puis apparaît une tête difforme et monstrueuse. La monstration des corps mutilés par Dexter est donc soutenue thématiquement par la nouvelle menace que constitue le FBI.



Fig. 78 Dexter S02E09



Fig. 79 Dexter S02E10



Fig. 80 Dexter S02E01



Fig. 81 Dexter S02E01

Dans *Hannibal*, le rêve permet de revenir sur certains cadavres du feuilleton. En effet, les cadavres dans *Hannibal* sont tous visibles, mais le rêve vient néanmoins modifier la perception que nous pouvons en avoir. Le rêve et les images-mentales sont un espace où le cadavre prend paradoxalement une forme vivante. De plus, ce sont les cadavres des meurtres d'Hannibal qui hantent Will et non pas ceux du formulaire. Lorsque Will est pris dans le feuilleton, et plus particulièrement en fin de saison 2, le cadavre n'est plus sujet au traitement habituel. Les épisodes 10 et 11 montrent des cadavres qui servent de dialogue informel entre Will et Hannibal<sup>72</sup>. Le cadavre représentant la déesse Shiva ne sera pas analysé par Will tandis que le cadavre de Randall Tier, tué par Will, renversera la logique propre au *profiling*. Habituellement Will revit l'entièreté du meurtre pour déterminer la personnalité du tueur. Ici, il analyse sa propre scène de crime et entame un dialogue imaginaire avec le mort qui prend vie et se dédouble. Le cadavre lui parle et le mort se manifeste dans une forme humaine défigurée à côté de son propre cadavre. Le *profiling* n'est plus l'occasion d'agglomérer des preuves, mais de discuter avec le double de la victime qui tient à la fois du cadavre et du fantôme (il se téléporte, parle à voix basse, son visage est livide). De plus la violence de la scène (le corps est littéralement mis en pièce) introduit une ambiguïté concernant les motivations de Will. En adoptant les méthodes d'Hannibal nous nous mettons à penser que Will perd pied. C'est d'ailleurs à partir de cet épisode que la série nous fait croire qu'il tue Freddie Lounds.

---

<sup>72</sup> Nous entendons par là que chaque meurtre s'adresse directement à un interlocuteur privilégié : Hannibal tue pour Will et inversement.

Une autre forme de vision sont les visions intempestives, des *eidôlon*, qui hantent le personnage. Jean-Pierre Vernant commentant la figuration plastique des morts en Grèce antique développe sa définition du terme : « en retenant l'idée d'un rien qui se cache derrière les apparences de solidité, le mot [*eidôlon*] met en jeu, plutôt que la problématique de l'image dans son rapport avec son modèle, celle de l'irréel produisant un effet de réalité, d'un fantôme d'être pris pour l'être même, du double en creux de ce qui existe plein [...] »<sup>73</sup> » L'apparition de Randall Tier n'est pas sujette à méprise de la part de Will qui est conscient du statut irréel de sa vision, mais les apparitions de Garret Jacob Hobbs, mort à la fin du pilote, sont plus proches du fantôme produisant un effet de réalité. Garret Jacob Hobbs est le personnage mort qui vit le plus longtemps dans la série sous une forme fantomatique et cadavérique au travers des hallucinations de Will. Si nous mentionnons ce personnage, ce n'est pas pour sa simple réapparition malgré sa mort, mais parce que le retour du personnage se fait constamment sous le mode du cadavre (teint verdâtre, tenue souillée et yeux vitreux). Si certaines apparitions restent éphémères, d'autres sont plus inquiétantes et insistantes lorsqu'il apparaît en dehors des scènes de *profiling* et que, contrairement au spectateur, Will ne semble pas faire la part des choses et réagit face à la vision. L'*eidôlon* qui dupera même les spectateurs est celui d'Abigail en début de saison 3. Elle n'a, certes, pas l'apparence d'un cadavre, mais il s'agit bel et bien d'un double, d'un fantôme pris pour l'être même. Ce n'est que lorsque sa plaie s'ouvre sous nos yeux que nous comprenons que nous voyons un être irréel depuis deux épisodes. Le terme même d'*eidôlon* possède des affinités avec les notions de double, de spectre et de rêve<sup>74</sup>, qui correspondent véritablement aux apparitions de Hobbs père et fille. La série opère une inversion entre le traitement de Garret Jacob Hobbs et d'Abigail puisque dans un cas le spectateur est complice du statut irréel de l'apparition, mais pas le personnage, tandis que concernant Abigail c'est Will qui en est conscient tandis que le spectateur se fait duper.

Pour finir, la série met fin de la même façon à l'apparition de ces deux *eidôlon*. Après avoir été hanté par ces deux fantômes, la série y met un terme *via* l'apparition de leur « réel » cadavre, comme s'il fallait en passer par la matérialité même du corps mort (presque comme une preuve, « voici le défunt ») pour en finir avec son double. La série s'avère matérialiste lorsqu'elle réduit l'existence au corps et refuse toute future apparition une fois que nous avons été témoins du véritable cadavre. Il faut entendre le matérialisme comme la distinction cartésienne entre l'étendue (la matière) et

---

73 VERNANT Jean-Pierre, *Figures, idoles, masques*, Paris : Julliard, 1990, p. 37.

74 « Même dans les cas, les plus nombreux, où la référence à la surnature ne constitue plus une des dimensions de l'*eidôlon* chez les Tragiques, les affinités de ce que ce terme désigne avec le rêve, les spectres des morts, les ombres et toutes les formes d'apparition subsistent et s'expriment presque en chaque occurrence. » *Ibid.*, p. 38.

l'esprit<sup>75</sup> tout en postulant qu'il n'existe rien qui soit séparable de la matière corporelle<sup>76</sup>. Le premier *eidôlon* à disparaître est celui d'Abigail lorsque la série revient dans un flashback sur son cadavre soumis à un travail de thanatopraxie (S03E02). La réalisation insiste sur la fermeture des orifices (œil et bouche) et sur l'extraction du sang propre à la pratique de l'embaumement. Cette idée sera reprise une seconde fois, toujours lors d'un flashback, lorsque Hannibal récupère le cadavre de Garret Jacob Hobbs pour qu'Abigail puisse le tuer une seconde fois. Cette apparition est la première, et la seule, qui réduit totalement le personnage à son statut de cadavre. Jusqu'à présent, le personnage restait vivant au travers des images-mentales de Will, mais ici la mort est figurée dans sa pure matérialité de corps mort : du liquide d'embaumement s'échappe de la plaie que lui octroie Abigail pour souligner la matérialité du corps et réfuter un possible *eidôlon*.



Fig. 82 Hannibal S03E02



Fig. 83 Hannibal S03E09

Le rêve est donc le lieu où le traitement du cadavre bascule, soit il apparaît enfin plein cadre dans *Dexter*, soit il prend vie dans *Hannibal*, ou du moins se meut, avant de retourner à son état de cadavre inerte. Sarah Hatchuel fait une remarque similaire lorsqu'elle constate que « paradoxalement, la *transcendance* que pourrait signifier le rêve nous ramène toujours à la *matérialité* du corps et à notre mortalité<sup>77</sup>. » Néanmoins dans certaines situations, la mort et le cadavre ne sont plus liés.

### 2.2.3 Les cadavres manquants

Il existe pour les francophones une liste amusante sur le site participatif *SensCritique* créée par l'utilisateur « Nushku » qui s'intitule « Tant qu'on n'a pas vu le corps, il n'est pas mort »<sup>78</sup>. Le titre

75 Et non pas au sens aristotélien qui oppose la *matière* à la *forme*. LALANDE André, « Matière » in LALANDE André (dir.) *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris : Presses universitaires de France, 2010, p. 597.

76 « L'idée dominante du matérialisme théorique paraît être bien plutôt dans la réunion de ces trois thèses : au point de vue métaphysique, qu'il n'existe rien qui soit séparable de la matière corporelle, si ce n'est verbalement et par abstraction ; - au point de vue méthodologique, que seule l'étude de cette matière peut éclairer la vie de l'esprit et donner prise sur elle [...] » *Ibid*, p. 599.

77 HATCHUEL Sarah, *Rêves et séries américaines. La fabrique d'autres mondes*, *Op. cit.*, p. 83. L'auteur souligne.

78 [https://www.senscritique.com/liste/Tant\\_qu\\_on\\_n\\_a\\_pas\\_vu\\_le\\_corps\\_il\\_n\\_est\\_pas\\_mort/54088#page-3/](https://www.senscritique.com/liste/Tant_qu_on_n_a_pas_vu_le_corps_il_n_est_pas_mort/54088#page-3/)

parle de lui-même puisque cette liste répertorie les séries où un personnage supposément décédé revient dans la série. C'est un phénomène très fréquent si l'on en croit cette liste puisqu'elle ne répertorie pas moins de 72 séries. Si le cadavre manque, la mort du personnage n'est pas assurée. À la fin de la première saison de *The Following*, Joe Carroll est supposément mort. Son cadavre se serait désintégré dans une explosion surréaliste au montage illisible. Cette confusion plastique permet à la série d'éviter la monstration du cadavre pour créer la surprise (toute relative) de sa réapparition dans le premier épisode de la saison 2. Ici, l'intervalle entre la mort et le retour du personnage est très bref. C'est plutôt la mort de Claire Matthews (l'ex-femme de Joe) qui est plus surprenante et qui répond d'une même logique du manque. Dans les dernières secondes de l'épisode 15 (S01), Claire est attaquée et sa mort est annoncée en début de saison 2. Mais son cadavre n'est jamais montré, laissant toute la latitude nécessaire aux scénaristes pour la faire réapparaître en fin de saison (S02E09). *Hannibal* utilise à trois reprises cette technique pour nous faire croire à la mort de trois personnages importants. Tout d'abord, Freddie Lounds qui, comme nous l'avions mentionné, se fait passer pour morte pour manipuler Hannibal. Il y a bien, concernant cet exemple, un cadavre, mais il n'est pas incarné par l'actrice. C'est la même idée que l'on retrouve à la fin de la troisième saison lorsque Francis Dolarhyde se tue, mais que l'acte est caché et que nous voyons un cadavre défiguré méconnaissable. Le cadavre n'est pas manquant, mais la reconnaissance du personnage est impossible, permettant de nouveau à la série de jouer sur une réapparition surprise. Mais le cadavre manquant le plus audacieux en termes d'intervalle entre sa disparition et sa réapparition est celui d'Abigail Hobbs. Considérée comme morte en fin de saison 1 (E13), il faudra attendre le dernier épisode de la saison suivante pour que soit réintroduit le personnage. Comme précédemment le cadavre n'était pas montré en entier, il s'agissait d'une simple oreille. C'est pourquoi la fin de la saison 3 ne peut être considérée comme une fin définitive puisque les corps des deux protagonistes principaux disparaissent après leur saut dans le vide : sans cadavre pas de mort<sup>79</sup>. L'abondance de cadavres dans les séries qui constituent notre corpus tend à nous familiariser avec la mort et à nous rendre moins vigilants lorsqu'un cadavre se trouve absent du plan.

Certaines fausses morts conduiront par la suite à une mort définitive ne laissant aucun suspens, et attestant sans ambiguïté possible de la mort définitive du personnage. La mort de Joe sera une longue scène de mise à mort suite à sa condamnation à la peine capitale. Sa mort est attestée par un gros plan de moniteur signifiant l'arrêt cardiaque, puis par un gros plan de son visage sans vie ; le doute de sa mort n'est plus permis. Même chose pour Abigail Hobbs avec sa réapparition finale sous sa forme de cadavre qui atteste définitivement de sa mort après le doute causé par son

---

79 Nous mettons volontairement de côté le contexte de production qui atteste lui aussi de la survie des personnages puisque Bryan Fuller et son équipe avaient pour ambition de poursuivre l'aventure pendant plusieurs saisons.

oreille découpée et plus tard par son *eidôlon*. Francis Dolarhyde subira lui aussi d'abominables violences ne permettant pas une future réapparition ; son cadavre est explicitement montré en opposition au cadavre elliptique de sa première occurrence.

Notre corpus traite donc le cadavre selon trois modalités esthétiques. Une pleine visibilité propre à chaque série, qu'elle se modèle sur un enjeu esthétique propre à chaque saison ou qu'elle développe, par la répétition, un modèle privilégié : par exemple, le modèle organique de Nicole Brenez dans *Hannibal* (animal et végétal). C'est parfois même l'absence complète de corps qui est au centre des enjeux narratifs. La répétition des cadavres propre à la structure semi-feuilletonnante de notre corpus ne débouche donc pas sur une répétition stérile de motifs, mais sur un approfondissement de modèles ou sur des variations selon les saisons ou selon les nouveaux personnages (*The Following*). Le rêve se trouve être encore au cœur de nos réflexions puisque, après les phénomènes de déplacements et de condensations observés autour de la scène de meurtre, c'est encore par le rêve que l'on constate un nouveau type de représentation du cadavre. De plus, une même tendance à l'anatomie se dégage des séries aussi différentes que *Dexter* et *Hannibal* qui avaient pourtant des enjeux filmiques strictement opposés concernant la représentation du meurtre. Il existe donc bel et bien des enjeux esthétiques dont il faut rendre compte et qui excèdent les outils propres à la narratologie. L'absence de réalisateurs constants qui ruine toute politique des auteurs telle que pensée par le cinéma n'empêche pas de proposer des analyses de séries s'attardant sur la « mise en scène », si l'on entend par là toutes les spécificités formelles d'une œuvre audiovisuelle (montage, cadrage, lumière, scénographie, jeu d'acteurs, etc.) Les quelques exemples sur les cadavres manquants amorcent aussi le problème du narrateur non-fiable, ou plus généralement, le traitement du *serial killer* comme générateur de récit, de fiction, ou comme acteur, scénariste et artiste, ce qui occupera toute notre troisième et dernière partie.

### 3 La réflexivité propre au *serial killers*

#### 3.1 Les maîtres de la fiction

Notre troisième et dernière partie s'attardera sur la dimension réflexive des séries consacrées au personnage de *serial killer*. Ce type de personnage s'avère constamment au cœur du récit puisqu'il est érigé en personnage principal, mais aussi puisque ses actes guident la structure narrative semi-feuilletonnante des séries. Il est aussi au cœur du récit puisque c'est un type de personnage conscient de jouer un rôle, qui manipule les autres protagonistes et le spectateur, ou qui énonce verbalement

les archétypes utilisés par la série. Commençons par rappeler ce que nous entendons par réflexivité et mise en abyme. Lucien Dällenbach dans un essai consacré au récit spéculaire établit que la réflexivité est la notion commune de toutes les mises en abyme<sup>1</sup>. L'une des définitions convoquées en début d'ouvrage, avant qu'il affine sa typologie, est inspirée du travail d'André Gide. La mise en abyme y est définie comme l'« organe d'un retour de l'œuvre sur elle-même, la mise en abyme apparaît comme une modalité de la *réflexion*<sup>2</sup>. » Nous reviendrons sur chaque série indépendamment en mettant à chaque fois au jour une nouvelle approche de la réflexivité : la présence diégétique du générique dans *Dexter* qui « reboot » le personnage à trois reprises, les manipulations du récit opérées par Hannibal, et pour finir sur la forme la plus complexe, le jeu sur les archétypes et les mises en abyme dans *The Following*.

### 3.1.1 *Dexter* qui se reboot

Dans *Dexter*, la réflexivité se manifeste principalement lorsque la série intègre dans sa diégèse les motifs, les plans et la musique de son générique. Très populaire, le générique de *Dexter* joue sur l'ambiguïté des plans qui naviguent entre deux interprétations possibles. À une interprétation littérale qui verrait Dexter au réveil, en train de se raser et de s'habiller, puis de se faire à manger pour enfin partir de chez lui, s'oppose une interprétation allégorique où tous les plans renverraient plus ou moins directement à l'idée de meurtre : viande tranchée, orange sanguine dégoulinante, cou taillé par un rasoir, etc. Avant de rentrer dans le vif du sujet, nous devons faire un léger pas de côté pour évoquer l'étrange familiarité provoquée par le générique pour ceux ayant connaissance du film *Schizophrenia*<sup>3</sup> lui aussi consacré au récit d'un *serial killer*. Au rang des ressemblances, mentionnons tout d'abord la focalisation interne constante dans *Schizophrenia* renforcée par la voix off omniprésente commentant soit le temps présent soit le passé du personnage. Dans *Dexter*, nous ne sommes pas toujours en focalisation interne, mais la proximité développée entre le protagoniste et les spectateurs est au cœur de la réception de la série puisque malgré les points de vues multiples, c'est généralement à travers Dexter que nous suivons les événements. Mais ce qui nous trouble n'est pas uniquement cette vague ressemblance, mais la présence de trois plans dans le générique de la série qui semble reprendre trois motifs issus du film. Au début du film, nous sommes avec le personnage principal en train de se raser dans sa chambre (avec un son insistant sur le rasage), puis nous assistons à sa sortie de prison qui actera le début de son mortifère périple. La première ressemblance pourrait au premier abord être considérée comme fortuite si les deux suivantes ne

---

1 DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris : Édition du Seuil, 1977, p. 60.

2 *Ibid.*, p. 16. L'auteur souligne.

3 *Schizophrenia (Angst)*, Gérald Kargl, Autriche, 1983.



venaient soutenir la thèse. La scène de rasage est reprise dans le générique de *Dexter* mais en plan plus rapproché, plus proche de la chair, avec une même insistance sur le son. Les deux autres motifs sont un très gros plan de bouche en train de mastiquer et la présence de lacets utilisés en vue d'une strangulation. Au début du film, le tueur de *Schizophrenia* fait un arrêt dans un restaurant. Cette scène est construite par tout un ensemble de faux raccords où se télescopent des plans de face et notamment de bouche en train de mastiquer grossièrement. La même impression se dégage du générique de *Dexter* lorsqu'apparaissent les plans de mastications accompagnés de leurs sons caractéristiques. Pour finir, dans *Schizophrenia*, le tueur se retrouve dans un taxi et tente d'utiliser ses lacets pour étrangler son chauffeur tandis que dans *Dexter*, le générique nous montre Dexter serrer très fort ses lacets au-delà de toute justification pour suggérer insidieusement qu'il pourrait tout aussi bien être en train d'étrangler quelqu'un.



Fig. 84 *Schizophrenia* (1983)



Fig. 85 Générique de *Dexter*



Fig. 86 *Schizophrenia* (1983)



Fig. 87 Générique de *Dexter*

Le générique de *Dexter* explicite donc au travers du quotidien de Dexter la part sombre du personnage tout en convoquant les motifs de *Schizophrenia*<sup>4</sup>. Néanmoins, lorsque le générique sera convoqué au sein de la diégèse, il n'aura plus pour fonction de souligner la duplicité du personnage, mais de réfléchir son évolution et plus précisément les successifs reboot que subissent les structures narratives étudiées dans la première partie de ce travail. Si au travers du générique *Dexter* répète les mêmes rituels (et donc immobilise le personnage), chaque apparition du générique dans la diégèse aura pour fonction de mettre en évidence l'évolution du protagoniste.

