

FLASH-BACK, TRAUMA ET RÉPÉTITION NARRATIVE DANS LES SÉRIES AMÉRICAINES CONTEMPORAINES

Mireille Berton

C.N.R.S. Editions | « Télévision »

2016/1 N° 7 | pages 173 à 189

ISSN 2108-8926

ISBN 9782271091611

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-television-2016-1-page-173.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour C.N.R.S. Editions.

© C.N.R.S. Editions. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Flash-back, trauma et répétition narrative dans les séries américaines contemporaines

Mireille BERTON

Cet article propose d'interroger les stratégies narratives de la répétition en jeu dans les séries télévisées américaines contemporaines, et plus particulièrement les usages du flash-back dont l'une des fonctions essentielles consiste à maintenir le récit en suspension pour mieux le prolonger (Revaz 2014: 120-121). On constate toutefois que ce procédé n'a pas toujours comme seul but de résorber la fragmentation de la fiction sérielle, mais également de créer artificiellement de la matière narrative par des scénaristes qui ne savent pas comment conclure certains arcs narratifs. De fait, au lieu d'enrichir le récit par l'approfondissement de certaines pistes – tel qu'Umberto Eco le suggère dans son étude sur la dialectique entre innovation et répétition propre à l'esthétique post-moderne (Eco, 1994), le flash-back fait parfois piétiner le récit, à l'instar de la série *Damages* où il est censé produire un effet de suspense qui confine toutefois à la manie obsessionnelle. En ce sens, il apparaît dans certaines occurrences sous les espèces d'un enrayement

de la machine à récit qui bégaye sans cesse, à l'image de la mémoire traumatique prisonnière d'une compulsion de répétition. Il s'agira d'examiner les enjeux d'une tendance qui consiste à faire dépendre le récit de flash-backs dramatisés qui instaurent un décrochement spatio-temporel clairement identifiable¹ et expriment une difficulté à élaborer des événements du passé. Certaines séries, comme *Damages* ou *Lost*, illustrent la manière dont la répétition, exprimée par le biais du flash-back (ou du flashforward), devient le signe d'un piétinement narratif typique des récits

1. Je me réfère ici à la définition que Raphaël Baroni donne du flash-back dramatisé qui, par contraste avec le flash-back non dramatisé et non visualisé, met en acte un espace-temps révolu et en dramatise la portée narrative, à l'aide notamment de marques de ponctuation. Raphaël Baroni, «Back to the Future: Flashbacks and Fadings in Verbal Narratives», communication donnée dans le cadre de l'European Narratology Network, «Modelling Narrative Across Borders», Ghent University, 16-18 avril 2015. URL: <http://www.en4.ugent.be/node/218>.

« masochistes » qui jouent inlassablement sur le retardement de la révélation d'une information cruciale à la résolution de l'intrigue. Certains travaux d'orientation féministe montrent comment ce genre de récit intègre le principe de la répétition au niveau tant formel que diégétique, procurant aux spectatrices et spectateurs le plaisir de voir la résolution de l'intrigue ou de micro-intrigues sans cesse différée (Fowkes 1998 : 31-53; Kuhn 2000; Studlar 2000). La structure masochiste du récit serait mise au service de figures féminines (l'attente, l'ouverture aux possibles, l'infinitude, etc.), permettant la création fantasmatique d'un monde préœdipien qui raviverait le sentiment de complétude imaginaire avec le monde-mère. Dans cette perspective, le flash-back contribuerait à créer un espace régressif et protégé, à l'abri de toute intrusion extérieure.

Dans un second temps, on tentera de défendre une hypothèse qui considère la répétition dans les fictions plurielles comme symptôme (Jost, 2011) d'une société américaine aux prises avec des angoisses relatives à son futur sociopolitique. En ce sens, le flash-back sera appréhendé comme un procédé qui permet aux producteurs, scénaristes et créateurs de séries télévisées d'exprimer des peurs diffuses concernant le caractère aléatoire du devenir historique propre aux États-Unis, et ce depuis les années 1990 et 2000. On propose en effet d'interpréter la hantise de la répétition qui sous-tend nombre de séries télévisées américaines à l'aune du trauma provoqué par les attentats terroristes du World Trade Center.

Mon hypothèse consiste à penser que les figures de la répétition renvoient plus largement aux incertitudes causées par notre monde contemporain et le caractère imprévisible des événements historiques, comme l'illustrent des séries telles *Homeland*, *Life on Mars* ou *Continuum* – lesquelles permettent d'exorciser par la fiction des craintes relatives au prochain traumatisme que réserve le réel, tel le surgissement inopiné d'une catastrophe nationale.

À une époque où les informations sur les séries télévisées abondent *via* les teasers et autres procédés paratextuels permis par Internet, circule le trope culturel du « spoiler » qui engendre toutes sortes de discours sur le trauma et la fabrication d'une connaissance historique non désirée. Or, cette peur d'être saturé(e) par un trop-plein d'informations sans cesse répétées peut être interprétée comme l'expression d'une crainte concernant un futur incertain et possiblement menaçant. J'en veux pour preuve: les boucles temporelles qui transportent les personnages d'un monde à l'autre (*Lost*); la fétichisation historique de « serial dramas » tels *Boardwalk Empire*, *Masters of Sex* ou *Mad Men* qui exacerbent la relation entre temporalité et connaissance; la prolifération des choix narratifs qui permettent aux scénaristes de maintenir une série au-delà de son point d'épuisement; ou encore la diffusion du syntagme de « spoiler alert » qui indique le fragile équilibre entre dissimulation et révélation d'informations. *Mad Men*, par exemple, présente la particularité de placer les consommateurs dans une posture de supériorité par

rapport aux personnages qui ignorent encore tout de l'attentat de Kennedy, des dangers de la cigarette pour la santé ou de l'invention de la photocopieuse, ces séquences n'expriment pas tant une nostalgie pour une époque révolue qu'une angoisse relative à un futur incertain.

