

Thalia Brero et Sébastien Farré (éd.)



THE HISTORIANS

SAISON 2

Les séries TV décryptées par les historiens

georg
Editeur



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE
MAISON DE L'HISTOIRE

THE HISTORIANS

SAISON 2

COLLECTION MAISON DE L'HISTOIRE

Développée en collaboration avec la Maison de l'histoire de l'Université de Genève, centre interfacultaire dédié à la promotion des sciences historiques, cette collection a pour vocation de présenter des ouvrages d'histoire au grand public et d'élargir la visibilité de cette discipline, outil critique indispensable pour lire et penser les sociétés passées ou contemporaines.

Illustration de couverture

Soliman le Magnifique interprété par Halit Ergenç
dans la série *Le Siècle magnifique*

Conception graphique
Atelier Giganto, Genève
www.giganto.ch

© 2018 Georg Editeur
46 chemin de la Mousse
1225 Chêne-Bourg (Suisse)

www.georg.ch

ISBN 978-28257-1089-0

Droits de traduction, de reproduction
et d'adaptation réservés pour tous les pays.

Thalia Brero et Sébastien Farré (éd.)

THE HISTORIANS

SAISON 2

Les séries TV décryptées par les historiens

Introduction	8
Thalia Brero et Sébastien Farré	
<i>Rome, ou l'émancipation féminine durant les guerres civiles</i>	16
Pierre Sánchez	
<i>Le Siècle magnifique. Conflits de mémoire dans la Turquie contemporaine</i>	40
Ludovica Tua	
<i>Penny Dreadful. Un imaginaire de la peur dans l'Angleterre victorienne</i>	66
Vincent Fontana	
<i>Walt Disney's Zorro (1957-1961). Le renégat sériel</i>	90
Michel Porret	
<i>The Walking Dead et les morts-vivants dans l'imaginaire contemporain</i>	118
Youri Volokhine	

Thalia Brero
Sébastien Farré

Introduction

Previously, on The Historians... La saison 1 nous avait fait côtoyer les chevaliers de la Table ronde, une horde de Vikings, sa très sanglante majesté Henri VIII d'Angleterre, un chirurgien cocaïnomane et deux sexologues américains. Place maintenant à la saison 2, qui accueille du beau monde – Jules César, le sultan Soliman le Magnifique et un certain justicier signant son nom à la pointe de l'épée –, mais aussi de sales fréquentations – les personnages les plus interlopes de l'Angleterre victorienne et des cohortes de zombies.

Cet ouvrage, comme son prédécesseur, est le fruit d'un cours public organisé par la Maison de l'histoire de l'Université de Genève sur les séries historiques¹. Ayant pris place à l'automne 2018, ce cycle de conférences a donné la parole à des chercheurs et enseignants de cette université exerçant leurs talents dans différentes disciplines: le sommaire de cet ouvrage donne la parole à un historien de l'Antiquité, une politologue, deux historiens de l'époque moderne et un spécialiste des religions de l'Égypte ancienne. Tous ont porté leur regard d'historienne ou d'historien sur une série de leur choix, qui met en scène ou interroge d'une manière ou d'une autre notre passé.

Les séries historiques ont le vent en poupe, c'est une évidence. Mais ce phénomène n'est pas nouveau, comme en témoigne le feuilleton *Zorro*, plus que sexagénaire, situé dans la Californie hispanique du début du XIX^e siècle. Il n'est pas non plus circonscrit à l'Occident², ainsi que le montre la série turque *Le Siècle magnifique*, qui reste confidentielle en Europe ou aux États-Unis, mais

1 Cette série de conférences a été mise sur pied par Jan Blanc, Delphine Gardey et les deux soussignés.

2 Voir à cet égard *Écrans et imaginaires*, un hors-série du *Monde diplomatique* dirigé par Mona Chollet dans la collection *Manière de voir*, 154 (août-septembre 2017), ou encore le numéro 13 (2018) de la revue *TV/Series*, intitulé *Diziler: les séries télévisées turques*: <https://journals.openedition.org/tvseries/2303> (consulté le 12 août 2018).

dont les intrigues de séraï rencontrent un succès planétaire – dans les Balkans, en Afrique et en Amérique du Sud. Or la diversité des séries historiques est sans doute encore plus frappante quand on considère les multiples modalités de la représentation du passé et les différents registres convoqués pour le mettre en scène.

Prenons *Rome*, ici étudiée par Pierre Sánchez. Cette série, au budget énorme et aux solides prétentions au niveau de la reconstitution historique, a la particularité de mettre en scène une affaire bien connue, qui reprend une trame d'événements enseignée à l'école, dans les cours d'histoire ou de latin : celle du déclin de la République romaine, avec, entre autres, l'assassinat de Jules César.