<sup>4</sup> Bien entendu, le lacet comme arme de crime ou le plan de bouche en train de mastiquer ne sont pas exclusifs à ces deux œuvres, mais l'ensemble est suffisamment frappant pour que la mention en vaille la peine.

La première apparition est la plus évidente : nous sommes à la fin de la deuxième saison (E12), après que Dexter a échappé au FBI et la scène rejoue le générique *via* tout un ensemble de plans et *via* l'apparition de la musique traditionnellement réservée au générique. Les plans ne sont pas présents dans le même ordre, mais certains y font directement référence comme les plans sur l'orange ou sur le steak qui sont quasiment identiques. Nous avons mentionné cet épisode dans la première partie puisqu'il s'agit de l'épisode qui renoue avec la formule narrative de la série après une saison plus ambivalente sur ce point. En effet, Dexter avait abandonné ses meurtres et avait même envisagé de se rendre au FBI. L'apparition du générique vient témoigner de la libération de Dexter qui n'a plus de souci à se faire maintenant que Doakes fut incriminé à sa place. Le générique vient souligner le reboot de la série du point de vue du schéma semi-feuilletonnant puisque la saison 3 possédera plus d'intrigues formulaire comme l'indique la voix off de l'épisode. Il s'agit dans ce cas d'une mise en abyme particularisant. Selon Lucien Dällenbach, une mise en abyme particularisant est une mise en abyme dont le message réfléchi est univoque : ici le générique qui ritualise la pratique de Dexter vient signifier le retour de Dexter à ses rituels pour la prochaine saison. La deuxième occurrence est cependant en opposition avec le message du générique. Au générique parfaitement ritualisé de Dexter s'oppose le générique diégétisé de la saison 4 (E01) totalement désordonné. La musique est volontairement distordue produisant un effet comique pendant que Dexter rate tous ses mouvements. L'inscription du générique dans la diégèse est une confrontation explicite entre la vision idéalisée du *serial killer* (regard inquiétant, solitaire, méthodique, etc.) et la vision plus réaliste, ou du moins, la vision proposée par *Dexter* dans sa quatrième saison. L'apparition du générique nous rappelle frontalement l'évolution du personnage entre la première saison (le Dexter du générique) et la saison 4 où Dexter ne vit plus seul, dort moins bien à cause des enfants, etc. C'est de plus la saison où la série amorce le passage vers son deuxième *mouvement* qui voit les intrigues formulaires progressivement disparaître. Le générique n'a donc plus pour fonction de ramener le personnage vers la version idéalisée du générique (comme le faisait la saison 2), mais souligne la distance et l'impossible réconciliation avec cette image. La troisième et dernière occurrence est beaucoup plus implicite. Nous sommes à l'avant-dernier épisode de la dernière saison (S08E11) lorsque Dexter est décidé à quitter Miami avec Hannah et donc à abandonner définitivement son statut de *serial killer*. La toute fin de l'épisode est ambiguë puisque sur le palier de son appartement Dexter marche avec son fils en direction du hors-champ vers la gauche ; le plan est presque exactement le même que celui qui clôt le générique : il s'agit du même appartement, Dexter arbore un sourire en coin dans les deux cas, même le cadrage s'avère très proche et puis, pour enfoncer le clou, nous pouvons entendre un petit son de cloche qui n'est pas sans rappeler celui qui clôt le générique. Pour en rester au niveau

de l'épisode, cette référence au générique a pour fonction, comme dans le cas de la quatrième saison, de souligner l'évolution de Dexter au fil des saisons : il démarre comme un psychopathe *serial killer* mais termine la série en simple citoyen qui quitte Miami. Il s'agirait de « rebooter » la série puisque Dexter part vers de nouveaux horizons comme lorsque le générique reboot la série vers plus de formulaire ou pour s'en émanciper. Mais nous pouvons de plus envisager une autre éventualité si nous prenons en compte l'épisode suivant qui clôt la série. La présence souterraine du générique serait alors le moyen d'amorcer subtilement le retour de Dexter à la formule et au meurtre puisque la fin de la série opère une déformulation paradoxale lorsque Dexter tue sa sœur en tenue de *serial killer* tout en refusant de rejoindre Hannah. La série utiliserait alors le générique dans un sens assez proche de la deuxième saison lorsque la série convoque le générique au moment où Dexter retourne aux meurtres après une saison d'errance.



Fig. 88 Générique de Dexter



Fig. 89 Dexter S08E11

Dans *Dexter*, la présence du générique dans la diégèse est toujours un commentaire sur le statut du personnage. L'évolution du personnage est commentée au travers des écarts ou des ressemblances avec le générique. Dans *Hannibal* cependant, ce n'est pas par l'inscription d'un élément extradiégétique qu'opérera la réflexivité, mais par le personnage lui-même qui modèlera le récit à son avantage.

### 3.1.2 *Hannibal* : un tueur manipulateur

Un dialogue entre Bedelia Du Maurier et Jack Crawford en fin de deuxième saison explicite ce que nous aimerions souligner ici. Bedelia dit en substance que si le FBI a l'impression qu'Hannibal est en position de faiblesse c'est probablement parce qu'il souhaite qu'il en soit ainsi. En effet, l'intégralité de la série est pensée autour du personnage d'Hannibal, le seul qui soit du début à la fin maître des événements. La série n'a pas besoin d'être en focalisation interne, du côté de son personnage de *serial killer*, pour que ce dernier gouverne néanmoins tous les aspects du récit. Dans

cette série, le tueur est un véritable narrateur puisque c'est lui, au sein de la diégèse, qui est à la croisée de tous les personnages et qui crée à l'avance les conflits pour façonner leur perception des événements. Nous avons montré à travers l'exemple du final de la deuxième saison que les personnages se trouvent à un moment ou à un autre bloqués dans une situation prédéterminée par Hannibal. À de multiples reprises, nous découvrons que le *Chesapeake ripper* donne des indices à la police, et de fait, modifie le cours des événements à l'échelle de l'épisode ou de la saison. La découverte de Miriam Lass au fond d'un puits (S02E06) est une explicitation du statut d'Hannibal comme créateur de récit puisque c'est lui qui laissera suffisamment d'indices pour que Jack Crawford soit en mesure de retrouver sa trace. Le montage alterné de la séquence, entre Hannibal jouant du clavecin et Jack découvrant Miriam, suggère bien qu'Hannibal joue avec Jack comme il joue du clavecin puisqu'il arbore un sourire de contentement et que sa musique déborde sur les plans de Jack en train d'agir exactement selon les souhaits d'Hannibal. L'épisode se conclut même sur une dernière note musicale d'Hannibal lui donnant des airs de mauvais démiurge. Le personnage est en lien avec quasiment tous les personnages : il fait en sorte que Bedelia tue son patient, il fait accuser Chilton, et il lance ce qui constituera l'intrigue feuilletonnante de la troisième saison lors de ses rendez-vous avec Margot Verger.

Le personnage d'Hannibal Lecter est donc le personnage qui guide l'entière du récit ; ce qui nous empêche de nous fier à ce que la série rend visible parce que la série est précisément modelée par Hannibal Lecter :

Tout cela créé un regard très particulier pour le spectateur, qui doit non seulement se dédoubler (voir la scène pour ce qu'elle est, parfois sensible et affectueuse, et pour ce qu'elle doit être, toujours manipulatrice et inquiétante), mais également sans cesse interpréter les événements présentés dans chaque scène comme des prémonitions. La série ne parle pas seulement d'un grand manipulateur ; elle est elle-même une grande manipulatrice, et se donne comme une épreuve autant que comme une réflexion. *Hannibal* "est" Hannibal. Et la série "rejoue" sur son spectateur la séduction de Hannibal auprès de Will Graham. On ne sait jamais si elle nous considère comme son amour ou comme une proie<sup>5</sup>.

Nous pouvons rapprocher cette idée de la posture singulière du lecteur de roman policier par rapport à un narrateur non fiable : « cela ne signifie pas seulement qu'il [le narrateur] joue avec des faits racontés, ce qui serait encore une façon de se laisser prendre au piège. Cela veut dire qu'il ne joue pas avec des faits du tout, mais avec un texte<sup>6</sup>. » Le tueur en série est donc pensé comme le maître de la fiction dans laquelle il s'inscrit, jouant avec le texte même, autant du point de vue du récit que du montage. La désorientation de Will dans l'épisode 9 (S01) est strictement perçue de son

---

5 THIELLEMENT Pacôme, « Le profiler comme critique d'art », *Op. cit.*

6 DUFLO Colas, « Le livre-jeu des facultés » in COLLECTIF, *Philosophies du roman policier*, École Normale Supérieure de Fontenay-St Cloud, 1995, pp. 123-124. L'auteur souligne.

point de vue par les spectateurs. Nous pouvons le dire autrement : Hannibal manipule la perception des événements qu'auront les spectateurs en produisant des incomplétudes stratégiques du récit<sup>7</sup>. Si la déclaration de Pacôme Thiellement (« *Hannibal* est Hannibal ») n'est pas valable pour l'intégralité de la série, elle reste très juste concernant tous ses moments où Hannibal manipule la forme même que prend le récit et les images. La série développe alors une esthétique du manque et de l'abîme qui prend une forme paroxysmique lors du (faux) meurtre d'Abigail Hobbes qui est un chaînon manquant retiré volontairement par Hannibal. En plus d'être en mesure de couper les segments qui l'incommodent, Hannibal est capable d'insérer de faux souvenirs dans la tête de ses victimes. Le spectateur est mis dans la même position que Miriam Lass lorsque la série lui donne à voir de faux souvenirs concernant Chilton. Nous pouvons attester visuellement de la substitution progressive d'une forme corporelle à une autre lorsque la silhouette d'Hannibal est remplacée par celle de Chilton dans le souvenir de Miriam.

Paradoxalement, la série se désolidarise temporairement d'Hannibal lorsque celui-ci vole la place de *profiler* à Will Graham en début de saison 2. L'intrigue feuilletonnante du début de la saison est tout entière consacrée à la résurgence des souvenirs de Will qui peuvent potentiellement incriminer Hannibal. C'est lorsque Will rompt avec ses intrigues formulaires qu'il est en mesure d'adopter une posture que Henri Bergson qualifierait de « rêveur », lui permettant de faire émerger ses souvenirs. Le « rêveur » chez Bergson est celui qui se désolidarise des schèmes moteurs, de la perception qui est action<sup>8</sup>, pour se plonger dans sa mémoire. Il vit dans le passé où les souvenirs émergent à la lumière de la conscience sans profit pour la situation actuelle<sup>9</sup>. Enfermé en prison, Will est alors capable de combler *a posteriori* les incomplétudes stratégiques du récit conçues par Hannibal. La série adopte alors la subjectivité de Will dans de multiples séquences consacrées à la reconstitution des souvenirs : Hannibal qui enfonce un bout d'oreille dans la gorge de Will, mais aussi les séances de thérapies malsaines où Hannibal fait empirer l'état de Will à l'aide d'hypnoses ou de drogues. Hannibal apparaît dans ces séquences dans toute sa monstruosité et sa duplicité ; ce qui ne l'empêche néanmoins pas d'avoir la main mise sur le récit comme le prouvent les exemples précédemment convoqués. Par exemple, il sortira Abigail de l'oubli en fin de saison 2 lorsque nous apprenons, en même temps que Will, qu'elle était en réalité vivante depuis tout ce temps. Si la duplicité du personnage fut révélée en début de saison, beaucoup d'autres aspects du récit sont

---

7 FAVARD Florent, *Écrire une série TV. La promesse d'un dénouement*, Op. cit., pp. 131-132.

8 Gilles Deleuze commentant Bergson nous rappelle que la perception est d'abord sensori-motrice. DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Op. cit., p. 95.

9 Il s'agit d'une paraphrase de Bergson dans *Matière et mémoire*, Paris : Flammarion, 2012, p. 202. Deleuze reprendra cette idée lorsqu'il développera le concept d'image-souvenirs. L'image-souvenirs se manifeste lorsque le prolongement sensori-moteur reste suspendu : « On dirait qu'à l'impuissance motrice du personnage répond maintenant une mobilisation totale et anarchique du passé. » DELEUZE Gilles, *L'image-Temps*, Op. cit., p. 76.

restés submergés grâce aux manipulations d'Hannibal envers Will, mais aussi envers les spectateurs qui n'ont pas accès à la totalité des événements : c'est souvent Hannibal qui décide de ce qui mérite d'être raconté.

La position démiurgique d'Hannibal atteint son apogée au début de la saison 3 qui assujettit l'entièreté de la saison à son récit. Le premier épisode de la troisième saison revient à deux reprises sur le hors-champ de la relation entre Gideon et Hannibal, où ce dernier impose à Gideon son scénario (il doit se manger lui-même), le dépossédant de fait, de sa propre volonté. La série fait donc le choix d'une analepse complétive qui consiste selon Gérard Genette à remplir les trous d'un récit elliptique<sup>10</sup>. Cependant, il faut noter que dans ce cas, le retour sur cette portion de l'intrigue ne sert pas une quelconque progression du récit. Les scènes entre Hannibal et Gideon n'entrent pas réellement en résonance avec les scènes du temps présent. Le principal intérêt de ces scènes est de renforcer la dimension démiurgique du personnage d'Hannibal qui soumet Gideon à sa propre volonté et le dépossède de tout avenir en le mangeant progressivement. Comme nous l'avions noté plus haut, la saison 3 est de l'autre côté du voile avec Hannibal, c'est pourquoi la série peut se permettre de revenir sur certains événements invisibles au cours de la saison 2<sup>11</sup>. Cette scène de mutilation progressive du corps de Gideon se trouve presque hors du temps puisqu'il est difficile de définir chronologiquement où elle se situe. Cette position d'Hannibal comme créateur de récit trouve son expression littérale lors de la première analepse complétive entre Hannibal et Gideon. Dans le dialogue, Gideon dit à Hannibal d'un air ironique : « I shouldn't spoil the fairy tale, should I ? You and your little gingerbread house ». Cette mention associe déjà cette analepse à un conte de fées et aux mythes puisqu'il qualifiait plus tôt Hannibal de diable. La réponse d'Hannibal transforme le récit en un méta-récit réflexif au sens de Lucien Dällenbach qui réserve « [...] le terme de méta-récit au seul segment textuel supporté par un narrateur interne, auquel auteur ou narrateur cèdent temporairement la place, dégageant ainsi leur responsabilité de meneurs du récit<sup>12</sup>. » En effet, Hannibal en répondant en un face caméra réflexif : « Let it be a fairy tale, then. Once upon a time... » prend la responsabilité du récit à venir. Le plus étrange dans cette scène est que ce que l'on considère comme une analepse complétive (le flashback en noir et blanc) devient le point de référence du récit tandis que ce que l'on considère comme le « réel » d'un point de vue diégétique (scènes en couleurs prenant la suite de l'intrigue feuilletonnante) devient le récit d'Hannibal dans l'analepse. Pour clarifier, lorsque Hannibal répond « Once upon a time » s'ensuit un plan autonome en travelling avant sur des rideaux (qui renforcent la dimension théâtrale des événements à venir) ouverts par deux

---

10 GENETTE Gérard, *Figure III*, *Op. cit.*, p. 92.

11 Une scène introduisait déjà, lors de l'épisode 6 de la deuxième saison, la relation malsaine entre les deux personnages, mais la saison 3 introduit de nouvelles scènes insoupçonnées.

12 DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, *Op. cit.*, p. 71.

majordomes restés hors-champ et qui donnent à voir un bal dans lequel danse Hannibal au sein de l'intrigue feuilletonnante. La transition entre les deux récits s'effectue de plus lors du passage entre le format scope noir et blanc et le format 16/9 en couleur. Cette scène inverse donc totalement la validité des scènes à venir<sup>13</sup>. Toute la saison 3 peut donc être lue comme un récit inventé par Hannibal pour Gideon (tout en s'adressant frontalement au spectateur). Nous retrouvons de plus, dans le même épisode, une assimilation plastique d'Hannibal au diable (prolongeant en ce sens la remarque de Gideon) lors de sa conférence sur Dante où son visage se fond dans le visage du diable issu d'une œuvre projetée<sup>14</sup>. Cette scène sera reprise dans l'épisode 10, mais cette fois-ci avec Bedelia dans le rôle du conférencier. Bedelia raconte l'emprise psychologique qu'elle aurait subie au travers d'un langage métaphorique : elle fut « avalée par la bête » selon ses termes. Cette formule résonne avec le tableau visible derrière elle, intitulé *Christ in Limbo* que l'on attribue à un disciple de Jérôme Bosch<sup>15</sup> et qui est une représentation des limbes où une sorte de monstre avale goulûment d'autres personnages. Le discours qu'elle tient sur l'enfer, et les mensonges qu'elle profère à son audience (puisque'elle fut une complice avérée d'Hannibal) force le rapprochement avec la scène initiale de la conférence d'Hannibal. Hannibal pendant son discours s'adresse indirectement à Bedelia avant de lui mettre discrètement la main sur l'épaule, tandis que Bedelia dans l'épisode 10, effectuera le même geste sur l'épaule de Will Graham venu assister à sa conférence. L'emprise d'Hannibal s'étend donc encore d'un cran puisque Bedelia s'« hannibalise » au cours de cette troisième saison au même titre que Will Graham<sup>16</sup>.

Hannibal qui, pendant deux saisons, construit un récit à son avantage, prend totalement en charge le récit de la troisième saison<sup>17</sup> lorsque la série en fait un narrateur interne intégré à la diégèse ; ce qui constitue l'apogée de sa situation de mauvais démiurge figurée par une disposition scénique qui lui attribue les ailes de Satan.

---

13 Nous renvoyons le lecteur à nos passages sur les mondes possibles dans la saison 3 pour poursuivre sur la dimension incertaine du récit en début de saison 3.

14 Le film de Ridley Scott ne propose pas cet effet visuel bien qu'il adapte la même scène du roman *Hannibal*.

15 *Christ in Limbo*, Follower of Hieronymus Bosch (Netherlandish, 1450-1516), acheté par le Museum of art d'Indianapolis en 1963. URL : <http://collection.imamuseum.org/artwork/79340/>

16 La troisième saison, et donc la série, se termine sur Bedelia en train de manger sa propre jambe. La disposition scénique rappelle l'analepse complétive entre Gideon et Hannibal puisque Gideon est aussi en bout de table avec la jambe sectionnée.

17 Notons malgré tout que la série ne revient jamais sur cette analepse, et ne confirme jamais clairement le statut fictif de la troisième saison.