La figure de la répétition sera donc saisie ici sous différents angles successifs avant de les réarticuler. D'abord centrée sur le flash-back dans la série *Damages*, l'analyse élargira le spectre vers d'autres formes de répétition, qu'elle se rapporte à la structure narrative de la série (le récit), à des éléments de la diégèse telle l'obsession qui habite certains personnages luttant contre le terrorisme (l'histoire), ou à la tendance des scénaristes à reconstruire par le biais de la fiction des époques entières de l'histoire américaine. La répétition renvoie en effet dans un premier temps à la récurrence de séquences qui représentent partie ou tout d'un événement passé (ou futur), à l'instar des flash-backs et flashforwards (*Damages*); dans un second temps, elle touche à la construction d'un personnage qui redoute la répétition de certains faits funestes pour la nation américaine (*Homeland*); dans un troisième temps, elle s'applique au motif du voyage temporel qui permet de revenir à une époque d'avant le 11 Septembre (*Life on Mars, USA*); et, en dernière instance, elle devient reconstitution d'une période historique mise au service d'une fétichisation à fonction cathartique (*Mad Men*). Bien que dans ces différentes séries télévisées la répétition ne soit pas déclinée au même niveau, il semble intéressant de les mettre en relation afin de dégager, sous les

enjeux proprement narratifs, des enjeux sociohistoriques et pragmatiques qui se prolongent sur l'axe de la réception. Car, comme le suggère l'étude de François Jost (2011), si les séries actuelles rencontrent un tel succès auprès des consommateurs, c'est parce qu'elles sont symptomatiques de leur époque, offrant un «bénéfice symbolique» (Jost 2011: 6) riche et pluriel. La répétition figure au rang des nombreux outils dont les séries télévisées font usage pour s'adresser à des téléspectateurs qui puisent en elles non seulement l'occasion de réaliser par la fiction une expérience de «vie» et de connaissance (Glevarec 2012), mais également de purger des affects, dans la continuité de la tragédie grecque antique. Chacune à leur manière, les séries ici examinées mettent en œuvre un scénario de la répétition qui est révélateur de tensions au cœur d'une société américaine blessée dans sa prééminence. Le trauma du 11 Septembre imprègne en effet tacitement ou non de nombreuses fictions sérielles qui oscillent entre besoin de mémoire et volonté de résilience – le flash-back apparaissant dans cette perspective comme un instrument contradictoire de conjuration et d'invocation du pire (toujours à venir) qu'il convient de mettre en lien avec la figure psychique du trauma²

2. Le trauma entraîne une dissociation mentale à travers laquelle le patient, ayant été incapable d'intégrer le choc par les voies de la conscience, est accablé par une série de symptômes intrusifs (cauchemars répétitifs, troubles du sommeil, hypervigilance, dépression, etc.) auxquels il ne parvient pas à donner une justification rationnelle, ayant totalement oublié l'épisode générateur de ses troubles. Forclos à l'intérieur d'un psychisme

comme arrêt sur image sur une réalité insupportable³.

Le récit masochiste : *Damages*

De nombreuses études consacrées aux fictions sérielles font appel au travail d'Umberto Eco qui met en évidence l'importance de la répétition dans l'esthétique post-moderne. Il souligne à cette occasion les fonctions cathartiques et consolatoires de la répétition qui réactiverait le plaisir de l'enfant à entendre/lire toujours la même histoire. La répétition offrirait un plaisir régressif et rassurant lié au retour à l'identique. Dans le contexte d'une société post-industrielle en constant mouvement

dissocié, les vestiges psychiques du choc viennent régulièrement torturer la victime sans que celle-ci puisse leur attribuer un sens : répétant à son insu le trauma à travers son corps, sa vie et ses gestes, le sujet amnésique est réduit à se souvenir du passé de manière inconsciente. Voir Ruth Leys, *Trauma. A Genealogy*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2000.

3. Le trauma impose au temps un arrêt – une pause, un gel – qui empêche à cet événement d'être élaboré et transformé en passé, tout en le maintenant dans le présent sous la forme d'une absence. Simultanément, il refuse au psychisme cette possibilité de représenter la douleur comme une trace du passé, et lui fait réexpérimenter cet «arrêt sur image» comme un présent insupportable. Le trauma génère ainsi une trace mnésique tout à fait paradoxale – une trace amnésique – qui ne parvient pas à signifier et à symboliser le passé, qui ne parvient pas à représenter, dire et penser la situation à laquelle elle est attachée.

et développement, la répétition et la redondance viennent ainsi rassurer les consommateurs à travers des récits sécurisants et familiers. Au plan formel, la répétition apparaît pour Eco comme un élément de création puisqu'elle permet d'exploiter une variété de formules narratives à partir d'une matrice donnée. Alors que le romantisme et le modernisme dévalorisaient la répétition comme étant non artistique et vouée à une logique mercantiliste, l'esthétique post-moderne réhabilite la répétition comme étant propice au développement de l'inventivité au sein d'une dialectique entre innovation et répétition. Au lieu d'être méprisée, la sérialité permettrait au contraire d'enrichir le récit et d'ouvrir de nouvelles pistes à la fois esthétiques et narratives. Dans le cadre de son analyse, Eco considère que le flash-back non seulement autorise la réexploration de la vie d'un personnage dont on découvre de nouvelles facettes qui viennent enrichir sa caractérisation ; mais constitue également une stratégie, parmi d'autres, d'évitement des principes de finalité du personnage et de clôture du récit – ainsi que de finalité de la productivité économique de la série.