Pourquoi raconter une histoire qui présente un « obstacle de taille : on en connaît la fin »³ ? Parce que les scénaristes choisissent plusieurs angles qui séduisent le public. En premier lieu, une somptueuse narration, rafraîchissant sans le moindre effort une culture générale souvent bien émoussée par les années. Ensuite, une immersion dans les rues de la Rome antique soigneusement reconstituées par les compétentes équipes de la BBC, grâce à des moyens jusqu'alors inégalés. Enfin, un habile ressort narratif qui mène à entremêler l'histoire des puissants, celle qu'on lit dans les livres d'histoire, et celle d'hommes du commun (les légionnaires Lucius Vorenus et Titus Pullo) : les incartades de la série dans leur existence quotidienne donnent au téléspectateur la délicieuse impression d'un accès privilégié à un monde peu connu, celui de la Rome populaire.

Le Siècle magnifique, décortiqué par Ludovica Tua, pourrait *a priori* apparaître comme un pendant ottoman à *Rome*. Cette série propose en effet la reconstitution du règne d'une autre personnalité iconique, d'une autre puissant connu au travers de nombreuses sources historiques, le sultan du XVI^e siècle Soliman le Magnifique. Or il n'en est rien. D'abord parce que la série, plutôt que de restituer

3 Catherine Brice, « Rome, la série de tous les possibles », *L'Histoire*, 447 (mai 2018), p. 132.

la trame événementielle de son règne, se focalise surtout sur les intrigues amoureuses de la cour, à la manière d'une *telenovela* en brocard. Ensuite parce que contrairement à la mémoire pacifiée entourant la question de l'Empire romain, les enjeux politiques et mémoriels du passé ottoman représentent un sujet brûlant dans la Turquie actuelle. Cette série, qui a suscité levées de boucliers politiques, boycotts et manifestations dans la rue, montre ainsi que dès lors qu'il revêt une dimension historique, l'*entertainment* est rarement innocent: malgré lui, il contribue aux débats publics sur l'identité nationale.

Ces relectures opposées de la biographie de deux personnages réels contrastent avec les trois autres séries analysées dans ce volume, qui s'appuient sur un contexte (historique ou anhistorique) particulier pour broder une fiction relative à des personnages n'ayant pas d'existence attestée.

Situées au début du XIX^e siècle, les aventures de Zorro, ici analysées par Michel Porret, mettent en scène le héros masqué rétablissant la justice dans une Nouvelle Espagne peuplée d'aristocrates hispaniques exploitant des péons locaux. Cette époque, pourtant relativement récente, lors de laquelle la société californienne était régie selon des structures féodales, permet de faire coïncider deux genres apparemment irréconciliables: le *swashbuckler* – archétype fictionnel mettant en scène un habile épéiste médiéval ou d'Ancien Régime défendant avec panache la veuve et l'orphelin – et la geste américaine – dont le western est le fer de lance⁴. Zorro réussit ainsi à être une authentique série de cape et d'épée américaine. Héros à la fois capé et masqué, le justicier moustachu ouvrira la voie à toute une série de super héros exerçant leur office incognito et cape au vent.

Penny Dreadful, série ici disséquée par Vincent Fontana, reprend une idée déjà exploitée par Alan Moore dans la bande dessinée *La*

4 Ioanis Deroide, *Dominer le monde. Les séries historiques anglo-saxonnes*, Paris, Vendémiaire, 2017, p. 37-38.



Penny Dreadful, entre figures littéraires et archétypes fictionnels : l'explorateur (Sir Malcolm Murray / Timothy Dalton), le jeune homme éternel (Dorian Grey / Reeve Carney), la sorcière (Vanessa Ives / Eva Green), le savant fou (Dr Victor Frankenstein / Harry Treadaway) et le loup garou (Ethan Chandler / Josh Hartnett)

*ligue des gentlemen extraordinaires*⁵ : celle d'une équipe de choc, une « Agence tous risques » réunissant des personnalités hétéroclites aux talents divers et complémentaires, menant l'enquête dans le Londres des années 1890. Dans une atmosphère très sombre, *Penny Dreadful* condense tous les fantasmes de l'Angleterre victorienne (et les fantasmes contemporains sur ce qu'était l'Angleterre victorienne). La série met en scène des figures issues de la culture populaire, comme les vampires et loups-garous, qui côtoient des personnages littéraires (le Dorian Grey d'Oscar Wilde ou le Dr Frankenstein de Mary Shelley), sur fond de mystères inspirés parfois de faits réels, comme l'affaire de Jack l'Éventreur. Autrement dit, une période historique, la fin du XIX^e siècle anglais, sert de toile de fond à des intrigues peuplées de personnages issus de divers types de fiction – folklorique, populaire, littéraire.