Fig. 90 Hannibal S03E01



Fig. 91 Hannibal S03E01



Fig. 92 Hannibal S03E01



Fig. 93 Hannibal S03E01

### 3.1.3 *The Following* : archétypes et commentaires réflexifs

Le personnage de tueur en série et *a fortiori* ceux de notre corpus sont de grands manipulateurs. François Jost notait déjà dans un ouvrage le rôle du mensonge dans les séries des « nouveaux méchants »<sup>18</sup>. Mais ce n'est pas tant le mensonge qui nous intéresse que l'explicitation du jeu fictionnel dans lequel les personnages sont pris. Joe Carroll, le *serial killer* principal de la série, joue un rôle assez proche du rôle joué par Hannibal. Il s'agit du *serial killer* responsable de l'entièreté du récit, autant dans sa dimension feuilletonnante que formulaire. Mais contrairement à ce qui fut jusqu'ici étudié, la série crée des personnages conscients de leurs archétypes produisant une série de mises en abyme de plus en plus complexes. Il n'est pas rare que *The Following* ménage des temps de pause où le personnage crée une situation réfléchissant la série elle-même. La série énonce son programme réflexif dès le pilote lorsque Carroll explique à Ryan son plan en des termes de romancier : « We're gonna to write this together, Ryan », « My new story... », « Every good story needs a love interest », « Flawd Hero call to action », etc. Tout l'épisode se trouve réfléchi en quelques phrases archétypales qui sont là pour expliquer que la série ne s'en sert pas inconsciemment par facilité, mais qu'au contraire il s'agira d'être attentif au jeu sur les archétypes qu'elle proposera. La série s'avère en effet très archétypale, voire caricaturale et ce tout au long de son déroulement : Ryan est un ancien

18 JOST François, *Les nouveaux méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*, Montrouge : Bayard, 2015.



policier alcoolique rappelé pour ses compétences, il existe un amour impossible entre Ryan et l'ex-femme de Joe, il s'agit d'une vengeance personnelle puisque Joe fut initialement arrêté par Ryan, etc. L'autre aspect important du final du pilote, qui amorce l'un des enjeux cruciaux constitutifs de la série, est le vocabulaire issu de la littérature pour rendre compte des événements vécus comme « réels » par les protagonistes au sein de la diégèse<sup>19</sup>. Joe Carroll est un romancier raté qui deviendra *serial killer* pour écrire son histoire avec la vie d'autrui. Toute la série se place alors sous l'égide d'une grande machination romanesque pensée par Joe Carroll. Dans l'épisode 8 (S01), un personnage mentionne un « plot twist » concernant la tournure des événements tandis que dans l'épisode 11 et bien d'autres encore, Joe rappellera à Ryan qu'il est un personnage qui manque de profondeur. Néanmoins, ces remarques réflexives ne constituent jamais une métalepse narrative au sens de Gérard Genette. Pour cet auteur, la métalepse se caractérise comme une transgression lors d'un changement de niveau narratif. Par exemple ici, une métalepse pourrait avoir pour fonction de faire prendre conscience aux personnages qu'ils sont des personnages d'une série télévisée, ou bien un personnage du roman que Joe est en train d'écrire pourrait intervenir, au mépris de toute vraisemblance, dans la vie de son auteur<sup>20</sup>. La série ne creuse pas plusieurs niveaux narratifs, mais nous verrons de quelle façon la série se complexifie avec l'écriture dudit roman. Pour l'instant, considérons simplement Joe comme un acteur, un gourou, obligé de créer une histoire pour rassembler ses adeptes et obtenir du pouvoir. La série s'ouvre sur la promesse d'une machination qui se dévoilera progressivement, mais l'intérêt même de la série est de proposer une progressive découverte de ce qui se révélera être un énorme mensonge. Joe ment à Ryan comme il ment à ses adeptes. Ses adeptes suivent moins Joe qu'une histoire puisqu'ils ont tous intégré cette logique narrative : chaque épisode est une histoire avec son (anti)héros manipulé par Joe pensant servir une grande cause. Joe se sert des adeptes comme des co-auteurs de son grand récit. Une fois n'est pas coutume, un discours de Joe se fait l'écho de cette idée lorsqu'il leur dit : « I need your help to finish our story ». Les *followers* (c'est le nom qui est donné aux adeptes) sont comme les *followers* (spectateurs) de la série qui sont en attente d'une histoire à suivre. Lors de l'épisode charnière de l'épisode 7 (S01) où Joe s'échappe de prison, ce dernier commente une nouvelle fois les événements passés en des termes réflexifs : il parle d'un chapitre qui vient d'être terminé et promet d'avoir prévu toute l'histoire à venir, tel un scénariste de série télévisée tentant désespérément de rassurer sa communauté de fans en promettant d'avoir tout prévu à l'avance. Ce qui est, bien entendu, l'une des plus grandes tensions créatrices auxquelles sont confrontés les scénaristes de séries télévisées : créer un sentiment d'unité au sein d'un processus créatif discontinu et contingent. Nous pouvons même

---

19 Ryan Hardy se fera lui aussi le porteur de cette idée puisqu'il demande à Joe « What's my sequel about Joe ? »

20 GENETTE Gérard, *Figure III, Op. cit.*, p. 243.

souligner que la série propose un *following* au carré puisqu'aux *followers* suivant l'histoire de Joe, se rajoute le FBI qui *follow* désespérément les adeptes avec toujours un cran de retard ; d'où le sentiment (développé dans notre première partie) d'être en face d'un récit entièrement pensé par le *serial killer* principal. Le spectateur réalise assez rapidement que Joe Carroll n'a pas de réel objectif final. À chaque étape accomplie s'en succède une autre jusqu'au point de rupture où même son bras droit Roderick finit par s'agacer du manque de direction générale. Les *followers* sont dans la même situation que les téléspectateurs de séries télévisées qui sont toujours prêts à ne plus « follow » une série qui ne sait pas où elle va. Dans la première saison, Joe se sert des récits d'Edgar Allan Poe pour fédérer sa communauté, mais il s'agit seulement d'un moyen et cela n'engage pas un commentaire très poussé sur le statut du récit<sup>21</sup>. Malgré l'échec relatif de ses objectifs, Joe Carroll devient à son tour dans la deuxième saison suffisamment fédérateur pour servir de mythologie commune à d'autres tueurs. L'acte terroriste des jumeaux (S02E01) se fait à l'aide de masques à l'effigie de Joe Carroll comme Joe utilisait des masques de Poe en première saison. Le récit de la première saison sert donc d'inspiration aux nouveaux tueurs de la saison suivante. Dépossédé de sa vie qui est élevée au rang de mythologie pour *serial killers*, Joe trouve dans une secte (nommée Korban) l'occasion de créer de toute pièce une nouvelle mythologie (S02E07). La secte possède sa propre mythologie volontairement risible où il est question d'une vie après la mort sur une planète derrière Neptune sous réserve d'avoir absorbé suffisamment de péchés pour provoquer l'ascension. Le chef de la secte, qui a bien cerné Joe Carroll, veut que ce dernier écrive un livre à son sujet et l'aide à développer sa notoriété. Ici aussi, le meurtre n'est pas pensé comme une fin, mais comme un moyen de célébrité. Joe s'intègre avant tout dans la secte en tant que romancier, en tant que *storyteller*, en tant que manipulateur hors pair et non pas pour ses qualités de tueur. Joe se servira de la secte afin de relancer ses propres objectifs après un passage à vide en début de saison (où il a du mal à s'intégrer à la communauté de Lily). Il combinera les arguments de la mythologie de Korban (des âmes pécheresses à sauver) à ses ambitions de *serial killer*. Les victimes ne seront dorénavant pas tuées, mais sauvées, appelées par Dieu. Comme toujours, ce changement de mythologie sera commenté par Carroll lors d'un énième dialogue réflexif où il annonce à Ryan qu'il ne fonctionne plus *via* la littérature (« We no longer live in literature »), mais *via* la plus ancienne histoire jamais racontée. En effet, dorénavant il fera une interprétation littérale de la Bible pour justifier ses actes. Par conséquent, la saison 2 ne fait pas évoluer les personnages, ni la logique narrative, puisqu'il s'agit toujours d'un *serial killer* qui fédère sa communauté de *followers* autour d'un récit justifiant une prolifération de meurtres. Que Joe Carroll mette en avant Edgar Poe ou la Bible, l'objectif est globalement le même, ou

---

21 La partie qui suit mentionnera l'inspiration des écrits de Poe lors de certains meurtres.

plus précisément, le manque d'objectif est toujours aussi flagrant puisque la scène de confrontation avec Roderick refait surface avec le personnage d'Emma lorsqu'elle lui demande quel est son plan. Tous les adeptes ne sont que des pions dans les mains de Joe Carroll qui les utilise à sa guise comme des personnages de fiction qu'il aurait créé.

Dans la diégèse, Joe Carroll est avant tout un professeur de littérature et un romancier avant d'être un tueur en série. Nous avons suffisamment insisté sur la dimension réflexive de ses commentaires et sur la construction du personnage comme créateur de récit, mais il faut maintenant l'envisager d'un point de vue littéral. En effet, en plus d'être à la tête d'une secte, Joe Carroll s'attable à l'écriture d'un roman. La singularité de la série est de créer une porosité entre les événements vécus par les personnages et le roman écrit par Carroll. Souvenons-nous que dès le pilote Joe annonce à Ryan qu'ils écriront ensemble leur histoire. C'est ce que fera Joe Carroll tout au long de la première saison, faisant du roman une transcription de la série elle-même. Autrement dit, le roman est strictement composé des événements vécus par les personnages de la série auxquels assiste le spectateur. Lucien Dällenbach parle d'une réduplication aporistique lorsqu'il y a une analogie d'identité entre le récit mis en abyme et le récit premier<sup>22</sup>. Les remarques de Christian Metz sur le film de Federico Fellini *Huit et demi*<sup>23</sup> s'appliquent ici puisqu'il s'agit d'« un film sur un cinéaste qui réfléchit lui-même sur son film<sup>24</sup>. » Pour paraphraser Christian Metz nous pouvons dire que la série est faite de tout ce que Joe aurait voulu mettre dans son roman, et c'est bien pourquoi ce dernier ne nous est jamais montré séparément<sup>25</sup>. Ici, le roman écrit par Carroll est la série elle-même. C'est pourquoi Joe Carroll ne cesse d'appeler Ryan Hardy pour retrouver son inspiration. Après la confrontation entre Joe et Roderick (où ce dernier reproche à Joe de ne pas avoir de plan ; S01E11), Joe appelle dans l'épisode suivant Ryan pour pouvoir étoffer son personnage dans le roman qu'il est en train d'écrire. Joe dépend alors entièrement du monde réel pour écrire, ce qui témoigne de son manque flagrant d'imagination. Incapable d'envisager les motivations de la version romanesque de Ryan Hardy, Joe se trouve obligé de l'appeler directement pour étoffer son personnage. Certaines situations sont pensées par Joe avec pour unique objectif d'approfondir son personnage, comme lorsqu'il force Ryan à raconter le jour où il a assisté à la mort de son père : il crée donc une situation avec pour unique objectif de connaître l'*origin story* de Ryan. De plus, puisque son roman trouve son

---

22 DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Op. cit., p. 142.

23 *Huit et demi*, Federico Fellini, Italie, 1963.

24 Le film de Fellini nous parle du film même en train de se faire. METZ Christian, « La construction "en abyme" dans *Huit et demi* de Fellini » in *Essais sur la signification au cinéma*, Paris : Klincksieck, 2013, p. 214.

25 Le roman n'existe d'ailleurs pas en dehors de la fiction, contrairement aux séries étudiées par Claire Cornillon qui brouillent la frontière entre fiction et réalité lorsque les romans écrits dans les séries finissent par atterrir dans nos librairies avec le nom du personnage comme auteur. CORNILLON Claire, *Sérialité et Transmédialité. Infinités des fictions contemporaines*, Paris : Honoré Champion éditeur, 2018.

inspiration dans le récit premier de la série, Joe est soumis aux aléas des événements (ou de production pour poursuivre avec la comparaison du *showrunner*) et doit parfois repenser l'histoire de son roman. La trahison de Claire (S01E13) qui tente de le tuer remet en cause son plan initial (qui consistait globalement à réunir sa famille), ce qui l'oblige à réécrire ce qu'il avait prévu. Il s'exprime comme toujours, lors d'un dialogue avec Hardy, en des termes de romancier : « Our story has taken an unexpected turn », « It's a complete rewrite ». Cette réécriture conduira à la création d'une mise en abyme prospective lorsque Joe écrira à l'avance le déroulement de l'épisode à venir. Selon Dällenbach la mise en abyme prospective réfléchit avant terme l'histoire à venir<sup>26</sup>. Pour la première fois dans la diégèse, le roman de Joe dispose d'une forme complète (jusqu'ici nous le voyions péniblement écrire sur un ordinateur) qui prévoit à l'avance la mort de leur collègue enterrée vivante. Arrivé trop tard sur les lieux, Ryan découvre dans la tombe de son amie un chapitre du roman de Joe qui planifiait son arrivée tardive et donc sa mort. Ryan décide de suivre le script de Joe en se rendant comme prévu au phare où ce dernier détient son ex-femme prisonnière. Pour ne pas mettre la vie de Claire en danger, Ryan décide de s'en tenir au plan de Joe alors même que le FBI avait effectué une brèche dans le méta-récit proposé par Joe. En effet, le script de Joe mentionne la mort du collègue de Ryan, un événement évité par les personnages. En faisant le choix de suivre le script malgré tout, Ryan accepte sa condition de personnage caricatural déterminé par Joe, l'aidant sans le vouloir à disparaître incognito. Les personnages ne cesseront dans ce final de remettre en question le récit de Joe, le qualifiant incessamment de prévisible et d'inintéressant, espérant faire pencher la balance du bon côté. Ils se pensent alors comme des Co auteurs puisque Joe n'a pas encore rédigé ce qui est présenté comme le « chapitre final » détenu par Hardy, mais rempli de pages vierges. Comme si la porosité entre le méta-récit de Joe et le récit premier n'était pas assez évidente, Joe mentionnera explicitement que les pages sont vierges parce qu'ils sont en train d'écrire l'histoire tous ensemble. Après une énième discussion « méta » sur la meilleure conclusion à donner à leur histoire, Joe semble prendre la fuite et se retrouve piégé dans une cabane, avant de mourir dans une explosion. Cette perception des événements est celle de Ryan Hardy qui est aveugle face aux clichés, trop embourbé dans le récit pensé par Joe, puisqu'en réalité il s'agissait d'une mise en scène comme nous l'apprendra la deuxième saison. C'est la grande différence entre un personnage comme Will Graham, un personnage de voyant, qui est précisément selon Deleuze un personnage capable de percer les clichés, et un personnage archétypal comme Ryan Hardy qui en est incapable. Pour Deleuze « [...] l'image ne cesse pas de tomber à l'état de cliché : parce qu'elle s'insère dans des enchaînements sensori-moteurs, parce qu'elle organise ou induit elle-même ces enchaînements, parce que nous ne

---

26 DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Op. cit., p. 83.

percevons jamais tout ce qu'il y a dans l'image, parce qu'elle est faite pour cela (pour que nous ne percevions pas tout, pour que le cliché nous cache l'image...)<sup>27</sup> » Toute la scène annonce d'un point de vue formel la simulation de la mort de Joe puisque tout semble factice. Le cri de Joe supposément en train de brûler n'est pas raccord avec sa bouche et le même plan de visage intervient deux fois dans un effet de faux raccord (un corps qui brûle ne reste probablement pas immobile au point de justifier l'apparition du même plan). Nous ne verrons pas le cadavre, mais seulement l'explosion de la cabane. Joe a donc créé une situation sensori-motrice, un cliché, qui a pour effet principal de cacher sa fuite, de cacher sa survie. Ryan, lui, est depuis le début pris dans les enchaînements sensori-moteurs pensés par Carroll lui-même, incapable de s'en démarquer pour sortir du cliché. Hannibal ne fait rien d'autre lorsqu'il dispose à la vue de tout le monde des « cadavres-clichés » pour cacher l'image de l'œuvre du *Chesapeake ripper*, mais malheureusement pour lui, il affronte un adversaire de taille, le voyant.

Le *serial killer* est bel et bien le personnage central dont l'étude nous permet d'envisager les œuvres à plusieurs niveaux. Le *serial killer*, en plus d'être le point de repère pour envisager les formes narratives et esthétiques, permet aux séries de proposer une réflexion sur le statut de la fiction. Les aller-retour entre les différents niveaux de récit sont un point commun aux œuvres convoquées dans cette étude. Dans *Dexter*, il s'agit de l'intégration du générique au sein même de la diégèse pour commenter l'évolution du personnage qui s'éloigne ou se rapproche de son modèle initial incarné par le générique, dans *Hannibal* et *The Following* nous avons des personnages qui modèlent le récit de la série à leur avantage : soit en effectuant des incomplétudes stratégiques du récit puis en prenant en charge le récit de la série en devenant un narrateur interne, soit en proposant une mise en abyme avec la présence d'un roman qui reflète les événements se déroulant au sein du récit premier. Le personnage de *serial killer* est parfois associé à une forme de romancier, mais c'est plus généralement le statut d'artiste qui est revendiqué.

## 3.2 Des tueurs-artistes

La comparaison entre le *serial killer* et l'artiste n'est pas une invention propre aux séries télévisées, c'est même une constante que l'on retrouve autant en littérature qu'au cinéma. C'est pourquoi dans cette dernière partie nous nous attarderons plus précisément sur les meurtres filmés et sur les meurtres proposant une réflexion sur le statut de l'œuvre d'art entre imitation et participation du public.

---

27 DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, *Op. cit.*, pp. 32-33.

### 3.2.1 Filmer le meurtre

Le cinéma associe déjà explicitement le *serial killer* et le réalisateur de film dans l'œuvre fondatrice de Michael Powell, *Le Voyeur*<sup>28</sup>. Le film raconte l'histoire d'un *serial killer* qui est aussi assistant sur des plateaux de tournage et qui utilise le pied de sa caméra portative comme d'un instrument de mort tout en filmant la peur sur le visage de ses victimes. Le tueur met en scène la mort de ses victimes pour pouvoir immortaliser sur la pellicule le meurtre et l'expression de peur qui l'accompagne. Le film est hautement réflexif puisqu'un meurtre se déroule directement sur un plateau de tournage où le tueur met intégralement en scène le décor avant de filmer la mort de sa victime, une actrice, qui est donc au début consentante jusqu'à ce qu'il soit trop tard. Après *Le Voyeur*, le film *Henry, portrait d'un serial killer*<sup>29</sup> propose lui aussi une réflexion sur le statut des images de meurtres. Dans le film, un meurtre préfigure la part croissante que prendront les images dans les scènes de meurtres qu'effectueront les deux protagonistes. Il s'agit du meurtre d'un vendeur clandestin tué avec sa propre télévision (les deux tueurs lui ont jeté au visage avant de la brancher pour l'électrocuter). Ils volent au passage une caméra qui leur servira à filmer le prochain crime. Nous ne verrons pas les meurtres en question, ou plus précisément, nous ne verrons que l'enregistrement vidéo que les deux tueurs regardent une fois rentrés chez eux. Pour Frank Lafond, cette séquence est « [...] un questionnement sur ce qui nous pousse, en tant que spectateurs de cinéma, à regarder ce type d'images, de spectacles et, surtout, à en tirer une forme de plaisir<sup>30</sup>. » Nous pensons de plus, bien entendu, au célèbre film de Michael Haneke, *Funny Games*<sup>31</sup>. Il ne sera pas ici question de développer tous les enjeux moraux autour de la représentation de la scène de meurtre tel que pensée par ces films, mais plutôt d'analyser comment les tueurs de nos séries s'approprient les différents moyens de création (pellicule, vidéo, live en streaming,) pour leurs meurtres à répétition et ce qui en découle d'un point de vue réflexif.