Si l'approche d'Umberto Eco reste globalement pertinente pour penser les fonctions de la répétition dans les médias post-modernes, elle mérite toutefois d'être adaptée aux séries plus récentes comme *Lost* où l'usage du flash-back permet surtout aux scénaristes de retarder la résolution de certaines pistes par manque d'inspiration (Boillat 2014: 174). En effet, en multipliant

artificiellement la matière narrative, les flash-backs permettent aux scénaristes qui ignorent comment conclure arcs narratifs principaux et secondaires, de gagner du temps. La complexification de l'articulation entre différentes temporalités autorise à miser sur l'amnésie des spectateurs qui finissent par perdre le fil dans la multitude des intrigues et abandonnent leurs attentes relatives à la résolution de certains microrécits (Boillat 2014: 175). Le flash-back participe donc pleinement de cette tendance à l'extension infinie du récit qui caractérise les fictions sérielles télévisuelles depuis les années 2000 (Benassi 2011: 75-105; Benassi 2000).

Damages (FX 2007-2010, Audience Network 2011-2012), en particulier, illustre la manière dont la répétition, exprimée par le biais du flash-back et du flashforward, devient le signe d'un enrayement de la machine à récit. La récurrence des scènes qui montrent presque à chaque épisode les moments d'affrontement entre les deux protagonistes principales – Patty Hewes (Glenn Close), une avocate de renom et sa protégée, la jeune Ellen Parsons (Rose Byrne) – est représentative de récits qui misent sur la répétition pour mieux prolonger les intrigues. Les teasers et autres récapitulatifs promotionnels de la série reviennent constamment sur ces rencontres sanglantes d'un couple mère-fille lié par des sentiments contrastés et contradictoires. Or, l'insistance du récit à revenir sur ces moments prégnants rappelle l'esthétique des récits masochistes qui jouent inlassablement sur

le retardement de la révélation d'une information cruciale à la résolution de l'intrigue. Dans ce sens, on peut lire cette série à l'aune des travaux d'orientation psychanalytico-féministe qui ont exploré la notion d'esthétique et de narration masochistes en lien avec les *soap-operas*, les films de femmes, les comédies romantiques, etc. (Studlar 2000). Fondé sur une structure masochiste, le *soap-opera* intègre le principe de la répétition au niveau tant formel que diégétique, procurant aux spectateurs le plaisir de voir le récit se perpétuer indéfiniment. Comme l'ont montré Annette Kuhn et d'autres, la narration des *soap-operas* se calque sur le rythme de travail de la femme au foyer dont les tâches répétitives, multiples et variées engendrent une perception fragmentée et décousue de ces programmes – la répétition palliant d'éventuelles lacunes dans le suivi des épisodes (Modleski, 1983; Kuhn 2000; Spigel/Mann 2003).

Le caractère masochiste de ces récits et du plaisir spectatorial qui en découle n'est cependant pas considéré comme négatif ou purement régressif, comme le déclare Gaylyn Studlar qui se réfère à l'étude de Gilles Deleuze sur le masochisme (Deleuze 2007). Contrairement au plaisir sadique procuré par des personnages dont les actions visent à contrôler et à clore le récit, la narration masochiste favorise les figures de l'attente, de la suspension, de la répétition et du suspense sans cesse prolongées. L'attente d'une conclusion narrative devient un facteur gratifiant et non pas une frustration, le plaisir résidant dans

la possibilité de repousser continuellement la finalité de l'histoire qui nous est racontée. Dans *Damages*, le flash-back et le flashforward servent précisément à différer la conclusion de l'intrigue liant Patty Hewes et Ellen Parsons, ainsi qu'à prolonger la soumission du public à des images ressassées, provoquant tantôt du plaisir tantôt de l'agacement en fonction des spectateurs et du rythme de visionnement⁴. Ici la répétition est mise au service de valeurs féminines favorisant la création fantasmatique d'un monde pré-œdipien, celui de la complétude imaginaire avec le monde-mère (Fowkes 1998: 31-35) – une entreprise cependant vouée à l'échec comme le met en lumière le dernier épisode de la série, révélateur de la folie dans laquelle sombre peu à peu Patty Hewes.

Ce monde expurgé du masculin, c'est bien ce à quoi rêve Patty Hewes dans *Damages*. Car si elle cherche à prendre sous son aile la jeune avocate Ellen Parsons, c'est précisément pour tenter d'éradiquer symboliquement l'ordre masculin afin de restaurer le matriarcat primitif, le règne de l'ordre féminin généreux et créateur de vie et de justice. D'un côté, elle se bat en effet pour les opprimés, les petits gens, des personnes lésées par le grand capital, etc. De l'autre, elle se débarrasse symboliquement ou physiquement

des hommes qui lui barrent la route et qui incarnent la version classique de la masculinité hégémonique (Frobisher, Kendrick, Erickson, etc.): virilité, performance, pouvoir, argent, etc. Sous cet angle, Patty Hewes apparaît comme une sorte de Médée moderne prête à tuer ses enfants pour se venger du patriarcat (incarné en première instance par son père maltraitant, puis par les hommes de pouvoir corrompus qu'elle poursuit dans différents procès), et imposer au final la Loi de la Mère. Si elle choisit Parsons pour l'épauler, voire lui succéder à la tête de son prestigieux cabinet, c'est pour en faire une alliée dans sa défense du matriarcat. Mais les relations entre elles se compliquent lorsqu'Ellen cherche à se venger de Patty qui a tenté de la faire éliminer, craignant qu'elle ne révèle ses pratiques peu orthodoxes – Ellen s'imposant comme la fille adorée mais rebelle à l'autorité maternelle.