Cette généalogie foisonnante caractérise aussi la série *The Walking Dead*, qui représente une entorse aux principes régissant ce volume. Il ne s'agit en effet pas d'une série historique, puisqu'elle se situe dans une uchronie ou une dystopie et qu'elle met en scène des personnages fictionnels, des zombies. Youri Volokhine a cependant pris le parti d'analyser cette série avec un œil d'historien, en s'intéressant à la question du « mort qui marche », depuis les danses macabres médiévales jusqu'aux productions les plus *gore* des dernières décennies, en passant par le vaudou haïtien. Plus particulièrement, il s'interroge sur la fascination que les morts-vivants semblent avoir toujours exercée sur l'Occident et sur les fonctions de cette obsession au sein de l'imaginaire collectif. Là encore, un thème ancien, relu et transformé par la culture populaire du XIX^e siècle et ses romans-feuilletons, connaît une nouvelle vie quand l'industrie du divertissement s'en empare après-guerre.

Ainsi, *Zorro*, *Penny Dreadful* et *The Walking Dead* illustrent, chacun à leur manière, les formes variées que peut prendre un

5 Alan Moore (scénario), Kevin O'Neill (dessin), *The League of Extraordinary Gentlemen*, La Jolla, America's Best Comics, 1999.

motif – bandit d’honneur, personnages de romans gothiques, mort-vivant – transformé d’un siècle à l’autre par la culture de masse, depuis les histoires lues à la veillée au coin du poêle jusqu’aux produits dérivés de la *pop culture*. La série n’est qu’un des nombreux médias – feuilletons, bandes dessinées, films, musique, publicité – à travers lesquels ces histoires se dessinent et se racontent. Par ailleurs, ces trois séries, qui se réclament aussi bien d’archétypes anciens que d’une certaine littérature pour adolescents, illustrent aussi comment les différentes sources de ces motifs revêtent, au final, une importance égale malgré la diversité de leurs origines : *Penny Dreadful* rend ainsi tout autant hommage à la littérature victorienne qu’aux films produits dans les années 1950-1960 par la Hammer.

Les imaginaires convoqués dans ces productions destinées au grand public nous interrogent sur nos connaissances historiques, notre mémoire collective et notre perception du passé. Le succès des séries offre par ailleurs une belle opportunité d’édifier de nouvelles passerelles entre le public et les chercheurs, mais aussi de créer des formats originaux de communication scientifique. Ainsi, si vous avez manqué les conférences de la saison 1 de *The Historians*, vous pouvez retrouver les différents épisodes sous forme de livre⁶, mais aussi de capsules vidéo, réunies sous le titre « L’histoire dans les séries » sur le site web de RTS Découverte⁷. Sans vouloir *spoiler*, vous devriez les regarder : vous serez alors mieux préparés pour la saison 3.

6 Thalia Brero et Sébastien Farré (éd.), *The Historians – Saison 1. Les séries TV décryptées par les historiens*, Chêne-Bourg, Georg éditeur, 2017.

7 <https://www.rts.ch/decouverte/monde-et-societe/culture-et-sport/l-histoire-dans-les-series/>. Ces documentaires ont été coproduits par RTS Découverte et La Souris Verte.

Pierre Sánchez

**Rome,
ou
l'émancipation
féminine
durant les
guerres civiles**

Coproduite par les chaînes HBO, BBC et RAI et tournée à Rome dans les studios de Cinecittà, la série *Rome* fut diffusée pour la première fois sur la BBC Two entre 2005 et 2007. Réalisée par John Milius (*Apocalypse Now*, *Conan the Barbarian*) et William J. MacDonald (*The Rough Riders*), avec la collaboration du scénariste Bruno Heller (*The Mentalist*, *Gotham*), elle comprend deux saisons de 12 et 10 épisodes respectivement, qui couvrent la période des guerres civiles à Rome entre 52 et 29 av. J.-C. *Rome* est l'héritière d'une autre série populaire de la BBC, *I, Claudius*, diffusée dans les années 1970, et elle paraît avoir servi de matrice à certaines séries historiques (ou pseudo-historiques) plus récentes, telles que *Spartacus*, *The Pillars of Earth*, *The Tudors* ou même *Game of Thrones*¹.