Dans *Hannibal*, bien que la dimension artistique des *serial killers* est déjà explicite (les imitations d'Hannibal, et certains cadavres des tueurs épisodiques), il faut attendre la deuxième moitié de la troisième saison pour trouver de façon explicite un tueur qui intègre le cinéma dans sa pratique. Francis Dolarhyde, un personnage issu du roman *Dragon Rouge*, travaille dans une société de développement de pellicule et est spécialisé dans les photos de familles. C'est de cette façon qu'il

---

28 *Le Voyeur*, Michael Powell, Royaume-Uni, 1960.

29 *Henry, portrait d'un serial killer*, John MacNaughton, États-Unis, 1986.

30 LAFOND Frank, « Aux frontières du réel. Les limites/excès de la représentation réaliste du meurtre dans le film d'horreur », in ASTIC Guy, THORET Jean-Baptiste (dir.), *Simulacres n°7. Filmer le meurtre*, Aix-en-Provence : Rouge profond, 1999, p. 86.

31 *Funny Games*, Michael Haneke, Autriche, 1997. Haneke avait aussi réalisé au préalable *Benny's Video*, un film où un meurtre est aussi filmé en vidéo.

sélectionne ses victimes, en examinant les lieux et les membres de la famille *via* les vidéos qu'il doit développer. Le personnage travaille à partir de trois matériaux différents : le film pellicule, la photographie, et la vidéo. Dans l'épisode 8, lors d'une projection privée (il dispose d'un projecteur pellicule à son domicile), Francis se met à entendre et à voir le dragon rouge. Là où la série passe un cap en termes de réflexivité par rapport aux différentes adaptations du roman, c'est par la corrélation du film, du projecteur et de la figuration du monstre. Ce dernier se manifeste dans un premier temps au travers du système de déroulement de la pellicule du projecteur ; le personnage regarde ensuite directement dans l'objectif du projecteur pour y apercevoir (et nous avec) une flamme dont la provenance reste indéfinie (provient-elle de l'intérieur de l'objectif ou est-ce un motif issu de la pellicule elle-même ? ; Fig. 94). À ce moment intervient une image subliminale d'un cadavre, tel que les dispose Dolarhyde (allongé sur le dos avec du verre sur les yeux), qui témoigne de l'emprise progressive du dragon sur la personnalité de Francis. La fin de la séquence s'inspire d'une esthétique expérimentale lorsque le montage des plans emploie sans hésitation de multiples faux raccords qui attestent de la transformation de Francis qui s'effectue avec un enveloppement (fantasmé) du visage à partir de morceaux de pellicule (Fig. 95). Une fois le visage enveloppé de pellicule, ses yeux et sa bouche se mettent à éclairer l'image tel un projecteur en direction du spectateur (sa position dans l'espace remplace même visuellement le projecteur ; Fig. 96). La séquence atteste littéralement de la nature imaginaire et psychotique de la présence du dragon rouge puisqu'il apparaît à travers la pellicule et dans l'objectif du projecteur. Comme nous le dit l'expression familière française : le personnage se « fait des films ». Un peu plus tard, Frédéric Chilton est retenu prisonnier chez Francis Dolarhyde et ce dernier tentera par des moyens visuels de lui faire comprendre sa véritable nature. Ici aussi, le tueur se sert d'une projection, mais cette fois-ci, il s'agit de diapositives, et donc d'images fixes. Il commence par montrer le tableau de William Blake, *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun*, puis une série de photographies de ses victimes vivantes puis mortes. D'un point de vue narratif Dolarhyde tue pour satisfaire et nourrir le dragon rouge, c'est pourquoi la série de photographies débute par le tableau de Blake et y réapparaît à la fin. Mais lors de la deuxième apparition du tableau, le tueur se positionne face à l'écran et l'œuvre est momentanément projetée sur son dos. Nous pouvons dès lors conclure que Francis Dolarhyde se définit et se pense à l'aide d'images. Dans cette séquence, les images fixes renvoient au passé de ses actes (les victimes), ce qui a jusqu'à présent permis la croissance du dragon, ou bien à son idéal (le dragon, tatoué dans dos, qui est l'incarnation définitive tant espérée) ; tandis que les images mouvantes renvoient au devenir du dragon puisqu'elles lui permettent la sélection de ses prochaines victimes (et donc la poursuite de son objectif) et que c'est *via* la pellicule que le dragon s'incarne progressivement (une autre séquence

où l'on aperçoit la queue du dragon lors d'une projection de ses crimes le confirme ; S03E09). Mais la séquence se termine par l'utilisation d'un troisième format, la vidéo. En effet, la mort de Chilton est filmée en vidéo par Francis afin d'envoyer un message à Will Graham ; sa mort n'est pas digne du dragon rouge, ni du format pellicule, puisqu'elle ne s'inscrit pas dans le devenir-dragon du personnage. C'est pourquoi lorsque Dolarhyde décide de filmer la mort de Lecter (S03E13), il n'emploie pas la vidéo utilisée pour Chilton, mais bien une caméra pellicule puisque sa mort s'inscrit dans son processus de transformation (nous le voyons nettoyer un objectif dans un atelier entouré de pellicules qui ressemble fortement à celui de l'épisode 13). Dans cette série, tout comme dans *Le Voyeur*, l'inscription sur pellicule est déjà un début de mort, ou devrait-on dire, de transformation (transformation des victimes et transformation progressive de Dolarhyde). La série réfléchit donc la transformation de son personnage au travers de l'utilisation du format pellicule qui est lui aussi connu pour être plus organique, plus changeant, plus imprévisible que le format vidéo : la pellicule s'abîme avec le temps, elle pouvait aussi prendre feu (surtout les pellicules nitrates, aussi appelées vulgairement « film flamme ») lors d'une projection si un photogramme restait bloqué dans le projecteur (la flamme dans le projecteur renvoie donc tout autant aux flammes de l'enfer, au dragon, qu'aux limites du format pellicule). La vidéo est quant à elle plutôt associée à un moyen de communication dénué de vertu artistique<sup>32</sup>.



*Fig. 94 Hannibal S03E08*



*Fig. 95 Hannibal S03E08*



*Fig. 96 Hannibal S03E08*



*Fig. 97 Hannibal S03E12*

<sup>32</sup> Le tueur considère assez classiquement ses crimes une « œuvre ».



C'est dans la deuxième moitié de la deuxième saison de *The Following* qu'intervient l'idée de meurtres médiatiques. Souvenons-nous qu'à ce stade du récit Joe Carroll prend le contrôle d'une secte afin de les transformer en tueurs sous prétexte d'un quelconque argument religieux. La première apparition d'un meurtre filmé est néanmoins l'œuvre de Lily (une dissidente du groupe de Joe) qui exécute le père de Mike (un allié de Ryan) et leur envoie la vidéo en guise de menace. Cette vidéo préfigure le rôle que va jouer la médiatisation des meurtres dans la suite de la saison. En effet, les tueurs de Joe vont prendre l'habitude de se faire eux-mêmes le relais médiatique de leurs crimes en court-circuitant toute récupération médiatique traditionnelle. Il semble que cette utilisation de la vidéo rende explicite l'affinité que pointe Jean Baudrillard entre l'événement terroriste et sa représentation médiatique : « [...] les médias se font le véhicule de la condamnation morale du terrorisme et de l'exploitation de la peur à des fins politiques, mais simultanément, dans la plus totale ambiguïté, ils diffusent la fascination brute de l'acte terroriste, ils sont eux-mêmes terroristes dans la mesure où ils marchent eux-mêmes à la fascination [...]»<sup>33</sup> » Dans *The Following*, il n'y a plus d'intervalle entre l'événement et sa reprise par les médias, mais une prise en charge directe de la représentation médiatique par les tueurs. La fin de la deuxième saison se consacre à la vengeance de Joe Carroll envers un évangéliste qui l'a publiquement décrédibilisé. Sa vengeance prend principalement forme grâce à une adepte capable de filmer les événements. L'enlèvement du fils de l'évangéliste est alors filmé par des lunettes équipées de caméras permettant un champ contre-champ lors de l'égorgeage de sa petite amie ; une vidéo qui sera transmise, bien entendu, à l'évangéliste (S02E12). Ici, comme dans *Hannibal*, la vidéo sert avant tout comme moyen de communication avant d'être un médium artistique. L'acte terroriste se donne maintenant comme un événement-image au sens de Baudrillard : « l'image consomme l'événement, au sens où elle l'absorbe et le donne à consommer. Certes elle lui donne un impact inédit jusqu'ici, mais en tant qu'événement-image<sup>34</sup>. » L'auteur constate que la fascination de l'attentat est d'abord celle de l'image et c'est ce qu'ont bien compris les terroristes de *The Following* lorsqu'ils décident d'en passer par la vidéo afin de donner plus d'impact à leurs meurtres. Le meurtre en devenant un événement-image tend à devenir un spectacle, et n'importe quel lieu peut être investi par les tueurs, le transformant *de facto* en espace scénique. Quelques invariants nous permettent d'établir ceci : une mythologie affirmée (Edgar Poe, la Bible), un costume récurrent (tenue rouge de la secte en saison 2 ou masque de Poe en saison 1) et un public (le lieu public est l'espace privilégié par les tueurs). Un homme masqué immole un individu en pleine rue (S01E02), ou un groupe de fanatique (toujours masqués) poignarde le public dans une librairie (S02E09). Si dans ces deux derniers exemples, la caméra en est

33 BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, 1981, p. 127.

34 BAUDRILLARD Jean, *L'esprit du terrorisme*, Galilée, 2002, p. 37.

absente, nous comprenons néanmoins la tendance générale qui se dégage de la scène de meurtre : la recherche d'un impact médiatique maximal en proposant un meurtre-spectacle. C'est pourquoi la fin de la deuxième saison n'est que la poursuite de cette idée, mais légèrement plus réflexive, lorsque la série introduit un commentaire sur le statut des images du terrorisme. Michela Marzano a consacré un essai à cette question et note que l'apparition de vidéos macabres représentant des faits réels date des années 2000 et concerne les sévices et mises à mort de civils en Tchétchénie. Ces faits ouvrent le début d'une mode macabre qu'elle intitule l'« horreur-réalité » multimédia<sup>35</sup>. Par la suite, les terroristes useront d'internet pour diffuser principalement des vidéos de prédication. Ils finiront par devenir de réels metteurs en scène et producteurs de films lorsqu'ils se consacreront pleinement aux vidéos d'exécutions qui ont un plus grand impact médiatique<sup>36</sup>. L'objectif de la diffusion massive de ces vidéos, qui rencontrent de plus un large public, est de deux ordres : d'un côté, ils visent la propagande à des fins de recrutement pour un public du Moyen-Orient, et de l'autre, ils visent l'effroi et la terreur pour le public occidental. Si l'effroi semble bien être l'objectif de Joe Carroll depuis le début de la série (il dira dans une vidéo diffusée à la télévision que plus personne ne pourra se sentir à l'abri), ces vidéos n'ont jamais pour objectif de recruter d'autres adeptes, elles n'ont pas une réelle fonction de propagande. Dans l'avant-dernier épisode, Joe a capturé l'évangéliste et ils prennent possession d'une église parasitant une messe en cours. Nous retrouvons les éléments précédemment mentionnés concernant la transformation d'un espace quelconque en espace scénique : un public déjà présent, un maître de cérémonie, et un spectacle (la mort du fils ou du père évangéliste) ainsi que sa captation vidéo en direct. Joe donne des indications à la cameraman assumant jusqu'au bout son rôle de réalisateur, mais l'événement médiatique s'épuise de lui-même et ne renvoi à aucun imaginaire précis ; la vidéo censée produire une information s'épuise dans la mise en scène de la communication : « au lieu de produire du sens, elle s'épuise dans la mise en scène du sens<sup>37</sup>. » Depuis le début de leur tournant médiatique, les films produits par la secte n'ont aucune réelle utilité si ce n'est de narguer l'évangéliste. Mais l'évangéliste lui-même ne rentre originellement pas dans le supposé plan de Joe Carroll. Nous démontrions plus haut que Joe Carroll est un menteur en constante roue libre, ce qui suppose que l'utilisation même des médias ne poursuit pas un réel objectif, ce qu'il filme n'entre pas dans un plan général, et ce qu'il obtient de sa victime est bien maigre au vu des efforts déployés (il renie en direct l'existence de Dieu...) Ce que confirme cependant la scène, c'est l'éternel retour du meurtre par procuration. Nous nommons notre partie sur les structures narratives « Délégation et paranoïa » parce que Joe ne tue pas, mais fait tuer au travers d'un relancement

---

35 MARZANO Michela, *La mort spectacle. Enquête sur l'« horreur-réalité »*, Paris : Gallimard, 2007, p. 21.

36 *Ibid.*, p. 29.

37 BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation, Op. Cit.*, p. 121.

perpétuel d'intrigues formulaires. Il faut maintenant noter que c'est finalement cela le réel objectif de Joe Carroll : créer les conditions nécessaires à l'émergence de situations de meurtres-spectacles si l'événement n'est pas filmé (plutôt la première saison) ou d'événement-images (des actes terroristes filmés et amplifiés par la diffusion de sa captation, mais qui ne servent pas un réel objectif et s'épuisent d'eux-mêmes) qui conduisent inévitablement à des meurtres par procuration (toujours « faire tuer » plutôt que tuer). C'est en ce sens que la vidéo chez Joe Carroll n'a plus pour fonction de transmettre un message, mais simplement de transformer un événement en « spectacle » par la simple présence de la caméra, un événement qui ne sert strictement aucun objectif (et donc rend caduque sa captation) si ce n'est la satisfaction personnelle de Joe de pouvoir faire tuer.

Nous avons depuis le début de cette étude mentionné l'existence d'une mythologie commune aux tueurs dans *The Following* autour du poète et romancier Edgar Allan Poe. La mention et l'utilisation de cet auteur s'inscrivent dans une logique plus grande qui inclut en même temps toutes les séries de notre corpus.

### 3.2.2 Modèles et imitations

Un point commun à toutes les séries de notre corpus est la tendance des meurtriers à penser leurs actes en fonction d'un modèle préexistant. Le modèle en question peut-être artistique (Edgar Poe ou une toile de William Blake) ou bien inscrit dans la diégèse de la série (le passé de Dexter ou un événement de la saison passée dans *The Following*).

Dans *The Following*, Edgar Allan Poe est sur toutes les lèvres des personnages, mais son utilisation n'est pas constamment intéressante pour la poursuite de notre réflexion sur la réflexivité autour des scènes de meurtres. Joe Carroll se sert de l'auteur comme d'une source d'inspiration et d'embrigadement, mais la série le rend tellement explicite que cela n'engage pas toujours une réflexion sur le statut de la fiction. Un certain nombre de meurtres ou de mutilations s'attaquent aux yeux des victimes, une chose qu'expliquera instantanément Ryan Hardy lorsqu'il se réfère à Poe qui, selon lui, considérerait les yeux comme un accès à l'identité de notre âme. Les références à l'auteur sont innombrables : les masques des tueurs à l'effigie de Poe, des dessins muraux dans les lieux de réunions, le livre même de Joe intitulé *The Gothic Sea*, qui est selon son ex-femme une tentative de poursuivre le récit inachevé de Poe nommé par un éditeur *The Lighthouse*<sup>38</sup>. Encore une fois, toutes ses références ne réfléchissent pas réellement la fiction dans laquelle elles s'inscrivent, et ne concernent pas directement la scène de meurtre. Cependant, le motif du phare intervient à deux

---

38 Le très court fragment est disponible en ligne ici : <https://www.eapoe.org/works/tales/lightha.htm>

reprises dans la série. Une première fois à la fin du pilote, lorsque Hardy rentre dans un bâtiment à la recherche de Joe, il éclaire avec sa lampe un écriteau qui mentionne « The Lighthouse », l'une des premières références à Poe. Dans ce bâtiment, Joe fera croire à Ryan qu'il détient sa victime encore vivante alors qu'il s'agit d'un enregistrement de ses cris. Lorsqu'à la fin de la première saison Joe se réfugie dans un véritable phare, la référence à Poe n'est pas totalement gratuite puisque le récit de Poe sous-entend que son personnage cherche à écrire un roman en se coupant du monde ; une chose que tente aussi Joe puisque la scène est une écriture en direct du dernier acte de son roman. Un autre acte terroriste est une imitation d'une nouvelle de Poe nommée *Le Masque de la mort rouge* (S01E14). Il s'agit de l'attaque d'un centre d'évacuation censé être protégé, mais les *followers* de Joe ont déjà infiltré le bâtiment à la façon de la mort rouge qui, dans la nouvelle de Poe, apparaît sans explication dans l'abbaye fortifiée. Quelques événements de la série reproduisent des idées de Poe, mais sans que cela n'aille aussi loin que ce que nous avons déjà étudié plus haut.

L'autre inspiration artistique pour le tueur en série dans *Hannibal* est le tableau déjà mentionné de William Blake, *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun*. Ce personnage contrairement aux tueurs de *The Following* ne pense pas ses meurtres comme des imitations d'une œuvre préexistante, mais se pense lui-même dans un devenir-dragon, un devenir-œuvre. L'introduction du personnage se fait dès le début sous le mode de la physicalité puisqu'il est très rapidement montré par un montage parallèle en train de se faire tatouer le tableau de Blake, de faire des exercices physiques nu puis, pour finir, en train de se prosterner face au tableau qu'il détient chez lui. Nous avons vu que le tableau est une image fixe qui représente l'idéal de l'incarnation à venir, qui elle, se traduit par les images mouvantes de ses films. Le personnage se transformera alors progressivement au fil des épisodes. Dès l'épisode 8, le dragon se manifeste lors d'une projection de ses films puis le personnage se voit attribuer une queue dans l'épisode suivant jusqu'à posséder des ailes dans l'épisode 11. C'est dans l'épisode 12 que la transformation atteint son apogée lorsque se produit visuellement une indistinction entre la toile et le corps du personnage. Notre perception du personnage et du tableau oscille toujours entre plusieurs pôles : entre un corps humain et un corps abritant le dragon, entre le tableau tel qu'il est et sa version organique. Dans la scène, le personnage se mutile le dos, mais c'est paradoxalement le tableau qui permet de figurer ses mutilations ; le personnage creuse directement la toile qui est constituée de chair (Fig. 99). Ce n'est plus son dos qui est filmé lorsqu'il se mutile, mais une version organique du tableau capable de saigner. À l'image, le dos du personnage devient le tableau, attestant alors de sa transformation finale, non pas en dragon, mais en tableau vivant. Deux visions du dragon s'opposent dans la série. La vision d'Hannibal qui croit comprendre Dolanhyde lors d'une discussion téléphonique où il lui dit, « See how magnificent you

are ? », avant de voir une version numérique kitsch du dragon (Fig. 101). Si le personnage de Francis Dolarhyde assiste à la vision d'Hannibal c'est bien ce dernier qui est à l'origine de cette figuration presque grotesque<sup>39</sup>. À cette version numérique du dragon s'oppose la version peinte que le personnage ingurgite à la fin du même épisode pour dépasser le modèle original et être en mesure de l'incarner véritablement. Dans *Hannibal*, le tueur ne s'inspire pas d'un modèle pour l'imiter (version *The Following*), mais devient ce même modèle. C'est le passage de l'image fixe dessinée (la version originale)<sup>40</sup> à l'image organique du tableau (la transformation complète) qui conclut le véritable devenir-œuvre du *serial killer*.