Cette esthétique/narration masochiste est renforcée par un emploi redondant de flash-backs et de flashforwards qui retracent les scènes traumatiques d'affrontements violents entre les deux femmes. Le caractère obsessionnel des deux personnages féminins se reflète dans la dimension itérative du montage qui revient sans cesse sur des scènes traumatiques où l'une a voulu tuer ou faire tuer l'autre. Ces moments ne sont cependant jamais montrés dans leur totalité, chaque occurrence ne dévoilant qu'un fragment qui laisse planer le doute sur l'issue du conflit et entretient le suspense. Ce type de découpage du récit produit alors une forte « tension

4. Il paraît évident que la consommation d'un épisode par semaine selon la logique classique de télédiffusion n'entraîne pas le même effet de redondance que si l'on choisit de regarder plusieurs épisodes à la suite. Il faut donc nuancer cette affirmation au regard de la diversité des pratiques de réception des séries télévisées.

narrative» telle que définie par Raphaël Baroni: «La tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète du récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception» (Baroni 2007: 18). L'attente provoque à son tour une curiosité qu'exploitent à dessein les procédures de répétition narrative et leur traitement sélectif de l'information, car «le texte doit à la fois dissimuler des éléments cruciaux et laisser transpirer certains indices qui visent à exciter l'intérêt du destinataire» (Baroni 2007: 108). La répétition et la suspension sont précisément au fondement à la fois de la diégèse et du fonctionnement du texte sériel de *Damages*, le récit mimant le fantasme masochiste au cœur de la relation entre les deux femmes, lequel consiste à «récréer de manière obsessionnelle le mouvement entre occultation et révélation, disparition et apparition, séduction et rejet» (Studlar 2000: 207).

On peut, dans ces conditions, se demander si *Damages* ne réinvente pas le *soap-opera* défini par Jean-Pierre Esquenazi comme une narration où domine une «glose interminable à propos de ce qui pourrait se passer, ou de ce qui aurait pu se passer, ou même de ce qui s'est passé effectivement» (Esquenazi 2010: 113), que ces spéculations proviennent des personnages ou des spectateurs eux-mêmes. Les flash-backs et flashforwards dans *Damages* façonnent une narration flottante et obsessive, sur le modèle du *soap-opera* et de son

«récit suspendu, interminable, en perpétuel devenir et opérant pourtant une répétition du passé» (Esquenazi, 2010: 111). Ainsi, si les flash-backs permettent de prolonger à l'infini les potentialités d'une formule donnée qu'ils rentabilisent narrativement et économiquement tel que l'affirme Umberto Eco, s'ils peuvent de surcroît être «un moyen, parmi des milliers d'autres, de rendre un récit plus attrayant» (Mouren 2005: 71), leur exploitation paroxysmique fait stagner la progression du récit dans la logique masochiste du *soap-opera* comme genre féminin. Comment, dès lors, comprendre la forte propension de la série *Damages* à la dilatation narrative et à l'esthétique masochiste? Un élément de réponse se trouve peut-être dans l'hypothèse esquissée en introduction: la répétition narrative témoignerait d'une difficulté pour la fiction sérielle à se réinventer après le 11 Septembre, ou du moins à se dégager de l'emprise d'un événement qui a laissé des traces profondes dans la mémoire d'un peuple. La statue de la Liberté ensanglantée (le bibelot transformé en arme du crime qui a tué le fiancé d'Ellen Parsons) et laquelle revient sans cesse dans les flash-backs et flashforwards, rappelle le coup porté à l'identité nationale (à savoir à la mère patrie). Le retour obsessif sur des fragments du récit *via* le flash-back et le flashforward est caractéristique du rapport des séries télévisées américaines au trauma comme trace amnésique. En effet, si la répétition permet d'un côté la création d'un espace immunisé contre toute menace extérieure (à savoir

d'un espace-temps féminin propice à la fusion sécurisante et à la négation), de l'autre elle ne fait que souligner l'impossibilité de l'oubli, le trauma persistant à la lisière d'un monde précédipien aussi fragile qu'utopique.

La hantise de la répétition : *Homeland*

Si dans *Damages*, la répétition prend la forme du flash back, dans la série *Homeland* (Showtime, 2011 –) elle vient s'enraciner dans les peurs du personnage principal, Carrie Mathison qui, en tant qu'agente de la CIA, redoute de nouvelles attaques terroristes sur le territoire américain. La crainte de la répétition s'inscrit donc explicitement dans la diégèse et la thématise par différents biais. Le générique, en particulier, travaille formellement et sémantiquement la question de la répétition comme excès d'information et éternel retour du même. Il met d'abord en scène l'héroïne Carrie Mathison (Claire Danes) à différents stades de son existence, ces images d'elle enfant ou adolescente étant entrecroisées avec des images ou des discours de présidents américains en lutte contre le terrorisme (Reagan, Clinton, Bush, Obama). On observe une répétition d'occurrences visuelles de l'instance présidentielle, combinées avec des fragments de discours antiterroristes prononcés par ces figures d'autorité (« Nous ne tolérons pas cette agression contre

le Koweït»; «C'était un acte de terrorisme»). Au niveau plastique, se superposent plusieurs couches d'images tirées

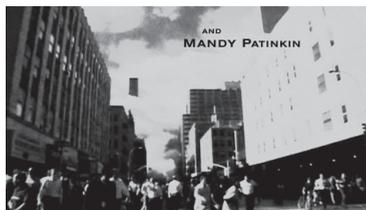


Fig. 1: *Homeland*, capture d'écran

des actualités, des journaux télévisés, de films amateurs et d'images fictionnelles retouchées numériquement, ce tissu visuel et sonore adoptant une structure de palimpseste dominée par une saturation sémantique (fig. 1). La bande sonore, tout aussi dense, superpose une musique jazz (qui connote la passion de Carrie), avec des fragments de bruits et de voix extradiégétiques ou diégétiques issus des discours télévisuels, radiophoniques ou des personnages de la série elle-même. On distingue notamment les voix de Carrie Mathison et de Saul Berenson lors d'un échange portant précisément sur l'impossibilité d'empêcher les attentats terroristes de 2001 à New York: «Je veux juste m'assurer qu'on ne sera pas une nouvelle fois touché», «J'ai déjà raté quelque chose auparavant. Je ne laisserai pas cela se reproduire», dit Carrie; «C'était il y a dix ans», «Tout le monde rate un truc» semble répondre Saul Berenson, ces extraits de la bande-son insistant sur l'impact psychologique des événements du 11 Septembre.