Fig. 98 Hannibal S03E12



Fig. 99 Hannibal S03E12



Fig. 100 Hannibal S03E12



Fig. 101 Hannibal S03E10

Bien que les tueurs travaillent leurs meurtres ou leurs propres corps en fonction d'un modèle artistique, nous pouvons de plus noter une certaine tendance, concernant l'esthétique du cadavre, qui tend à prendre pour modèle des événements passés au sein même de la diégèse. La saison 6 de *Dexter* trouve bien sa place ici puisqu'elle propose une transition avec un modèle artistique reproduit *via* le meurtre, mais ce modèle est cependant directement issu de la diégèse. Le tueur de la saison 6, qui se nomme Travis, a pour habitude de créer un tableau inspiré d'un événement biblique avant de le reproduire avec le cadavre de sa victime. Travis travaille donc à partir de deux sources différentes :

39 C'est de plus Hannibal qui est en amorce du plan et non pas Dolarhyde.

40 Le dessin se retrouve lors d'une rêverie du personnage après que lui et Reba aient fait l'amour, où il l'a perçoit dans des habits inspirés de la femme du tableau de Blake, et où se superpose à l'image un effet « dessiné » attestant une fois de plus que l'imaginaire du tueur est bien le tableau dessiné plutôt que le dragon effrayant, mais numérique, et donc éloigné de l'esthétique de Blake.

la Bible qui inspire une peinture, elle-même finalement déclinée dans sa version cadavérique. Dans cette saison, les tableaux proposent un type de mise en abyme que Lucien Dällenbach qualifie de « prospective » puisqu'elle réfléchit avant terme l'histoire à venir<sup>41</sup>. Par exemple, nous voyons le complice de Travis (le professeur Gellar) peindre un tableau représentant un ange avant le meurtre qui s'en inspirera (S0604). Les tableaux ont dans le même temps une fonction de mise en abyme « rétrospective »<sup>42</sup> puisqu'ils sont souvent finalisés après le meurtre en question. Dans l'épisode 8, le tableau fut modifié après coup, lorsque la rébellion de Travis face à son associé a conduit ce dernier à changer de victime (et donc à changer le visage représenté sur la toile). Certains tableaux restent d'ailleurs sans visages avant que la victime ne soit tuée : c'est dans l'épisode 5 que nous verrons un tableau finalisé pourtant aperçu un épisode plus tôt. L'épisode 10 propose même une scène réflexive qui revient sur l'intégralité des événements de la saison lorsque le sergent Batista énumère un à un tous les tableaux retrouvés dans l'église de Travis (une mise en abyme à la fois rétrospective et prospective puisqu'un tableau ne s'est pas encore réalisé). Dans cette saison, les deux tueurs sont donc des artistes à deux niveaux : le premier est le niveau pictural inspiré par la bible, et le second est le niveau du meurtre qui imite la peinture. Les peintures représentées dans cette saison alternent donc entre des mises en abyme projective, annonçant les meurtres à venir et la forme qu'ils prendront et les mises en abyme rétrospectives qui réfléchissent les meurtres passés au travers des modifications successives que subit la toile.



Fig. 102 Dexter S06E05



Fig. 103 Dexter S06E08

Cependant, les *serial killers* ne se servent pas constamment d'une inspiration artistique pour justifier leurs meurtres, mais s'inspirent parfois uniquement de l'univers diégétique de la série. C'est la proposition du tueur de glace dans l'épisode 4 de la première saison de *Dexter*. Le tueur s'amuse à reproduire des scènes de l'enfance de Dexter afin que ce dernier découvre où il détient sa victime tout en lui suggérant au passage qu'il vient lui aussi de son passé. La mise en scène de la scène de

41 DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Op. cit., p. 83.

42 Une mise en abyme qui réfléchit après coup l'histoire accomplie, *Ibid.*

crime insiste sur la dimension réflexive des meurtres puisque l'on y retrouve une photo de la scène de crime elle-même. Chaque photo est une imitation d'une photo de famille de Dexter, mais avec des bouts de membres ensanglantés. Le changement de *modus operandi* du tueur de glace qui, rappelons-le, n'offre généralement que des victimes exsangues, réfléchit la véritable naissance de Dexter en tant que *serial killer* (son séjour dans un container rempli de sang étant enfant). La photo qui renvoie au passé déclenche de plus un flashback nous permettant de découvrir plusieurs moments de l'enfance puis de l'adolescence de Dexter. Le premier flashback concerne d'ailleurs la prise de la photo de famille où l'on découvre Dexter qui doit apprendre à faire semblant de sourire. En plus d'être un commentaire ironique sur notre impossibilité à paraître naturel sur les photos, ce flashback permet d'insister sur la construction du personnage encore nouveau pour le spectateur à ce stade du récit. Dans cet épisode, chaque scène de crime est donc l'imitation d'une scène de l'enfance de Dexter qui est elle-même prise en photo par le tueur. La scène de crime est donc triplement réflexive puisqu'elle fait à la fois référence au passé de Dexter (il s'agit toujours d'une mise en abyme rétrospective), mais aussi à son métier puisqu'il prend habituellement des photos de cadavres, puis enfin aux arts en général qui ont eu tendance à transformer le travail du *serial killer*, ou du criminel en général, en œuvre d'art<sup>43</sup>.



Fig. 104 Dexter S01E04



Fig. 105 Dexter S01E04

Le modèle de la scène de crime est lié au passé de Dexter qui est inconnu du spectateur ; l'imitation n'est donc *de facto* reconnaissable. Au contraire, *The Following* réfléchit directement des événements perçus par les spectateurs puisqu'ils sont issus de la précédente saison. Mark, l'un des deux jumeaux tueurs de la saison 2, se sert de la scène de crime comme d'un moyen de pression

43 C'est le cas du cinéma avec exemplairement *Seven* de David Fincher sorti en 1995. Mais la littérature n'est pas en reste avec Thomas De Quincey qui inventa une société d'amateurs de l'assassinat capable d'apprécier esthétiquement les meurtres *via* l'établissement de critères permettant un jugement de valeur. DE QUINCEY Thomas, *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts* (1827), Paris : Gallimard, 2002. La musique est aussi exemplairement représentée par le fameux concept-album *Outside* de David Bowie et sa notion d'*Art Crime*, tout comme Andy Warhol qui réalisa 25 tableaux de 13 criminels les plus recherchés par le FBI. La liste est longue, mais les exemples n'ont que pour objectif de faire comprendre que lorsque *Dexter* sort sur les écrans, il s'inscrit et commente en même temps une tradition déjà bien instaurée. Voir l'article de Yan Ciret : « Psycho-killer : mais qu'est-ce que c'est ? », *Op. cit.*, p. 90.

contre Ryan Hardy et ses acolytes. C'est l'ouverture de la troisième saison qui programme l'enjeu réflexif à venir au sein de cet épisode. Lors d'un mariage auquel assiste Ryan, un individu l'asperge de sang en l'accusant d'avoir tuer sa fille lors de l'intervention du FBI au sein de la secte Korban dans la saison précédente. Nous comprendrons *a posteriori* qu'il s'agit en réalité d'un allié de Mark qui tentera tout au long de l'épisode de confronter les personnages à leurs actes commis dans le passé. Dès l'introduction se pose la question des victimes du FBI, qui ont été nombreuses lors de l'intervention sur le site de Korban, et qui surtout ont été ignorées par la série. Le sang jeté à la figure de Ryan opère visuellement comme un retour du refoulé puisque le sang est, comme dans *Dexter*, généralement évacué hors-champ. À ce premier renvoi viendront s'en ajouter trois autres au fil de l'épisode. D'une manière assez proche de *Dexter*, les scènes de crimes seront composées de cadavres imitant les meurtres commis par le FBI. Nous parlons d'imitation parce que selon Anne Souriau, la copie suppose une copie exacte tandis que la reproduction engage généralement des procédés mécaniques<sup>44</sup>. Les meurtres de Mark, et ceux des tueurs dans *Dexter*, s'apparentent donc plus à des imitations qu'à des copies. Les corps sont attachés aux murs et aux plafonds pour pouvoir représenter la scène à imiter et le nom du spectateur privilégié est écrit sur les murs avec du sang. En effet, les deux premières imitations sont destinées à Ryan Hardy, puis à sa nièce Max, puisque c'est cette dernière qui a tué le frère de Mark. La scène de crime convoque le passé de deux façons puisqu'une fois que les personnages comprennent l'enjeu du crime, la série montre le flashback correspondant à la scène imitée. La première imitation n'a pas donné lieu à un flashback puisqu'ils n'avaient pas encore cerné l'objectif de Mark. Cependant, l'esthétique de la séquence est en phase avec l'étourdissement de Ryan Hardy qui peine à donner du sens à la scène : le montage est rythmé avec des plans très courts en faux raccords, le son ambiant est à la fois étouffé, mais aussi saillant lorsque nous entendons le cri de la victime en même temps qu'apparaît son corps. Cette courte séquence est temporellement déstructurée puisque le cri de la victime est associé à son cadavre, mais aussi puisque nous entendons des phrases issues du mariage en début d'épisode tout en entendant Gina Mendez (la collègue de Ryan) lui parler dans le temps présent. La troisième imitation ne proposera ni un étonnement des personnages, ni ne convoquera un flashback puisque Mark a directement disposé son installation de cadavres sur la scène du crime initial qui a vu Mike tuer Lily (la mère de Mark). Mark s'inspire alors, au même titre que le tueur de glace dans *Dexter*, directement de la diégèse en allant puiser son inspiration dans des événements dont le spectateur fut le témoin et dont il a probablement lui aussi cautionné la tournure<sup>45</sup>. Tous nos exemples témoignent plus ou moins de la

---

44 SOURIAU Anne, « Copie », in SOURIAU Anne, SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Presses universitaires de France, 2010, p. 520.

45 Si le meurtre de Max peut être considéré comme de la légitime défense, celui de Mike était sans équivoque une exécution tout à fait hors des clous de la loi et qui pourtant n'a probablement pas fait réagir le spectateur ravi de voir Lily mise dé-



fusion du cadavre à la scène de crime, un phénomène constaté par Maud Desmet. Dans le cas présent : « le cadavre n'est désormais plus qu'un *motif* noyé dans une mise en scène, élément d'une installation que l'on ne peut qu'observer avec recul, comme un spectateur plus ou moins blasé, et dont on peut aussi se moquer<sup>46</sup>. » En effet, dans *Dexter* les bouts de membres disposés ici et là dans Miami deviennent des éléments presque comiques parce qu'incongrus, mais aussi parce que c'est moins l'identité du cadavre qui importe à Dexter que de retrouver le modèle qui a inspiré le tueur pour son crime. C'est en remontant de modèle en modèle, de photos de famille en photos de famille qu'il arrive à remonter la piste laissée par le tueur. C'est le même constat qui peut être fait pour *The Following* où le corps de la victime est tellement mis en scène, comme si elle était vivante, qu'elle se trouve totalement dépersonnalisée.

Les crimes inspirés d'œuvres ou de scènes diégétiques postulent un spectateur privilégié puisque seul Dexter est en mesure de comprendre le sens de la mise en scène et que chaque imitation de Mark inscrit un nom avec du sang sur le mur soulignant fortement que le meurtre s'adresse à une personne précise. Notre dernière partie s'attardera sur les moments où le meurtre et la scène de crime postule une participation de l'enquêteur rompant avec la dichotomie entre le meurtre (le temps du tueur) et l'enquête (le temps de l'enquêteur) pour intégrer l'enquêteur à l'élaboration de l'œuvre du tueur.



Fig. 106 *The Following* S03E01



Fig. 107 *The Following* S03E01

### 3.2.3 Des œuvres participatives

La scène de crime participative est la dernière forme de réflexivité que nous souhaiterions soulever dans ce présent travail. Certaines scènes de crimes sont en effet présentées comme nécessitant la participation de l'enquêteur pour pouvoir trouver sa forme finale. Cette idée n'est pas

finitivement hors d'état de nuire.

46 DESMET Maud, *Confessions du cadavre : autopsie et figures du mort dans les séries et films policiers*, Op. cit., p. 100. L'autrice souligne.

sans rappeler une certaine forme de l'art contemporain qui s'est spécialisée dans le brouillage des frontières entre le créateur et le public où ce dernier devient partie prenante du processus créatif. Le premier épisode de *The Following* se concluait déjà sur un meurtre destiné spécifiquement à un spectateur. Joe s'est évadé de prison pour se venger d'une de ses victimes lui ayant échappé. Ryan retrouve sa trace et le rejoint dans le bâtiment « The Lighthouse » déjà convoqué précédemment. Il monte un étage, mais se trouve nez à nez avec Joe sans l'ombre d'un cadavre malgré les cris entendus. Ce n'est que lorsque Ryan est affaibli, après avoir reçu plusieurs coups, que Joe fait descendre du plafond le cadavre attaché à une poulie par les pieds. Joe transforme donc un espace quelconque en espace scénique afin de créer une sorte de mise en scène théâtrale lors de l'apparition du cadavre. Cependant, Ryan est rendu passif face à la mise en scène de Joe, ce qui ne fait pas de cette scène une véritable œuvre participative. Il faut aller chercher de l'autre côté du spectre de la série, à la fin de la troisième saison (E13), où le *serial killer-hacker* donne rendez-vous à Ryan Hardy dans un opéra pour échanger leurs otages respectifs. Arrivé sur les lieux, Ryan tombe sur un cadavre disposé sur une chaise sur l'estrade avec une lumière rivée sur lui. Le tueur entre dans le champ en sortant de derrière les rideaux directement sur l'estrade tel un acteur de théâtre entrant en scène tandis que Ryan entre par l'entrée du public et se trouve du côté des sièges, soulignant sa position de spectateur<sup>47</sup>. Toute la scène à venir est une collaboration entre Ryan et le tueur pour que l'échange d'otage se déroule au mieux, mais malheureusement pour Ryan, un sniper est embusqué dans la pièce pour l'achever lorsqu'il aura fait sa part du marché. Le meurtre à venir ressemble déjà plus à une œuvre participative en ce qu'il présuppose une action de la part de Ryan pour qu'il puisse voir le jour : libérer l'otage et monter sur scène. C'est d'ailleurs réflexivement sur la scène que Ryan est le plus en danger puisque l'art est constamment l'horizon esthétique du meurtre. L'opéra est un lieu qui est aussi convoqué dans *Hannibal* lors d'une intrigue formulaire consacrée à un tueur violoniste (S01E08). La mise en scène du travail de *profiler* dans la série se fait toujours d'une manière réflexive puisqu'elle convoque des notions et des actes constitutifs du cinéma : le rembobinage et le jeu d'acteur. Chaque cadavre présuppose sa reconstitution mentale par Will qui rembobine progressivement les événements pour les rejouer lui-même depuis le début. Will se fait donc spectateur (le rembobinage est lié à la vidéo et donc à la position passive du spectateur) et acteur puisqu'il joue les actes du tueur. L'utilisation de la scène d'opéra redouble la réflexivité ambiante du travail de *profiler* puisque Will rejouera l'acte du meurtrier qui est pensé comme un acte artistique. En effet, sur la scène se trouve un cadavre positionné lui aussi sur une chaise, une lumière rivée sur lui, mais cette fois-ci ses cordes vocales sont apparentes, le tueur ayant décidé de s'en servir comme

---

47 Une fois de plus, le plan du tueur, qui a élaboré toute une mise en scène, suppose que Ryan soit venu seul comme il lui a été exigé. Toute la mise en scène du tueur présuppose un unique spectateur.

des cordes de violon. La reconstitution mentale de Will insiste bien sur la dimension artistique de la scène et de son travail en général : la luminosité s'estompe comme au début d'un spectacle et il regagne un siège pour souligner sa position de spectateur. Par la suite, Will rejouera les étapes successives, non pas du meurtre, mais de la préparation du corps comme un instrument, et ce, jusqu'à la production du son spécifique aux cordes vocales humaines. Le travail du *profiler* consiste alors à compléter le travail du tueur, pour lui donner sa forme complète, qui est le jeu en direct d'un instrument pour un public (Garret Jacob Hobbs s'invite même dans la scène assis sur un siège et applaudissant la prestation). À plusieurs reprises le don de Will servira moins à reconstituer le crime qu'à compléter ou du moins rendre manifeste le travail « artistique » du tueur<sup>48</sup>. C'est la vision de Will qui permet le passage du cadavre-cœur créé par Hannibal (S03E02) d'un état inerte à un état mouvant lorsque Will le voit en train de battre comme s'il était vivant. C'est toujours dans une vision que Will prend la place du tueur dans un lit face à des cadavres dont la peau du dos forme des ailes. Ici encore les deux scènes de crimes sont considérées par Will comme des créations dont il faut retracer la genèse : le cadavre-cœur finit par s'ouvrir, de même pour les ailes des anges qui s'ouvrent sous les yeux de Will. Dans ces deux exemples, le *profiling* ne sert pas à reconstituer le meurtre comme cela pouvait être le cas auparavant, mais à reconstituer le processus de création artistique du cadavre. Le spectateur n'est pas forcément prédestiné comme dans *Dexter* ou *The Following* mais reste indispensable à la bonne compréhension de l'œuvre. « Cette implication du spectateur, qui se doit d'être actif, de participer à la création plutôt que de se laisser bercer par la contemplation du spectacle qui s'offre à lui, caractérise l'installation artistique<sup>49</sup>. ». Pour conclure, les cadavres sont donc tous présentés comme des installations artistiques.



Fig. 108 The Following S03E13



Fig. 109 Hannibal S01E08

La série de notre corpus qui ira le plus loin concernant cette idée de penser le cadavre comme une installation artistique est la sixième saison de *Dexter*. Il ne s'agira plus d'intervenir dans des

48 Tout meurtre n'est pas artistique dans la série, mais de nombreux cadavres sont très explicitement présentés sous un jour de création artistique morbide.

49 DESMET Maud, *Confessions du cadavre : autopsie et figures du mort dans les séries et films policiers*, p. 90.

visions pour reconstituer la genèse ou compléter une œuvre, mais de participer pleinement à son élaboration. Le premier épisode de la saison annonce déjà le programme avec un cadavre sur une plage dont il faut ouvrir le ventre afin de faire sortir des serpents (Fig. 110). Si chaque meurtre est une imitation d'un événement biblique, ce n'est que par l'intervention des détectives et des experts légistes que le sens de la scène de crime peut voir le jour. Chaque scène de crime est de plus signée (presque comme on signe une œuvre de son nom) par les deux lettres de l'alphabet grec alpha et oméga. La deuxième scène de crime est encore plus explicite puisque la victime est encore vivante lors de l'arrivée de la police et c'est précisément sa précipitation qui enclenchera un mécanisme achevant la victime et déployant des ailes mécaniques (E04 ; Fig. 111). Mais la participation de la police ne s'arrête pas là puisqu'il faut encore ouvrir un placard afin de libérer des milliers de sauterelles pour que la scène de crime trouve son achèvement. Même chose pour le cadavre de l'épisode 9 où c'est la manipulation du cadavre qui enclenche le mécanisme faisant tomber tout le sang extrait du corps sur l'équipe de police. Chaque scène de crime implique donc son public puisqu'elle est par définition inachevée sans son intervention. La scène de crime devient réflexivement une œuvre d'art où le cadavre est pensé comme une installation, comme la partie d'un tout qui le dépasse.



Fig. 110 Dexter S06E01



Fig. 111 Dexter S06E04

Les trois séries de notre corpus poussent jusque dans ses derniers retranchements l'assimilation entre le tueur et l'artiste qui est un lieu commun du genre, mais qui trouve des formes de condensations surprenantes au sein d'une même œuvre<sup>50</sup>. Le *serial killer* est presque par essence rapproché de l'artiste comme le rappelle Éric Dufour : « Si le meurtre, dans les films de serial killer, est élevé au rang d'œuvre d'art, c'est parce qu'il n'est pas seulement un meurtre, mais qu'il est pensé et mis en scène par son auteur, qu'il exprime un sens, certes fragmentaire, puisqu'il doit être interprété et qu'il recèle des éléments qui doivent permettre de conduire au prochain meurtre et de

<sup>50</sup> Le format de la série télévisée permet de multiplier les *serial killers* et donc de multiplier les possibles mises en abyme au sein d'une même œuvre.

l'anticiper<sup>51</sup>. » Cependant, notre corpus va plus loin en ne se contentant pas d'un sens propre à la scène de crime que le *profiler* doit relever, mais pousse le principe jusqu'au point de réfléchir une multitude de pratiques artistiques *via* la scène de meurtre ou la scène de crime. Les *serial killers* sont donc présentés comme des romanciers (Hannibal, Joe), des cinéastes (Francis Dolarhyde, Joe), des peintres (Francis Dolarhyde, Travis dans *Dexter*), des photographes (le frère de *Dexter*), voire même des créateurs d'installations artistiques (*The Following*, *Hannibal*, Travis). Le cadavre importe alors moins en lui-même que ce qu'il est censé réfléchir ; c'est à ce stade que le cadavre-installation est le plus manifeste.

## Conclusion

Loig Le Bihan, dans son article sur Jean Epstein, explicite à partir de Freud et de Bachelard l'oscillation entre deux regards possibles sur le cinéma : une attention flottante qui se rend sensible aux phénomènes plastiques irréductibles au récit et une activité imaginative consciente plus rationnelle dans ses choix d'attention perceptive<sup>1</sup>. Nous avons, nous aussi, essayé dans le cadre de notre étude d'osciller entre ces deux types de regards. Concernant les études sur les séries télévisées, l'activité imaginative consciente englobe alors l'organisation des structures narratives sur l'ensemble des saisons. Si les approches narratives sont fréquentes et très développées, nous avons essayé de porter l'attention du lecteur sur ce qui nous apparaît comme un impensé des études sur les séries, l'attention flottante propre à la psychanalyse. En effet, la psychanalyse nous intéresse moins en tant que discipline dont on importerait les concepts *ad hoc* dans le champ des séries que comme une discipline ayant révolutionné le champ des savoirs, l'esthétique incluse. Notre introduction mentionnait déjà les travaux de Jean-François Lyotard et de Georges Didi-Huberman qui ont, chacun à leur façon, conceptualisé des notions freudiennes dans le champ de l'histoire de l'art. Les propos de Loig Le Bihan sont directement inspirés de l'ouvrage séminal de Lyotard, *Discours, figure*, qui défend une idée proche en des termes similaires :

Cette position singulière de l'œuvre (à quelque sensorium qu'elle appartienne) signifie que l'organisation rigide d'éléments plastiques, sonores, linguistiques qu'elle comporte se présente toujours dans un espace flottant. Si l'œuvre paraît « osciller », c'est qu'*en elle-même* il y a un va-et-vient entre ce qui est réaliste et ce qui est imaginaire, ou plus précisément entre ce qui est « discours » (écriture reconnaissable en général) et ce qui est figure<sup>2</sup>.

---

51 DUFOUR Eric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, *Op. cit.*, p. 133.

1 Le problème posé concerne une surimpression entre un visage et une surface liquide. L'attention flottante se rend plus sensible à l'effet que produit l'eau sur la perception du visage tandis que l'activité imaginative consciente se fixe sur la reconnaissance du visage au détriment de la complexité figurale de l'image. C'est cette tension, entre deux perceptions, que l'auteur tente de maintenir sans privilégier l'une sur l'autre. LE BIHAN Loig, « Le regard vague (sur quelques plans d'eau et de visage de Jean Epstein) », *in Op. cit.*, p. 264.

2 LYOTARD Jean François, *Discours, figure*, *Op. cit.*, p. 382. L'auteur souligne.

Si dans les études sur les séries, la mise en scène est ponctuellement convoquée, et même dans des ouvrages à tendance narratologique<sup>3</sup>, cette tradition analytique plus communément appelée l'analyse figurale reste peu explorée. Il ne s'agit pas d'en faire un outil passe-partout capable de répondre à toutes les interrogations (après tout une recherche est une affaire de construction de problèmes et les problèmes narratologiques sont tout autant légitimes), mais plutôt de montrer son opérativité concernant des œuvres télévisuelles<sup>4</sup>. Il est presque contre-intuitif de partir de l'image pour analyser une série tant nous avons pris l'habitude de les prédéterminer par un discours autorial (et donc scénaristique) ou par un système de production. C'est le cas de Vincent Colonna qui, après un ouvrage consacré aux séries de networks, s'intéresse aux séries dites d'auteurs et donc plus dignes d'être approchées par le biais de la forme<sup>5</sup>. Si ce dernier convoque Jean-François Lyotard, ce n'est étonnamment pas pour son concept de figural (qui naît pourtant dans cet ouvrage), mais pour celui de figuratif<sup>6</sup>. L'auteur considère que Lyotard a élaboré le concept de figuratif alors même que Pierre Francastel le problématisait déjà dans de multiples ouvrages antérieurs<sup>7</sup>. Colonna parle d'un effet de sensorialité propre à l'art qui échappe au discours, ce qui est en effet une rapide définition de la « figure » ou du figural, mais pas du figuratif qui est un concept moins extensif bien qu'il fasse partie du figural selon Lyotard<sup>8</sup>. En ce sens Vincent Colonna réduit considérablement les enjeux analytiques propres à l'analyse figurale. De plus, avec Colonna, si les séries peuvent être dorénavant abordées par leurs formes c'est parce qu'un auteur peut être établi ou qu'une intention artistique infuse les choix de production. Le jugement de valeur (une série artistique ou industrielle) guide *a priori* le jugement esthétique. Nous avons voulu au travers de notre étude mettre sur un pied d'égalité les séries de networks et les séries du câble pour ne pas fermer par avance les potentialités figurales des images. Une série comme *The Following*, *a priori* plus formatée et plus industrielle, recèle des moments esthétiques singuliers dignes d'intérêt indépendamment d'un auteur attribué ou

---

3 Pour prendre un exemple récent, Vladimir Lifchutetz intègre la mise en scène à sa réflexion sur la fin des séries télévisées concernant les ruptures narratives et esthétiques. *This is the end. Finir une série TV*, *Op. cit.*

4 Même si l'article du collectif Saute-Requin mentionné au début de ce travail regarde avec circonscription la notion de « mise en scène » ainsi que la théorie du cinéma, il ouvre néanmoins une réflexion sur la sérialité indépendamment de ses enjeux narratifs. Peut-être que l'analyse figurale, non questionnée par l'article, pourrait être un outil de plus. SAUTE-REQUIN, « La sérialité aux bords de la fiction télévisée, ou l'intermédialité comme mise en crise du "tout narratif" sériel », *Op. cit.*

5 COLONNA Vincent, *L'art des séries télé. L'adieu à la morale*, Paris : Payot, 2015, p. 78.

6 *Ibid.*, p. 74.

7 Néanmoins, si les enjeux entre les deux auteurs (Lyotard et Francastel) ne sont pas les mêmes, il est intéressant de remarquer que certaines questions posées par Francastel ne sont pas éloignées de celle de Lyotard, notamment lorsqu'il propose une pensée figurative de l'image en réponse à une problématique des langages artistiques : « Il ne faut donc pas souhaiter que l'on multiplie simplement le recours à l'image pour confirmer et expliciter une représentation des mécanismes de la pensée fondée sur le maniement des systèmes verbaux et notionnels. On doit, au contraire, souhaiter que se développe enfin une problématique des langages artistiques. » FRANCASTEL Pierre, « Art, forme, structure » [1965] in *L'image, la vision et l'imagination. L'objet filmique et l'objet plastique*, Paris : Denoël-Gonthier, 1983, p. 41.

8 « Quant à l'espace de figure, "figural" le qualifie mieux que "figuratif" ; [...] Le figuratif n'est qu'un cas particulier du figural [...] » LYOTARD Jean François, *Discours, figure*, *Op. cit.*, p. 211.

d'une intention artistique propre aux séries défendues par Colonna. Nous postulons au travers de l'analyse figurative (formulation de Nicole Brenez) que chaque série nous raconte quelque chose par ses images, plus ou moins (mais pas toujours) indépendamment des enjeux narratifs. C'est pourquoi nous nous sommes rendus sensibles à la complexité de l'élaboration de figures (à l'échelle des plans, des épisodes ou des saisons) sans renier, ni délaisser, l'approche plus narrative, plus « rationnelle » (selon les termes de Le Bihan) de l'inscription de ces images au sein du mouvement d'ensemble du récit (motivations des personnages, structures narratives, focalisation, etc.).

Un auteur a cependant proposé une autre lecture du figural, qui prend plus en compte la réception de l'œuvre que ses qualités esthétiques. Martin Lefebvre dans son ouvrage intitulé *Psycho. De la figure au musée imaginaire, théorie et pratique de l'acte de spectature*<sup>9</sup> parle de figure concernant « [...] ce que le spectateur conserve d'un film ou d'un fragment filmique. Elle n'est pas la propriété d'un film. C'est un objet mental, une représentation intérieure : repose sur la façon dont le spectateur se l'approprié et l'intègre à sa vie imaginaire<sup>10</sup>. » L'analyse figurale n'est donc plus dans ce cadre une approche à tendance immanentiste, mais une approche personnelle que l'auteur n'hésite pas à rapprocher de l'*Intentio lectoris* de Umberto Eco<sup>11</sup>. Si Lefebvre se démarque nettement de la tradition littéraire de l'intertextualité, nous allons conclure ce travail en la convoquant tout en alternant avec les propositions théoriques de Lefebvre. En effet, l'intertextualité, pour reprendre à notre compte le reproche que nous faisons à d'autres études, est bien l'impensé de ce travail alors même que nos séries revendiquent parfois de manière ostensive une filiation avec d'autres œuvres. Deux exemples issus de *Dexter* vont nous guider pour combler cet impensé et établir de quelle façon *Dexter* convoque la figure de Norman Bates.

Commençons avec la première saison de *Dexter* à partir du travail de Gérard Genette. Dans l'épisode 7, l'équipe de police pense avoir fait une percée dans leur enquête avec la découverte d'un mobil-home d'un individu très suspect. Le nom n'est pas prononcé, mais ce suspect est presque une incarnation parfaite de Norman Bates, le tueur du film *Psychose* d'Alfred Hitchcock (adapté du roman éponyme<sup>12</sup>). Néanmoins, l'individu faisant office de Norman Bates des années 2000 est constamment ridiculisé par les propos des personnages, par les choix de mises en scène, et par la musique. Dexter arrive sur les lieux en disant « Not what i expected » parce que le tueur vit dans un petit mobil-home contre l'immense maison imposante du film d'Hitchcock. La scène se déroule non pas sur une

9 LEFEBVRE Martin, *Psycho. De la figure au musée imaginaire, théorie et pratique de l'acte de spectature*, Montréal : L'Harmattan, 1997.

10 *Ibid.*, p. 11.

11 Il se revendique même de l'« utilisation » de l'œuvre au sens d'Eco qui distingue l'utilisation de l'interprétation. *Ibid.* Mais aussi : ECO Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Op. cit., 1994.

12 *Psychose*, Alfred Hitchcock, États-Unis, 1960 et BLOCH Robert, *Psychose*, Moisson rouge, 2011. Sans oublier que Norman Bates fut inspiré par le réel tueur Ed Gein qui sera aussi une source d'inspiration pour le *Massacre à la tronçonneuse* de Tobe Hooper.

musique inquiétante (nous sommes après tout dans l'ancre du tueur), mais sur une musique festive. Dexter déambule dans une pièce en prenant un regard désabusé et amusé sur la multitude d'animaux empaillés ; il est donc tout sauf inquiet. En effet, la pièce est remplie d'animaux empaillés (le premier indice concernant la filiation avec le tueur de *Psychose* lui aussi taxidermiste). Mais la référence ne s'arrête pas là puisque lorsque Dexter tente d'expliquer à sa sœur que cette personne est inoffensive (une nouvelle moquerie indirecte envers Norman Bates) le fond du plan nous montre les experts en train de déterrer un squelette. Nous apprendrons sans grande surprise que le squelette en question est celui de sa mère et qu'elle était oppressive. La série semble vouloir minutieusement cocher toutes les cases pour nous faire comprendre qu'il est question de Norman Bates : il utilise des motels pour ses victimes, il a tué une mère oppressive qu'il a enterrée (c'est dans la cave que se trouve la mère dans le film, toujours au sous-sol donc), et il pratique la taxidermie. Mais en contrepoint, ni Dexter, ni la série ne le prennent au sérieux puisque c'est plus d'un air amusé que terrifié que l'on découvre la scène. Gérard Genette parle d'un travestissement burlesque lorsqu'un texte modifie le style d'un autre texte sans en modifier le sujet. Ici, la série ne produit pas un remake de *Psychose* mais l'accumulation des attributs de Norman sur le tueur crée une forme de dégradation de la figure tutélaire par un style dévalorisant<sup>13</sup>. Nous trouvons une proposition théorique plus proche du cinéma dans l'article de Guillaume Boulangé et de Jean-Philippe Trias concernant ce qu'ils nomment l'« interfilmique »<sup>14</sup>. Les auteurs reprennent les stratégies d'influences d'Harold Bloom (dans son ouvrage *Anxiety of influence*) et notamment ce qu'il nomme le « clinamen », qui est une posture de désacralisation d'une œuvre antérieure<sup>15</sup>. C'est très clairement le cas ici puisque c'est d'une certaine façon comme si Norman était catapulté dans le monde de *Dexter* mais que ce qui était effrayant à l'époque est dorénavant perçu comme grotesque, inoffensif et donc objet de dérision.

---

13 Nous reprenons les termes de Genette concernant le travestissement burlesque : « son contenu se voit dégradé par un système de transpositions stylistique et thématique dévalorisants. » GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Édition du Seuil, 1982, p. 39.

14 « [...] l'interfilmique décrit une relation restreinte des images et des sons, des motifs, des figures et des récits qui transitent d'un film antérieur à un film postérieur ; et ce rapport concerne le seul rapport des films entre eux, volontaire ou au moins explicable, visible ou au moins démontrable par l'analyse. » BOULANGÉ Guillaume, TRIAS Jean-Philippe, « "Gratter l'image" : la cinémathèque sous le monde ou les enjeux de l'intertextualité filmique », in de la BRETÈQUE François Amy, ANDRÉ Emmanuelle, JOST François, MOINE Raphaëlle, SOULEZ Guillaume, TRIAS Jean-Philippe (dir.), *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent. Réflexivité, migrations, intermédialité*, Paris : L'Harmattan, 2012, p. 91.

15 *Ibid.*, p. 94.





Fig. 112 Dexter S01E07



Fig. 113 Dexter S01E07

La figure de Norman Bates sera oubliée pendant les cinq saisons suivantes, mais fera un retour en force dans la saison 6 sous une forme beaucoup plus complexe à déterminer. C'est à ce stade de l'analyse que l'ouvrage de Lefebvre s'avère précieux puisqu'il permet d'ajouter à la mention des liens intertextuels « objectifs », des liens figuraux « subjectifs » principalement construits par le spectateur lors de l'acte de spectature. La spectature est « une activité, un acte, à travers quoi un individu qui assiste à la présentation d'un film – le spectateur – met au jour des informations filmiques, les organise, les assimile et les intègre à l'ensemble des savoirs, des imaginaires et des systèmes de signes qui le définissent à la fois comme individu et comme membre d'un groupe social culturel<sup>16</sup>. » L'auteur distingue trois moments constitutifs de cet acte : l'endo-forme (le découpage des segments d'informations, indépendamment de la forme du film et des plans), la forme (qui relie les segments et construit l'argument du film), et la figure qui « [...] est le résultat d'un travail – celui de l'imagination – sur ce qui, dans un film, laisse son impression sur la mémoire du spectateur<sup>17</sup>. » Si chaque spectateur est en mesure de construire son propre acte de spectature, par essence unique et toujours ouvert, l'élaboration proposée par Martin Lefebvre est suffisamment précise et probablement universelle sur suffisamment de points pour nous aider dans notre compréhension de la sixième saison de *Dexter*.

Dans cette saison, c'est au travers de plusieurs motifs que se manifeste l'intertextualité entre le film *Psychose* et *Dexter*. Tout d'abord, c'est le motif du double qui saute aux yeux lorsque, comme dans le film d'Hitchcock, le tueur est influencé par une deuxième personnalité dominatrice qui le pousse à tuer. La mère de Norman est considérée comme vivante pendant tout le film avant de se révéler morte au sous-sol. C'est exactement la même idée que l'on retrouve dans la série lorsque le professeur Gellar, qui force Travis à suivre son plan, se révèle en réalité mort depuis le début (tué par Travis lui-même). À cette approche intertextuelle peut s'ajouter l'approche figurale de Lefebvre qui

16 LEFEBVRE Martin, *Psycho*. De la figure au musée imaginaire, théorie et pratique de l'acte de spectature, Op. cit., p. 25.