Dans ce foisonnement audiovisuel, certains motifs et mots sont mis en

Fig. 2: *Homeland*, capture d'écranFig. 3: *Homeland*, capture d'écran

valeur par des effets de répétition et de variation qui renvoient explicitement à la hantise de la répétition qui anime l'héroïne, laquelle craint de commettre une erreur qui a été fatale pour la CIA et le gouvernement américain: à savoir n'avoir pas été en mesure de prévoir et de prévenir les attentats du 11 Septembre 2001 (on peut d'ailleurs voir un extrait d'une intervention de Barack Obama qui rappelle: «On doit et on sera vigilants»). Cette séquence convoque le thème du manque de vigilance à travers les motifs des yeux

fermés de Carrie en tant qu'enfant et adulte (fig. 2 et 3). Carrie est tout au long de la série animée d'une forte volonté d'enrayer une logique de répétition qui a affaibli son pays, cette forte détermination étant interprétée par ses supérieurs comme une sorte d'obsession exaltée par ses troubles psychiatriques puisqu'on apprend, dès la première saison, qu'elle souffre de troubles bipolaires. En effet, si elle s'avère très compétente au plan professionnel, on comprend progressivement qu'elle est aussi soupçonnée d'avoir une mauvaise perception des choses et de manquer de rationalité, notamment dans son enquête sur Nicholas Brody (un marine rentré au pays en héros après avoir été fait prisonnier de guerre par Al-Qaïda) qu'elle soupçonne de terrorisme (Courcoux 2014: 227-230). Comme l'affirme Charles-Antoine Courcoux, en montrant Carrie de dos devant des postes de télévision

à différentes étapes de son existence (fig. 4), le générique souligne l'assimilation traditionnelle du médium télévisuel à la féminité, ainsi que la posture passive de la femme face à ces images (bien que celles-ci soient construites comme étant à l'origine de sa vocation professionnelle) (Courcoux 2014: 229). La hantise de la répétition qui habite Carrie est donc fortement ancrée dans le registre de la passivité masochiste et de l'impuissance considérées comme typiquement féminines par l'idéologie patriarcale.

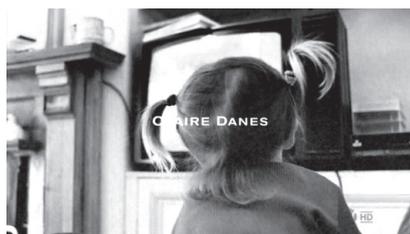


Fig. 4: *Homeland*, capture d'écran

Le trauma du 11 Septembre : *Life on Mars*

Dans certaines séries télévisées, les figures de la répétition sont sous-tendues par des craintes qui puisent leurs origines dans le trauma induit par les attentats terroristes du 11 Septembre 2001, et plus généralement par la mise à mal de l'hégémonie américaine en tant que première puissance mondiale. C'est le cas de la série américaine *Life on Mars* (ABC, 2008-2009) qui fait appel à un nouveau type de répétition narrative: le voyage

dans le temps. La série peut alors être considérée comme une sorte de flash-back étendu sur l'ensemble du récit, l'enjeu consistant à envoyer un inspecteur de police, Sam Tyler (Jason O'Mara) dans une époque antérieure au récit-cadre. Comme le révèle le pilote, ce voyage dans le temps est causé par un accident de voiture, alors qu'il est à la recherche de sa fiancée Maya Daniels, enlevée par un dangereux criminel. Dans cette séquence inaugurale (épisode 1 saison 1), il se retrouve propulsé dans les années 1970, au titre d'inspecteur dans un commissariat de police de la ville de New York, et ne cessera de percevoir des signes de sa fiancée « restée » dans le récit cadre. L'objectif de Sam Tyler consistera à revenir en 2008 afin de sauver Maya et poursuivre son existence auprès d'elle. L'intérêt du principe narratif fourni par le voyage dans le temps, consiste à pouvoir comparer deux époques et à mesurer les écarts, cette confrontation mettant en évidence les progrès effectués depuis les années 1970 en matière de sexisme, de racisme, de santé publique, de technologie, etc. Mais ce qui m'intéresse de souligner ici, c'est l'image implicite de l'effondrement des tours du World Trade Center dans le regard étonné du personnage, lequel renvoie à l'impact qu'a eu cet événement dans l'imaginaire collectif américain (fig. 5). Alors que cet attentat a eu comme effet sur les médias de répéter à l'infini (de passer en boucle) une image (celle de la destruction symbolique de la suprématie occidentale), l'incipit de *Life on Mars* reconstruit à chaque épisode ce qui a été détruit, comme pour nier la réalité de la blessure narcissique infligée à la puissance

américaine. Grâce à la réversibilité temporelle, la fiction sérielle permet non seulement de renverser les termes du possible et de l'impossible, mais encore de mettre en scène un fantasme de retour à l'unité perdue représentée dans la série par les

tours jumelles restées intactes. L'imbrication de deux mondes débouche ainsi sur une forme d'annulation par contamination d'événements traumatisants que la série, située dans un espace-temps d'avant le 11 Septembre, s'emploie à garantir.