17 *Ibid.*, p. 21.

détermine sa « figure » à partir d'une corrélation entre le culinaire, le sexuel et le meurtre<sup>18</sup>. Nous ne développerons pas tous les arguments de l'auteur, mais le film d'Hitchcock insiste beaucoup sur l'importance de la cuisine : le meurtre au couteau de cuisine, mais aussi la relation intime des deux amants en début de film pendant l'heure du repas, le sandwich offert à Marion par Norman, le plan des toilettes, etc. Sans vouloir comparer toutes les scènes (bien qu'il faudrait pousser dans cette direction si nous n'étions pas mus par la nécessité de conclure), la série rejoue elle aussi le lien entre le culinaire et le meurtre<sup>19</sup>. Comme dans *Psychose*, la cuisine et ses ustensiles sont convoqués autour de la scène de meurtre. La sœur de Travis l'invite principalement pour manger avant de se faire tuer, mais aussi la serveuse qui rencontre Travis au restaurant et qui finit par coucher avec lui avant d'être tuée. Pour finir, Dexter active lui aussi la figure du meurtre sous la douche lorsqu'il tue un associé de Travis dans la cuisine d'un bateau avec, évidemment, un couteau de cuisine. C'est de plus Dexter qui découvre le professeur Gellar dans un réfrigérateur en fin de saison<sup>20</sup>. L'intérêt de l'ouvrage de Lefebvre est de pouvoir retrouver la figure du meurtre sous la douche, mais de façon détournée, à partir de ce que le spectateur aura décidé, inconsciemment ou non, de retenir du film lors de son élaboration de la figure. L'autre aspect de la figure du meurtre sous la douche est le lien entre le meurtre et la sexualité. *Dexter* condense très clairement ses deux idées dans une scène où Travis fait l'amour avec la serveuse tandis que Gellar est en train de les regarder à travers l'embrasure de la porte. La scène est une transposition<sup>21</sup> de la scène de voyeurisme issue du film d'Hitchcock lorsque Norman observe sa future victime au travers d'un orifice. *Dexter* mais aussi le remake de Gus Van Sant, transforment la scène en dévoilant le caractère sexuel sous-jacent de la scène initiale chez Hitchcock : Travis fait l'amour tandis que le Norman de Van Sant se masturbe<sup>22</sup>.

---

18 *Ibid.*, p. 136.

19 Insistons sur le fait que l'auteur se détache de toutes les intentions auctoriales pour assumer la dimension subjective et personnelle de l'interprétation, une approche que nous essayerons de faire nôtre dans le cadre de *Dexter*.

20 Qui est au sous-sol comme la mère dans *Psychose* qui est dans la cave.

21 Guillaume Boulangé et Jean-Philippe Trias distinguent quatre régimes de l'interfilmique : la citation filmique (un extrait de film présent dans la diégèse par exemple), l'évocation (références aux titres de films, allusions marquées par le emploi d'un élément identifiable qui renvoie au film de manière implicite), l'imitation (imitation d'une figure de style), et la transposition (le remake ou la reprise d'une scène particulière). BOULANGÉ Guillaume, TRIAS Jean-Philippe, « "Gratter l'image" : la cinémathèque sous le monde ou les enjeux de l'intertextualité filmique », *Op. cit.*, p. 92.

22 La scopophilie de Norman est par essence sexuelle selon Freud. « À l'origine, dans ses *Trois essais sur la sexualité*, Freud a fait de la scopophilie une des pulsions constitutives de la sexualité qui se manifestent comme émotion de façon tout à fait indépendante des zones érogènes. Il a défini la scopophilie comme le fait de s'emparer des individus comme objets de plaisir, et de les soumettre à un regard scrutateur et contrôlant. » MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », [1975] in *Débordements*, mis en ligne le 20/02/2012. En ligne : <https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif>  
Il s'agit d'une traduction française de l'article original « Visual pleasure and narrative cinema » publié en 1975 dans le n° 16 de la revue britannique *Screen*.



Fig. 114 Psychose (1960)



Fig. 115 Dexter S06E04

Tous ces exemples sont disséminés tout au long de la saison, mais il faut pour conclure définitivement ce travail mentionner un épisode spécifique qui fait de l'intertextualité son enjeu principal en laissant temporairement la logique des intrigues formulaires et feuilletonnantes de côté.

Comme pour la première saison, c'est l'épisode 7 qui problématise et condense le plus les liens d'intertextualités avec *Psychose*. Cette fois-ci, c'est Dexter qui se dédouble avec l'apparition mentale de son frère mort qui le pousse à effectuer un *road-trip* pour découvrir la vérité autour d'une affaire concernant Jonah Mitchell (le fils du tueur de la saison 4). L'épisode s'attachera plus précisément au voyage de Dexter qu'à l'intrigue feuilletonnante. Le dédoublement de Dexter, en plus de rappeler celui de Travis, n'est pas qu'une allusion à *Psychose* mais à la configuration même du *road-movie*. En effet, selon Jean-Baptiste Thoret, le *road-movie* est une configuration et non pas un genre<sup>23</sup>, et parmi les éléments de cette configuration se trouve le dédoublement : « Le *vanishing point* du *road-movie* n'est pas seulement le moment où le film atteint son point mort ou son point de non-retour, mais le nœud clé d'un récit fondé sur la rencontre avec son double. Dans un *road-movie*, la route se prend toujours à deux. Si la route dédouble toujours celui qui l'emprunte, c'est qu'elle fait émerger, à côté de ce que l'on pourrait appeler une identité spatiale (le corps qui prend la route), une identité temporelle (la part de lui qui fait retour)<sup>24</sup>. » Cet épisode entièrement consacré au voyage permet en effet de faire émerger la part sombre de Dexter, qui va renouer avec ses instincts et ses pulsions, au travers de l'identité décomplexée de son frère. Lorsqu'il découvre que Jonah n'est pas innocent dans l'affaire qui le concerne (il aurait tué sa famille), Dexter est donc prêt à le tuer comme dans les intrigues formulaires propres à la série, mais qui se font rares à ce stade de l'intrigue macroscopique. Cependant, ce n'est pas l'intrigue autour de Jonah qui sera l'enjeu le plus important de l'épisode, mais la rencontre avec le tenancier d'un hôtel qui est lui aussi une incarnation de Norman Bates. En plein voyage, Dexter est forcé de s'arrêter parce qu'il a crevé un pneu, c'est à ce moment qu'il aperçoit le panneau d'un hôtel où il va décider de s'arrêter. Avant même l'apparition du

23 THORET Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, Op. cit., p. 155.

24 *Ibid.*, p. 192.

tenancier, nous pouvons deviner où nous mène la série puisqu'elle reprend déjà la scène du film *Psychose* qui voit son héroïne prendre la route avant d'être obligée de s'arrêter dans un hôtel à cause de la météo. Dans les deux cas, il s'agit d'un événement contingent qui les conduit à découvrir leur hôtel. Dexter se trouve alors nez à nez avec le tenancier dans l'accueil de l'hôtel où sont accrochés aux murs des trophées de chasse qui nous rappellent la pratique de la taxidermie de Norman (qui exhibe lui aussi ses animaux dans l'accueil de l'hôtel). Dexter occupera de plus la chambre numéro 1 comme l'héroïne du film<sup>25</sup> et le tenancier se nomme « Norm » comme semble l'indiquer un écriteau posé sur le bureau (Fig. 114). L'échange entre les deux personnages est de plus assez proche du film de 1960 puisque dans les deux cas les personnages ont faim et le tenancier leur indique un lieu dans les environs pour aller manger. Et si les évocations à *Psychose* n'étaient pas assez explicites, le frère de Dexter énonce à voix haute « This place would turn anyone into a homicidal maniac ». Une phrase qui reste mystérieuse dans le courant du dialogue puisqu'il se parle à lui-même, mais qui fait sens pour le spectateur de *Dexter*, et *a fortiori* pour un spectateur cinéphile, qui pense au Bates Motel du film de 1960, un lieu que n'a jamais quitté Norman et qui l'a bien rendu fou. Cet épisode serait donc un retour dans le passé permettant à Dexter de se confronter aux origines de la figure du *serial killer* au cinéma<sup>26</sup>. C'est l'une des spécificités du *road-movie* d'être, contrairement au western, moins un voyage spatial (puisque l'espace est clôturé, il n'y a plus d'Ouest à conquérir) qu'un voyage temporel : « Le premier [le western] se déploie dans l'espace tandis que le second [le *road-movie*] s'enroule dans le temps<sup>27</sup>. » Le *road-movie* au cœur de cet épisode est alors un *road-movie* intertextuel puisqu'il permet au personnage de remonter dans le passé pour symboliquement tuer le père des *serial killers*. En effet, vers la fin de l'épisode Dexter est condamné à tuer « Norm », mais aussi<sup>28</sup> son frère, lors d'une scène typique du *vanishing point* élaborée par Thoret. Cette scène correspond généralement à la fin d'un film (ici de l'épisode) où le personnage rencontre son double et où l'un des deux disparaît<sup>29</sup>. L'épisode réfléchit donc à la fois le parcours du personnage depuis le début de la

25 Un gros plan nous l'apprend alors même que cette clé n'aura aucune incidence sur le récit, il n'a que pour fonction de souligner l'évocation à *Psychose*.

26 Certains historiens considèrent *Psychose* comme le premier *slasher* et le film qui sera la matrice de tous les *serial killers movies*.

27 THORET Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, *Op. cit.*, p. 175.

28 Sans vouloir étirer l'analyse plus que nécessaire, mentionnons rapidement que le cadavre de « Norm » sera jeté dans un silo de maïs *engloutissant* lentement le personnage (Fig. 115). Martin Lefebvre compte l'engloutissement de la voiture dans le marais derrière le motel comme l'un des traits constitutifs de la figure du meurtrier sous la douche dans *Psychose*. Les autres traits sont : le nom de Bates, le couteau de cuisine (alimentation), la salle de bain et la tuyauterie, la maison et motel (comme lieu de passage), la mère, la faute de Marion (le péché représenté par le vol de l'argent et une sexualité débridée), et le tableau *Suzanne et les vieillards*. LEFEBVRE Martin, *Psycho. De la figure au musée imaginaire, théorie et pratique de l'acte de spectature*, *Op. cit.*, p. 175.

29 Son frère se « vanish » littéralement puisqu'il disparaît progressivement dans le rétroviseur symbolisant assez classiquement que cette part pulsionnelle de son être appartient à son passé (Fig. 116).

série (il s'émancipe de son frère et donc du formulaire), mais réfléchit aussi la matrice du *serial killer* au cinéma.

Cette toute dernière partie va complexifier les liens entre *Dexter* et Norman Bates puisque pour Martin Lefebvre, l'expérience figurale n'est pas chronologique et ce serait manquer un aspect de notre acte de spectature que de ne pas mentionner la série *Bates Motel* sortie après *Dexter*. En effet, nous avons exclu de notre étude *Bates Motel* parce que le meurtre avait moins d'importance que l'environnement social de Norman. C'est précisément cette spécificité de la série que nous aimerions convoquer pour conclure l'étude. Martin Lefebvre développe la notion de « série » en opposition à l'intertextualité qui s'intéresse moins à l'acte de lecture. Le « texte fondateur » de l'intertextualité est d'ordre chronologique, ce qui suppose une relation d'antériorité nécessaire tandis que celui de la « série » ne l'est pas forcément<sup>30</sup>. Puisque dans la « série » selon Lefebvre, le rapprochement n'est pas tant formel que figural<sup>31</sup>, *Bates Motel* peut dès lors fonctionner comme un texte fondateur à l'aune duquel nous pouvons regarder *Dexter* et ce malgré sa sortie postérieure. Dans *Bates Motel*, l'un des enjeux centraux est l'importance du trafic de drogue qui est implicitement soutenu par la police puisqu'il permet des rentrées d'argent à la ville. Le frère de Norman finira par rejoindre ce trafic et cela deviendra l'intrigue feuilletonnante de la deuxième saison. Si Norman ne participe pas à ce groupuscule, notre expérience figurale nous permet d'associer maintenant la culture du cannabis à l'univers de Norman Bates. L'épisode de *Dexter* préfigure donc sans le savoir l'orientation « film de gangsters » que subira l'univers de Norman Bates puisque l'hôtelier nommé « Norm » cache des plantations de cannabis et finit par menacer Dexter qui en a été témoin. Cet épisode de *Dexter* est donc d'une grande complexité puisqu'il est à la croisée des approches développées tout au long de ce travail. La dimension narrative correspond à la figure éclatée de Norman Bates qui s'incarne à la fois dans Travis (intrigue feuilletonnante), dans Dexter (rejet du formulaire) et dans l'hôtelier (intertextualité). La scène de meurtre est présente dans tout l'épisode : Dexter tue l'hôtelier réactivant le trait de l'engloutissement, il tue son frère lors du *vanishing point*, mais épargne Jonas dans un élan d'humanité. Pour finir, la réflexivité est directement corrélée à la configuration du *road-movie* qui se trouve être à la fois un voyage temporel et intertextuel puisque Dexter voyage dans le passé pour rencontrer et tuer la figure tutélaire du *serial killer* au cinéma, mais il s'agit tout autant d'un voyage en direction du futur puisqu'il annonce l'orientation générique à venir de la prochaine adaptation de Norman Bates à la télévision.

---

30 LEFEBVRE Martin, *Psycho. De la figure au musée imaginaire, théorie et pratique de l'acte de spectature*, Op. cit., pp. 167-168.

31 C'est la façon dont les qualités « s'intègrent à l'univers symbolique du spectateur, à son imaginaire, à sa mémoire. », *Ibid.*, p. 70.



Fig. 114 « Norm » est écrit sur l'écrêteau ; Dexter S06E07



Fig. 115 Engloutissement dans le silo ; Dexter S06E07



Fig. 116 Le double de Dexter qui disparaît ; Dexter S06E07

## Corpus

*Dexter*, créée par James Manos, États-Unis, diffusée sur Showtime, 2006-2013.

*Hannibal*, créée par Bryan Fuller, États-Unis, diffusée sur NBC, 2013-2015.

*The Following*, créée par Kevin Williamson, États-Unis, diffusée sur FOX, 2013-2015.

## Filmographie

*Blood Feast*, Herschell Gordon Lewis, États-Unis, 1963.

*Dragon rouge (Red Dragon)*, Bret Ratner, États-Unis, 2002.

*Funny Games*, Michael Haneke, Autriche, 1997.

*Hannibal*, Ridley Scott, États-Unis, Royaume-Uni, 2001.

*Henry, portrait d'un serial killer*, John MacNaughton, États-Unis, 1986.

*Le Silence des agneaux (The Silence of the Lambs)*, Jonathan Demme, États-Unis, 1991.

*Le Sixième Sens (Manhunter)*, Michael Mann, États-Unis, 1986.

*Le Voyeur (Peeping Tom)*, Michael Powell, États-Unis, 1960.

*Psychose*, Alfred Hitchcock, États-Unis, 1960.

*Psychose II*, Richard Franklin, États-Unis, 1983.

*Schizophrenia (Angst)*, Gérald Kargl, Autriche, 1983.  
*Vendredi 13*, Sean S. Cunningham, États-Unis, 1980

## Bibliographie

### Théorie du cinéma et des séries télévisées

AMBROISE-RENDU Anne-Claude, *Dexter : solitaire en série*, Paris : PUF, 2015.

ASTIC Guy, *Outrance et ravissement. Images et mots de l'horreur 1*, Aix-en-Provence : Rouge profond, coll. « Décors », 2017.

ASTIC Guy, THORET Jean-Baptiste (dir.), *Simulacres n°7. Filmer le meurtre*, Aix-en-Provence : Rouge profond, 1999.

AUMONT Jacques, *À quoi pensent les films ?*, Paris : Séguier Éditions, coll. « Collection noire », 1996.

AUMONT Jacques (dir.), *Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions*. Paris : Cinémathèque française, coll. « Conférences du Collège de l'histoire de l'art cinématographique », 1996.

AUMONT Jacques (dir.), *Jean Epstein : cinéaste, poète, philosophe*, Paris : Cinémathèque française, coll. « Conférences du Collège de l'histoire de l'art cinématographique », 1998.

AUMONT Jacques, *L'interprétation des films*, Malakoff : Armand Colin, coll. « Cinéma/arts visuels », 2017.

de BAECQUE Antoine, CHEVALIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris : Presses universitaires de France – PUF, 2e éd., coll. « Quadrige », 2016.

BENASSI Stéphane, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège : CEFAL, 2000.

BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris : Bruxelles : DeBoeck Université, coll. « Art & cinéma », 1998.

de la BRETÈQUE François Amy, ANDRÉ Emmanuelle, JOST François, MOINE Raphaëlle, SOULEZ Guillaume, TRIAS Jean-Philippe (dir.), *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent. Réflexivité, migrations, intermédialité*, Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2012.

CASSETTI Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris : Nathan, coll. « Nathan cinéma », 1999.

COLLECTIF, « Énonciation et cinéma », *Communications*, n°38, 1983.

COLLECTIF, *La politique des auteurs*, Paris : Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2001.

COLONNA Vincent, *L'art des séries télé. L'appel du happy end*, Paris : Payot, 2010.

COLONNA Vincent, *L'art des séries télé. L'adieu à la morale*, Paris : Payot, 2015.

CORNILLON Claire, *Sérialité et Transmédialité. Infinis des fictions contemporaines*, Paris : Honoré Champion éditeur, 2018.

DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris : Les Éditions de minuit, coll. « Critique », 1983.

DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris : Les Éditions de minuit, coll. « Critique », 1985.

- DESMET Maud, *Confessions du cadavre : autopsie et figures du mort dans les séries et films policiers*, Aix-en-Provence : Rouge Profond, coll. « Raccords », 2016.
- DUFOUR Eric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2006.
- DURAFOUR Jean-Michel, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma*, Paris : Presses Universitaires de France-PUF, coll. « Intervention philosophique », 2009.
- EPSTEIN Jean, *Écrits complets. Vol. 2*, Montreuil : Les Éditions de l'œil, 2019.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, Paris : Armand Colin, coll. « Cinéma/arts visuels », 2014.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Éléments pour l'analyse des séries*, Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2017.
- FAVARD Florent, *Écrire une série TV. La promesse d'un dénouement*, Tours : Presses universitaires François Rabelais, coll. « Serial », 2019.
- GAUDREAUULT André, *Du littéraire au filmique*, Québec Paris : Nota bene Armand Colin, 1999.
- GAUDREAUULT André, JOST François, *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*, Paris : Armand Colin, coll. « Cinéma/arts visuels », 2017.
- GREENE Richard, REISCH George A., ROBISON-GREEN Rachel (ed.), *Dexter and philosophy. Mind over Spatter*, Open court, 2011.
- HATCHUEL Sarah, *Rêves et séries américaines. La fabrique d'autres mondes*, Aix-en-Provence : Rouge Profond, coll. « Raccords », 2015.
- JOST François, *L'œil-caméra : entre film et roman*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1987.
- JOST François, *Les nouveaux méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*, Montrouge : Bayard, 2015.
- LEFEBVRE Martin, *Psycho. De la figure au musée imaginaire, théorie et pratique de l'acte de spectature*, Montréal : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997.
- LE MAÎTRE Barbara, *Zombie, une fable anthropologique*, Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « L'œil du cinéma », 2015.
- LIFSCHUTZ Vladimir, *This is the end. Finir une série TV*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Sérial », 2018.
- MARTIN Adrian, *Last Day Every Day: Figural Thinking from Auerbach and Kracauer to Agamben and Benez*, Punctum Books, 2012.
- METZ Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris : Christian Bourgois, 2002.
- METZ Christian, « La construction "en abyme" dans *Huit et demi* de Fellini » in *Essais sur la signification au cinéma*, Paris : Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 2013.
- RANCIERE Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris : Seuil, 2001.
- ROUYER Philippe, *Le cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris : Le Cerf, coll. « 7e art », 1997.
- SAN MARTIN, Caroline. *Qu'est-ce qu'une pensée-cinéma ? Retour sur les présupposés de l'analyse figurative*, Thèse de doctorat de cinéma, sous la direction de Serge Cardinal et de Jean-Luc Lioult, Université de Montréal et de Provence, 2010.
- SEPULCHRE Sarah (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles : De Boeck, coll. « Info & com », 2017.



SIETY Emmanuel, *Fictions d'images. Essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2009.

SIPIERE Dominique, *Le récit dans les séries policières. D'Hercule Poirot à Mentalist*, Paris : Armand Colin, 2018.

THORET Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, Paris : Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2006.

TRIOLETT Christophe (dir.), *Gore & violence*, La Madeleine : Éditions LettMotif, coll. « Darkness, censure et cinéma », 2017.

VANCHERI Luc *Les pensées figurales de l'image*, Paris : Armand Colin, coll. « Cinéma/ arts visuels », 2011.

VERTOV Dziga, *Le ciné-œil de la révolution. Écrits sur le cinéma*, Dijon Vienne : les Presses du réel Filmmuseum, coll. « Médias-théories », 2018.

ZABUNYAN Dork, *GILLES Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris : Presses Sorbonnes nouvelle, coll. « L'œil vivant », 2006.

## Esthétique, Théorie de la fiction

ARDENNE Paul, *Extrême, esthétiques de la limite dépassée*, Paris : Flammarion, 2006.

ASTRUC Frédéric (dir.), *Représenter l'horreur*, Pertuis : Rouge profond, coll. « Débords », 2015.

BACHELARD Gaston, *L'eau et les Rêves*, LGF, coll. « Ldp Biblio Essais », 1993.

BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris : Édition du Seuil, coll. « Points », 1992.

BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Éd. De l'Étoile Gallimard Seuil, 1980.

CHATEAU Dominique, AUBRAL François (dir.), *Figure, Figural*, Paris : Montréal : Éditions L'Harmattan, coll. « ouverture philosophique », 1999.

CLAUDES Pierre, REUTER Yves, *Le personnage*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1998.

COLLECTIF, *Philosophies du roman policier*, École Normale Supérieure de Fontenay-St Cloud, coll. « Feuilletts », 1995.

DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris : Édition du Seuil, coll. « Poétique », 1977.

DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation*, Paris : Seuil, coll. « l'Ordre philosophique », 2002.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image : question posée au fin d'une histoire de l'art*, Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990.

DIDI-HUBERMAN Georges, *La Ressemblance informe, ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris : Macula, coll. « Vues », 3ème édition, 2019.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra angelico. Dissemblance et figuration*, Paris : Flammarion, coll. « Champs 618 », 1997.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris : Gallimard, coll. « Le Temps des images », 1999.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris : Seuil, coll. « Pierres vives », 1965.

- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris : B.Grasset, coll. « Figures », 1985.
- ECO Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris : Librairie générale française, 1994.
- ECO Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Presses Universitaires de France, 2001.
- ECO Umberto (dir.), *Histoire de la laideur*, Paris : Flammarion, 2007.
- FISH Stanley, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris : les Prairies ordinaires, coll. « Penser/croiser », 2007.
- FRANCASTEL Pierre, *L'image, la vision et l'imagination. L'objet filmique et l'objet plastique*, Paris : Denoël-Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1983.
- GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris : Le Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Édition du Seuil, coll. « Points », 1982.
- LAVOCAT Françoise (dir.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris : CNRS, 2010.
- LYOTARD Jean François, *Discours, figure*, Paris : Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 1978.
- SOURIAU Anne, SOURIAU Étienne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010.
- TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1971.

## Philosophie, Psychanalyse, Sociologie, Essais

- AUERBACH Erich, *Figura, La Loi Juive et la Promesse chrétienne*, Macula, 2003.
- BATAILLE Georges, *L'érotisme in Œuvres complètes X*, Gallimard, coll. « Blanche », 1987.
- BATAILLE Georges, *Les Larmes d'Éros, in Œuvres complètes X*, Gallimard, coll. « Blanche », 1987.
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, coll. « Débats », 1981.
- BAUDRILLARD Jean, *L'esprit du terrorisme*, Galilée, coll. « Espace critique », 2002.
- BERGSON Henri, *Matière et mémoire* [1896], Paris : Flammarion, coll. « G.F. », 2012.
- BOURGOIN Stéphane, *Serial killers : Enquête mondiale sur les tueurs en série*, Paris : Grasset, 2014.
- DE QUINCEY Thomas, *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*, Paris : Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2002.
- DOUGLAS John, OLSHAKER Mark, *Mindhunter, dans la tête d'un profileur*, Michel Lafon, coll. « Points », 2017.
- FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris : PUF, 1967.
- JANDROK Thierry, *Tueurs en série. Les labyrinthes de la chair*, Pertuis : Rouge Profond, coll. « Débords », 2009.
- LALANDE André (dir.), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010.
- LAPLANCHE Jean, PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002.
- MARZANO Michela, *La mort spectacle. Enquête sur l'« horreur-réalité »*, Paris : Gallimard, 2007.

MARZANO Michela (dir.), *Dictionnaire de la violence*, Paris : Presses Universitaires de France – PUF, coll. « Quadrige », 2011.

MONTET Laurent, *Tueurs en série*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2002.

VERNANT Jean-Pierre, *Figures, idoles, masques*, Paris : Julliard, coll. « Conférences, essais et leçons du Collège de France », 1990.

VÉSALE André, *De humani corporis fabrica*, disponible en version latine et en ligne sur le site : Les Bibliothèques Virtuelles Humanistes. URL : <http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=56&url=/resrecherche.asp?ordre=titre-motclef=de%20humani%20fabrica-bvh=BVH-epistemon=Epistemon>.

## Articles

ACHEMCHAME Julien, « Entre ombres et lumières : les figures de policiers en eaux troubles, symboles d'une Amérique en perte de repères (*The Wire*, *The Shield*, *Dexter*) », *TV/Series*, 1, 2012. En ligne : <http://journals.openedition.org/tvseries/1521> [Dernière consultation le 10/03/2020]

BARONI Raphaël, « Intrigues et personnages des séries évolutives : quand l'improvisation devient une vertu. » in *Télévision*, n°7(1), 2016. En ligne : <https://www-cairn-info.ezpupv.biu-montpellier.fr/revue-television-2016-1-page-31.htm> [Dernière consultation le 10/03/2020]

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes, vol. III* (1968-1971), Paris : Ed. Du Seuil, 2002.

BERTON Mireille, « Flash-back, trauma et répétition narrative dans les séries américaines contemporaines », *Télévision*, n°7, 2016. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-television-2016-1-page-173.htm> [Dernière consultation le 10/03/2020]

BREDA Hélène, « "Délectable Lecter", Réification et (Homo-)érotisation des corps masculins dans la série télévisée *Hannibal* », *Genre en série*, n°5, 2017. En ligne : [genreenseries.weebly.com/uploads/1/1/4/4/11440046/5.\\_11\\_breda.pdf](http://genreenseries.weebly.com/uploads/1/1/4/4/11440046/5._11_breda.pdf) [Dernière consultation le 10/03/2020]

CHRISTOL Florent, « Le gore, modalité virale du cinéma hollywoodien ». in *Cinémas*, n° 20, 2010. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2010-v20-n2-3-cine3973/045146ar/> [Dernière consultation le 10/03/2020]

CIRET Yan, « Psycho-killer : mais qu'est-ce que c'est ? », *Art press*, Hors série « Représenter l'horreur », mai 2001.

CORNILLON Claire, « À propos de la construction narrative d'*Hannibal* », in *Épisodique. Carnet de recherche sur les séries semi-feuilletonnantes formulaires*, mis en ligne le 01/2019. En ligne : [https://episodique.hypotheses.org/257?fbclid=IwAR3aLx0OU-9TKuZk0xl\\_i8BE-Y\\_Tfc-xNpQF9vVhUXFOUtLIZ24kRN3WODU#sdfootnote4sym](https://episodique.hypotheses.org/257?fbclid=IwAR3aLx0OU-9TKuZk0xl_i8BE-Y_Tfc-xNpQF9vVhUXFOUtLIZ24kRN3WODU#sdfootnote4sym) [Dernière consultation le 10/03/2020]

DELAVAUD Gilles, « Penser la télévision avec le cinéma », *Cinémas*, Volume 17, n°2-3, 2007. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2007-v17-n2-3-cine1887/016751ar/> [Dernière consultation le 10/03/2020]

DUBOIS Philippe, « De l'image-trace à l'image-fiction », *Études photographiques*, n°34, 2016. En ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593> [Dernière consultation le 10/03/2020]

ECO Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, vol. 12, n°68, 1994. En ligne : [https://www.persee.fr/doc/reso\\_0751-7971\\_1994\\_num\\_12\\_68\\_2617](https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1994_num_12_68_2617) [Dernière consultation le 10/03/2020]

ESCOLA Marc, « Le clou de Tchekhov. Retours sur le principe de causalité régressive », *Fabula*, Mis en ligne le 15/04/2010. En ligne : [https://www.fabula.org/atelier.php?Principe\\_de\\_causalite\\_regressive](https://www.fabula.org/atelier.php?Principe_de_causalite_regressive) [Dernière consultation le 10/03/2020]

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Le crime en série(s). Essai de sociologie du mal américain », *Cinémas*, n°16, 2006. En ligne : <https://www.erudit.org/en/journals/cine/2006-v16-n2-3-cine1619/014622ar/> [Dernière consultation le 10/03/2020]

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « L'interprétation du film », *Cinémas*, vol. 23, n°1, 2012. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/1013367ar> [Dernière consultation le 10/03/2020]

FAVARD Florent, « La série est un récit (improvisé) : l'articulation de l'intrigue à long terme et la notion de "mythologie" », in *Télévision*, n°7, 2016. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-television-2016-1-page-49.htm> [Dernière consultation le 10/03/2020]

FISHER Guillaume, « Serial Killers : la question de l'inhumain. », in *Implications philosophiques*, mis en ligne le 06 décembre 2013, En ligne : <https://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/serial-killers-la-question-de-linhumain/> [Dernière consultation le 10/03/2020]

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur », in *Dits et écrits 1954-1975*, vol. 1, Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 2001.

GUITTARD Jacqueline, « Autopsies en séries : la transparence et l'ombre », *Itinéraires*, 2015-1, En ligne : <https://journals.openedition.org/itineraires/2781> [Dernière consultation le 10/03/2020]

JULLIER Laurent, « Théories du cinéma et sens commun : la question mimétique », *Cinémas*, vol. 17, n°2-3, 2007. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2007-v17-n2-3-cine1887/016752ar/> [Dernière consultation le 10/03/2020]

KUNTZEL Thierry, « Le travail du film », in *Communications*, vol. 19, 1972. En ligne : [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1972\\_num\\_19\\_1\\_1279](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1972_num_19_1_1279) [Dernière consultation le 10/03/2020]

LE MEUR Hélène (l'article n'est pas signé dans la version numérique, mais cette journaliste signe l'introduction du dossier en question), « Quatre formes de multivers », in *La Recherche*, n°433, septembre 2009. En ligne : <https://www.larecherche.fr/2-quatre-formes-de-multivers> [Dernière consultation le 10/03/2020]

LE MEUR Hélène (article non signé dans sa version numérique), « Les scénarios des mondes parallèles », in *La Recherche*, n°433, septembre 2009. En ligne : <https://www.larecherche.fr/1-les-scenarios-des-mondes-paralleles> [Dernière consultation le 10/03/2020]

LIFSCHUTZ Vladimir, « Formule et déformulation », in *Proteus*, n°9, 2015. En ligne : <http://www.revue-proteus.com/abstracts/09-3.html> [Dernière consultation le 10/03/2020]

LORGERÉ Sophie, « Pour une « spaciologie » des séries télévisées, la sérialité autrement : analyse des espaces dans *Hannibal* de Bryan Fuller (NBC, 2013-2015) », *TV/Séries*, n°15, 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/tvseries/3622> [Dernière consultation le 10/03/2020]

MARTIN Marie, « Le remake : généalogies secrètes dans l'histoire du cinéma », *Cinémas*, vol. 25, n°2-3, 2015. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2015-v25-n2-3-cine02427/1035770ar/> [Dernière consultation le 10/03/2020]

MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », [1975] in *Débordements*, mis en ligne le 20/02/2012, En ligne : <https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif> [Dernière consultation le 10/03/2020]

NIELS C. Ahl, « La série télévisée, un genre urbain », in *Art Presse 2. Séries télévisées. Formes, fabriques, critiques*, n°32, 2014.

SAINT-GELAIS Richard, « Ambitions et limites de la sémantique de la fiction », in *Acta fabula*, vol. 2, n° 2, 2001, En ligne : <http://www.fabula.org/acta/document11007.php> [Dernière consultation le 10/03/2020]

SARIKARTAL Eminé, « Discours du figural », *Appareil*, n°6, 2010, En ligne : <http://journals.openedition.org/appareil/355> [Dernière consultation le 10/03/2020]

SAUTE-REQUIN, « La sérialité aux bords de la fiction télévisée, ou l'intermédialité comme mise en crise du "tout narratif" sériel », *TV/Series*, n°15, 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/tvseries/3724> [Dernière consultation le 10/03/2020]

SÉRISIER Pierre, « Hannibal-L'esthétique de la cage », *Le monde des séries*, mis en ligne le 31 mars 2014, En ligne : <https://www.lemonde.fr/blog/seriestv/2014/03/31/hannibal-lesthetique-de-la-cage/> [Dernière consultation le 10/03/2020]

SOULEZ Guillaume, « La double répétition », *Mise au point*, vol. 3, 2011. En ligne : <http://journals.openedition.org/map/979> [Dernière consultation le 10/03/2020]

THIELLEMENT Pacôme, « Le profiler comme critique d'art », mis en ligne en 2016 sur le site [www.pacomethiellement.com](http://www.pacomethiellement.com), En ligne : [https://www.pacomethiellement.com//corpus\\_texte.php?id=269](https://www.pacomethiellement.com//corpus_texte.php?id=269) [Dernière consultation le 10/03/2020]

VANDERWERFF Emily Todd, « Hannibal's Bryan Fuller on the mystery of Freddie Lound's murder », *av-club.com*, mis en ligne le 10/2014. En ligne : <https://tv.avclub.com/hannibal-s-bryan-fuller-on-the-mystery-of-freddie-lound-1798268478> [Dernière consultation le 10/03/2020]

ZABUNYAN Dork, « Des images en séries », in *Art Presse 2. Séries télévisées. Formes, fabriques, critiques*, n°32, 2014.

## Conférences filmées

BAS Frédéric, « La figure du serial killer », Cycle « London calling », le 16 décembre 2011 disponible sur le site du Forum des images. URL : <https://www.dailymotion.com/video/xn6cvl?retry>

Interview de Clyde Phillips dans le cadre du festival Série Mania : « Rencontre avec Clyde Phillips, créateur de Dexter », le 08/04/2010, disponible sur le site du Forum des images. URL : <https://www.dailymotion.com/video/xcy1li>

CORNILLON Claire, « Que s'est-il passé entre les deux épisodes ? », au sein du colloque *Intervalles Sériels*, réalisé à l'Université de Montréal les 5 et 6 avril 2019. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=EnOI7JEMpBY>

SOULEZ Guillaume, « Matrice et mélancolie », au sein du colloque *Troubles en série (saison 2) : les séries télévisées à l'âge adulte*, réalisé à l'Université Paris-Nanterre les 2, 3 et 4 février 2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=JlMsguC2Fww&t=2846s>

SOULEZ Guillaume, « Tension et densité de l'espace sériel », au sein du colloque *Intervalles Sériels* réalisé à l'Université de Montréal les 5 et 6 avril 2019. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=5nXn1TLAzBk>

## Romans

BLOCH Robert, *Psychose*, Moisson rouge, 2011.

HARRIS Thomas, *Dragon Rouge*, Pocket, coll. « Presses pocket », 1982.

HARRIS Thomas, *Le Silence des agneaux*, Pocket, coll. « Presses pocket », 1990.

HARRIS Thomas, *Hannibal*, Albin Michel, 2000.

LINDSAY Jeff, *Dexter : L'intégrale*, Paris : Points, coll « Points thriller », 2009. [Contient *Ce Cher Dexter*, *Dexter revient !*, *Les Démons de Dexter*]

LINDSAY Jeff, *Ce cher Dexter [Darkly dreaming Dexter]*, Paris : Points, coll « Points thriller », 2006.

LINDSAY Jeff, *Dexter revient ! [Dearly devoted Dexter]*, Paris : Points, coll « Points thriller », 2007.

LINDSAY Jeff, *Les Démons de Dexter [Dexter in the dark]*, Paris : Points, coll « Points thriller », 2009.

# Table des matières

Introduction.....	3
1 La fonction du tueur au sein du récit.....	10
1.1 La double répétition.....	10
1.2 Des meurtres aux structures narratives.....	12
1.2.1 Délégation et paranoïa dans <i>The Following</i> .....	13
1.2.2 Dexter et la pulsion de meurtre.....	18
Du roman à la série.....	18
Mise au point terminologique.....	20
Porosité des structures narratives.....	22
Le second <i>mouvement</i> et ses conséquences narratives.....	24
1.2.3 <i>Hannibal</i> : entre passivité et activité.....	28
1.3 Les problèmes matriciels.....	32
1.3.1 Le devenir-humain dans <i>Dexter</i> .....	32
1.3.2 Allégorie du terrorisme dans <i>The Following</i> .....	36
1.3.3 Les mondes possibles d' <i>Hannibal</i> .....	38
2 L'horreur en série.....	48
2.1 La mise en scène des meurtres : du hors-champ à la monstration.....	48
2.1.1 <i>Dexter</i> : Des causes sans effets.....	48
2.1.2 L'évolution figurative des meurtres dans <i>Hannibal</i> .....	57
Des effets sans causes.....	57
Les mises à mort imaginaires.....	61
Le meurtre devient visible.....	65
Avec Hannibal derrière le voile.....	69
2.1.3 <i>The Following</i> : nouveau personnage et nouveaux enjeux.....	80
2.2 Esthétiques du cadavre.....	82
2.2.1 Les cadavres visibles.....	82
2.2.2 Les cadavres rêvés.....	90
2.2.3 Les cadavres manquants.....	93
3 La réflexivité propre au <i>serial killers</i> .....	95
3.1 Les maîtres de la fiction.....	95
3.1.1 <i>Dexter</i> qui se reboot.....	96

3.1.2 <i>Hannibal</i> : un tueur manipulateur.....	99
3.1.3 <i>The Following</i> : archétypes et commentaires réflexifs.....	104
3.2 Des tueurs-artistes.....	109
3.2.1 Filmer le meurtre.....	110
3.2.2 Modèles et imitations.....	115
3.2.3 Des œuvres participatives.....	121
Conclusion.....	125
Corpus.....	134
Filmographie.....	134
Bibliographie.....	135