Fig. 5: *Life on Mars*, capture d'écran

Alain Boillat, à propos de la même séquence, souligne lui aussi sa fonction d'exorcisation cathartique dans le contexte d'un récit plurimondain destiné à refouler les attentats du 11 Septembre (Boillat 2014: 315-316). Suivant une logique proprement «révisionniste» (Boillat 2014: 322), la création d'un monde alternatif permet d'imaginer un espace-temps intact de toute catastrophe. «La présence des Twin Towers dans le paysage urbain de Manhattan sert aujourd'hui d'indicateur emblématique d'une altérité mondaine» (Boillat 2014: 315), à l'instar de la série *Fringe* (Fox, 2008-2013) qui utilise le motif des tours jumelles comme «point de repère, dans un monde comme dans l'autre» (Boillat 2014: 317). Si dans *Fringe* les images du World Trade Center apparaissent de manière intermittente et médiatisée, «la récurrence de ce référent

témoigne de la force avec laquelle la présence de l'édifice est associée à une réalité alternative, à l'un des possibles de l'histoire américaine» (Boillat 2014: 318). Le récit sériel se prête particulièrement bien à la construction d'une logique mondaine qui nie cette réalité traumatisante soit en effaçant les traces du drame, soit en ressassant à l'infini le processus de destruction/reconstruction des tours.

Cette thématique concerne également la série de science-fiction *Continuum* (Showcase, 2012-2015) où l'héroïne principale, Kiera Cameron (Rachel Nichols), est projetée dans le passé, passant de l'année 2077 à l'année 2012. De manière significative, la série débute avec le spectacle de l'effondrement de gratte-ciel à Vancouver, image *princeps* qui symbolise l'effraction du terrorisme dans un espace social jusque-là contrôlé par les

forces de police incarnées par l'agent Cameron. Durant la première saison, elle ne cesse d'avoir des flashs mémoriels de son fils resté dans le récit cadre, et rêve de revenir dans le monde matrice après avoir accompli sa mission qui consiste à contrer les agissements de la cellule terroriste qui a orchestré ce voyage dans le temps afin de changer le cours de l'histoire et engager une guerre avec ses adversaires. L'enjeu consistera alors pour Cameron à intervenir sur les événements, de sorte à annuler la catastrophe future. Là encore, se rejoue une certaine hantise de la répétition à travers l'image de tours bombardées, comme si le souvenir du 11 Septembre semblait impossible à effacer, au point qu'il faille en exorciser indéfiniment le trauma à travers sa représentation répétée. Comme dans *Life on Mars*, la création de mondes possibles actualise le fantasme d'un espace d'avant le chaos, relativement sécurisé et régulé: «La pluralité des mondes au sein d'un même film participe dès lors d'un processus d'exorcisation du traumatisme qu'ont représenté les attentats du 11 Septembre 2011, même s'ils ne sont pas littéralement figurés» (Boillat 2014: 322-323).

Dans cette perspective, le récit mondain en tant que «méga flash-back» est indicatif d'un besoin de reconstruire une unité perdue d'avant le 11 Septembre, ainsi que d'une crainte liée à la fragilisation des normes masculines traditionnelles dont le symbole serait les deux tours jumelles. Cette angoisse peut se manifester sémantiquement à travers des gratte-ciel qui s'effondrent (*Continuum*), des hommes qui

chutent du haut de gratte-ciel⁵ (fig. 6), des attaques terroristes (*Homeland*), des tueurs en série et des personnages masculins féminisés par la maladie, la solitude, l'alcool, et dont un membre de leur famille est mort dans les tours en tentant de sauver des vies (*The Following*, Fox, 2013-2015). Elle peut aussi se révéler sur le plan syntaxique lorsqu'un flash-back devient l'expression d'une mémoire hantée par le passé (Turim 1989: 2 et 18-20) qui impose au temps diégétique un arrêt, empêchant à l'événement douloureux d'être réellement élaboré. Le flash-back permettrait alors de maintenir le trauma au sein du récit sous la forme d'une trace mnésique qui ne cesse de faire retour pour signifier la difficulté à traiter ce fragment du passé – à savoir ici l'histoire récente des États-Unis marquée par les attentats du 11 Septembre.



Fig. 6: *Mad Men*, capture d'écran

5. Il est intéressant de remarquer que le film *The Walk* (Robert Zemeckis, 2015), inspiré par l'exploit du funambule français Philippe Petit qui consista en 1974 à traverser les tours jumelles séparées par un fil, apporte un contre-point au motif de la chute de l'homme qui a été maintes fois représenté dans le domaine des arts visuels et plastiques. Voir Aimée Pozorski, *Falling After 9/11: Crisis in American Art and Literature*, New York, Bloomsbury Academic USA, 2016.

Aussi, la prolifération des figures de la répétition dans les séries contemporaines devient le symptôme plus diffus d'une hantise de la répétition caractéristique des incertitudes d'une société qui redoute la répétition comme récit d'une impuissance à contrôler les événements historiques – une impuissance dont les enjeux genrés nous paraissent évidents puisqu'il s'agit ici d'une peur relative à la stérilité du récit qui ne produit rien de nouveau, à l'instar de la femme/féminin et de sa reproductivité répétitive⁶. Dans une étude sur la télévision comme média de la temporalité, Mary Anne Doane rappelle combien celui-ci «ne traite pas du poids du passé mort mais du trauma potentiel et du caractère explosif du présent», la catastrophe (écologique, technologique, etc.) constituant le «drame ultime de l'instantanéité» (Doane 1990: 222). L'étymologie du terme «flash-back» postule précisément l'idée d'une brève mais soudaine explosion accompagnée d'une lumière jaillissante, la notion étant employée au début du xx^e siècle pour désigner la manière dont un récit instaure une forme de retour vers le passé sous une forme cinématique (Turim 1989: 3-4). La proximité du médium télévisuel avec la catastrophe, à savoir l'imprévu et la soudaineté des événements (Doane, 1990: 228), forme

alors la condition de possibilité d'un fonctionnement basé sur la compulsion de répétition, comme l'illustre la diffusion en boucle de scènes qui révèlent la vulnérabilité de la condition humaine et de sa maîtrise du monde qui l'entoure.

Il semblerait qu'à leur manière, les séries télévisées contemporaines entretiennent avec l'histoire un rapport critique fait de fascination et de crainte, l'omniprésence des flash-backs et autres tropes de la répétition avérant à la fois un besoin de contrôle et une inquiétude quant au caractère inattendu du temps présent. Dans le cas de la série *Life on Mars*, la parade consiste à recourir à la logique mondaine (Boillat, 2014) afin de créer, en parallèle au récit matrice, un univers diégétique encore vierge de tout traumatisme. Le voyage dans un temps d'avant le 11 Septembre offrirait ainsi la possibilité de surmonter la crise déclenchée par la catastrophe. Or, le retour vers une époque révolue (ici le début des années 1970) fait resurgir d'autres questions et problèmes que l'on se félicite, en tant que spectateur des années 2000, d'avoir en partie résolus – tel le racisme, l'homophobie et le sexisme, précisément thématiques dans *Life on Mars*. Qu'en est-il alors de ces séries et de leurs rapports à la mémoire et à l'histoire lorsque la fiction plurielle devient reconstitution minutieuse d'une époque, sans aucune référence au temps présent, à l'instar de *Mad Men* qui plonge au cœur de l'Amérique des années 1960?

6. Les figures narratives de la répétition semblent en effet prendre à leur compte un préjugé profondément ancré dans la pensée occidentale relative au caractère purement reproductif et mimétique de la culture de masse (et des productions sérielles), par opposition à l'art noble, original et productif (Huyssen, 2004: 57).

La fétichisation historique : *Mad Men*

Nombre de «serial dramas» inscrivent leur narration dans des périodes particulières de l'histoire américaine du xx^e siècle, comme *Boardwalk Empire*, *Masters of Sex*, *Mad Men* ou *The Knick*. Il s'agit à chaque fois de faire découvrir au public contemporain une époque et une thématique de sorte à lui offrir un véritable «bénéfice symbolique» en termes de connaissance d'une certaine réalité historique (Jost 2011 : 6). Or, ce bénéfice, dans le cas de la série *Mad Men*, fonctionne systématiquement au profit du point de vue du spectateur qui en sait toujours plus que les personnages de l'univers diégétique. De fait, les scènes qui montrent l'arrivée de la photocopieuse dans les bureaux de Sterling Cooper ou les images du Président Kennedy à la télévision, donnent la possibilité de s'amuser de l'ignorance des personnages, tout en confortant le public dans ses connaissances et son pouvoir sur le déroulement du temps à la fois fictionnel et réel. La séquence du pique-nique des Draper qui laissent leurs déchets derrière eux sur une pelouse immaculée (saison 2, épisode 7), est tout à fait représentative de cette narration téléologique. Évoquant au spectateur les progrès effectués au plan du respect de l'environnement, la téléologie constitue alors un moyen, parmi d'autres, de neutraliser le caractère disruptif et aléatoire du présent, et de rassurer le spectateur quant à son statut d'autorité.

Plus précisément, *Mad Men* reconduit une forme de fétichisation historique qui met à distance le présent pour mieux en célébrer les qualités, car loin d'être nostalgique, comme on peut souvent le lire dans les médias ou les travaux universitaires, la série traite d'une époque où les inégalités sociales, raciales et sexuelles, le mépris écologique ou l'insouciance en matière de santé privée et publique, nous font préférer notre monde actuel (Cromb 2011 : 67-68). Partant, cette série mobilise un double rapport à l'histoire : d'un côté, elle met en scène une période révolue de sorte à souligner les avantages de la société contemporaine ; de l'autre, elle fétichise le passé afin de se prémunir contre les angoisses du présent et son potentiel traumatique. Loin d'être contradictoire, ce double mouvement permet de se réfugier dans le passé pour se prémunir d'un futur incertain, accordant au présent le privilège illusoire d'un point de vue omniscient sur le récit.

Mad Men, à l'instar d'autres séries mentionnées plus haut, entretient un rapport complexe à l'histoire américaine et à son passé récent, comme l'illustre une scène du générique qui montre un homme chutant des hauteurs d'un building (fig. 6). Polysémique, cette image nous parle davantage du présent et des angoisses du monde contemporain, que des conséquences du capitalisme pour les employés des années 1960. L'esthétique extrêmement soignée de la série fonctionne dans ce contexte comme une sorte de fétiche destiné à protéger les spectateurs d'une réalité intolérable, laquelle est d'autant plus présente qu'on

tente de la déguiser sous des atours séduisants. Les figures narratives de la répétition et de la suspension contribuent ainsi à retarder l'échéance d'un récit hautement incertain, sur le modèle du temps réel qui reste ouvert à tous les possibles et à toutes les catastrophes.



Fig. 7: *Mad Men*, capture d'écran

Conclusion

Du flash-back masochiste de *Damages* au fétichisme historique de *Mad Men*, en passant par le révisionnisme de *Life on Mars*, on constate que chacune de ces séries tente d'apporter une réponse à un futur déroutant (construit sur la base d'un passé traumatique). Diversifiées, ces réponses à la fois reconnaissent pleinement les peurs de la société américaine et tentent de les

annuler, tiraillées entre deux logiques contradictoires où la ressouvenance le dispute à l'oblitération. Alors que dans *Damages* la répétition sert d'enclave qui échoue à conjurer la violence du monde extérieur (patriarcal et sadique, potentiellement terroriste), dans *Life on Mars* elle crée un espace-temps d'avant le traumatisme dont le récit matrice reste toutefois porteur. *Mad Men* tente pour sa part de mettre davantage à distance la menace en permettant aux spectateurs de feindre l'ignorance du futur – une ignorance que *Homeland* récuse au profit d'une confrontation directe avec l'ennemi. Mais sur quoi portent exactement ces craintes si ce n'est sur l'effondrement de la suprématie américaine et de ses valeurs traditionnelles? En effet, même lorsqu'elles se réfugient dans la science-fiction ou des époques révolues, ces séries sont profondément ancrées dans le présent d'un monde qui a vu disparaître les frontières classiques de genres causées par la guerre des États-Unis contre le terrorisme, lequel est incarné par un ennemi difficile à identifier mais omniprésent (Robinson 2014¹). Si le flash-back « masochiste » n'est certainement pas l'invention des séries

1. Si en apparence l'intrigue de *Damages* ne semble pas explicitement liée aux attentats du 11 Septembre, l'outil qui sert à tuer le fiancé d'Ellen Parsons, David Connor, n'est autre que la tête de la statue de la Liberté, un autre symbole (féminin celui-ci) de la nation américaine et de son hégémonie universelle. La scène du crime et l'objet ensanglanté ne cesseront de hanter la jeune femme dans les nombreux flashbacks qui ponctuent la série.

contemporaines, il offre à la répétition un moyen de faire état d'une instabilité sociale engendrée par les transformations géopolitiques récentes – dont témoigne par exemple une héroïne post-moderne comme Carrie Mathison qui doit payer le prix de sa supériorité dans un monde encore profondément androcentré malgré sa mise à mal. On constate que les figures de la répétition permettent non seulement d'exploiter de manière sophistiquée les ressources offertes par la tension narrative et ses effets de curiosité, de suspense et de surprise (Baroni 2007: 107-108), mais également de traiter de peurs parfois implicites liées à l'érosion des rapports sociaux, ainsi qu'à l'affaiblissement de l'hégémonie américaine symbolisée par les attentats du 11 Septembre. La répétition est alors indicative des incertitudes causées par notre monde contemporain et le caractère imprévisible des événements historiques, les séries permettant de conjurer par la fiction les craintes relatives au prochain traumatisme et à sa puissance d'effraction. Les implications idéologiques de la répétition comme boucle narrative, sémantique ou rhétorique méritent donc d'être saisies en termes de symptôme d'une crise historique plus large dont les répercussions sont à la fois politiques et sociales.

Bibliographie

- BARONI Raphaël (2007), *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. «Poétique».
- BENASSI Stéphane (2000), *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, CEFAL.
- BENASSI Stéphane (2011), «Sérialité(s)», in Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011.
- BOILLAT Alain (2014), *Cinéma, machine à mondes*, Genève, Georg.
- COURCOUX Charles-Antoine (2014), «There's Something about Maya. On Being/Becoming a Heroine and the "War on Terror"», in Karen A. Ritzenhoff et Jakub Kazecki (éd.), *Heroism and Gender in War Films*, Londres/New York, Palgrave Macmillan.
- CROMB Brenda (2011), «The Good Place and The Place That Cannot Be: Politics, Melodrama, Utopia», in Scott F. Stoddart (éd.), *Analyzing Mad Men. Critical Essays on the Television Series*, Jefferson, McFarland & Company.
- DELEUZE Gilles (2007), *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel* [1967], Paris, Éditions de Minuit.
- DOANE Mary Ann (1990), «Information, Crisis, Catastrophe», in Patricia Mellencamp (éd.), *Logics of Television. Essays in Cultural Criticism*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press; Londres: BFI.
- Eco Umberto (1994), «Innovation et répétition: entre esthétique moderne et post-moderne», *Réseaux*, n° 68, p. 1-18 [en ligne] [«Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics», *Daedalus*, vol. 114, n° 4, aut. 1985].
- ESQUENAZI Jean-Pierre (2010), *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma?*, Paris, A. Colin.

- FEUER Jane (2007), «HBO and the Concept of Quality TV», in Janet MacCabe et Kim Akass (éd.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, London, I. B. Tauris.
- FOWKES Katherine (1998), *Giving Up the Ghost: Spirits, Ghosts and Angels in Mainstream Comedy Films*, Detroit, Wayne State University Press.
- GLEVAREC Hervé (2012), *La sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel*, Paris, Ellipses.
- HUYSEN Andreas (2004), «Féminité de la culture de masse: l'autre de la modernité» [1986], in Geneviève Sellier, Elian Viennot (éd.), *Culture d'élite, culture de masse et différences des sexes*, Paris, L'Harmattan.
- JOST François (2011), *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme?*, Paris, CNRS Éditions.
- KUHN Annette (2000), «Women's Genres», in E. Ann Kaplan (éd.), *Feminism & Film*, Oxford, Oxford University Press.
- LEYS Ruth (2000), *Trauma. A Genealogy*, Chicago/London, The University of Chicago Press.
- MODLESKI Tania (1983), «The Rythm of Reception: Daytime Television and Women's Work», in E. Ann Kaplan, *Regarding Television: Critical Approaches, an Anthology*, Los Angeles, The American Film Institute.
- MOUREN Yannick (2005), *Le flash-back. Analyse et histoire*, Paris, Armand Colin.
- POZORSKI Aimée (2016), *Falling After 9/11: Crisis in American Art and Literature*, New York, Bloomsbury Academic USA.
- REVAZ Françoise (2014), «Le récit suspendu, un genre narratif transmédiat», in Michèle Monte et Gilles Philippe (éd.), *Genres & Textes. Déterminations, évolutions, confrontations. Études offertes à Jean-Michel Adam*, Paris, Presses Universitaires de Lyon.
- ROBINSON Janet S. (2014), «The Gendered Geometry of War in Kathryn Bigelow's *The Hurt Locker* (2008)», in Karen A. Ritzenhoff et Jakub Kazecki (éd.), *Heroism and Gender in War Films*, Londres/New York, Palgrave Macmillan.
- SPIGEL Lynn et MANN Denise (éd.) (2003), *Private Screenings: Television and the Female Consumer*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- STUDLAR Gaylyn (2000), «Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema» [1984], *Quarterly Review of Film and Video*, in E. Ann Kaplan (éd.), *Feminism & Film*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- TURIM Maureen (1989), *Flashbacks in Film. Memory & History*, New York/Londres, Routledge.