À l'issue de la première saison, qui commence avec la victoire de César sur Vercingétorix en Gaule en 52 av. J.-C. et se termine par l'assassinat du dictateur aux ides de mars 44 av. J.-C., les producteurs décidèrent de financer la réalisation de quatre saisons supplémentaires: il était prévu de terminer la saison 2 avec la mort de Brutus en 42 av. J.-C., puis de déplacer l'intrigue du côté de l'Égypte (saisons 3 et 4), et enfin d'évoquer l'ascension du Messie en Israël au début du 1^{er} siècle de notre ère (saison 5). Cependant, confrontés aux coûts exorbitants du tournage des deux premières saisons – 100 millions et 125 millions de dollars, un record à l'époque –, les producteurs décidèrent d'interrompre la série à l'issue de la saison 2: les réalisateurs furent donc contraints, en cours de tournage, de réviser entièrement le scénario en concentrant les principaux événements des saisons 3 et 4 dans les

1 Ioanis Deroide, *Dominer le monde. Les séries historiques anglo-saxonnes*, Paris, Vendémiaire, 2017, p. 173-174.

derniers épisodes de la saison 2. Cette dernière couvre désormais, dans un mouvement d'accélération croissante au fil des épisodes, l'ultime phase des guerres civiles, de la mort de César en 44 av. J.-C. au triomphe d'Octave en 29 av. J.-C.²

La série a reçu de bonnes critiques de la part des professionnels de l'audiovisuel: elle a notamment obtenu sept Emmy Awards et elle a été nommée pour de nombreuses autres récompenses (Golden Globe Awards, Satellite Awards, etc.). Réalisée en collaboration avec un conseiller historique, Jonathan Stamp, titulaire d'un diplôme en *classical studies* de l'Université d'Oxford et devenu par la suite auteur de documentaires pour le compte de la BBC, la série a également suscité l'intérêt du monde académique³.

Du réalisme au stéréotype

Il existe plusieurs façons pour l'historien d'aborder une série consacrée à la Rome antique: on peut dresser la liste des anachronismes, déplorer la déformation des faits historiques, voire condamner l'image modernisée et trompeuse que la série donne de certains personnages historiques ou de certains aspects de la société romaine. On peut aussi analyser la série pour ce qu'elle est: une fiction destinée au divertissement qui, de l'aveu des réalisateurs, n'a jamais prétendu raconter « la véritable histoire des guerres civiles ». S'appuyant sur la riche documentation littéraire, archéologique et iconographique mise à leur disposition par Jonathan Stamp, les scénaristes ont respecté la trame générale des événements, mais ils

2 Ces informations, divulguées par Chris Albrecht, le président de HBO, et par Bruno Heller lors de diverses interviews, sont désormais réunies sur la page Wikipédia consacrée à la série: « Rome (TV Series) », [https://en.wikipedia.org/wiki/Rome_\(TV_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rome_(TV_series)) (consultée le 4 janvier 2018).

3 Voir en particulier les deux ouvrages collectifs édités par Monica S. Cyrino, *Rome Season One: History Makes Television*, Malden (MA) et Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2008; *Rome Season Two: Triumph and Trial*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2015. Cf. aussi Thomas Späth, « Die TV-Serie Rome als Experimentelle Geschichtsschreibung », *Saeculum*, 62/2 (2012), p. 267-302.

ont pris de nombreuses libertés à l'égard des faits historiques afin de privilégier le réalisme des décors et des costumes, des mœurs et des mentalités, des faits et gestes de la vie quotidienne. De ce point de vue, la série est plutôt réussie et sa valeur documentaire pour le grand public n'est pas négligeable, en dépit des erreurs et des anachronismes : elle donne de la ville de Rome une image moins aseptisée et plus conforme à la réalité – grouillante, bruyante, multicolore et crasseuse – que les péplums du siècle passé ou que certains documentaires scientifiques de la BBC, bien informés, mais au budget plus limité.

L'une des trouvailles les plus remarquables des scénaristes est d'avoir conçu deux intrigues parallèles qui s'entrecroisent régulièrement, au point d'influencer parfois le cours de l'histoire. La première intrigue repose sur les événements bien connus qui ont entraîné la chute de la République et la mise en place du régime du Principat ; la seconde, entièrement fictive, est construite à partir de deux personnages historiques, les centurions Lucius Vorenus et Titus Pullo, dont on ne sait rien en dehors des quelques lignes que leur a consacrées César⁴. Les aventures et les malheurs de ces deux vétérans de la guerre des Gaules et de leurs familles de condition modeste font écho au destin tragique des grandes familles sénatoriales qui s'entredéchirent pour le pouvoir. La série offre ainsi aux téléspectateurs une vision de la société romaine plus complète et plus complexe, et donc plus proche de la réalité que celles transmises par les sources littéraires antiques ou les grandes fresques hollywoodiennes, qui ne s'intéressent qu'aux intrigues de l'aristocratie et aux grandes batailles héroïques.

La qualité d'une série se mesure au soin apporté à l'élaboration des profils des principaux personnages. Dans le cas de *Rome*, les actions et les traits de caractère des grandes figures masculines de la

4 Jules César, *Guerre des Gaules*, V, 44. Pullo et Vorenus étaient deux centurions qui rivalisaient constamment de bravoure afin d'obtenir une promotion, mais qui furent amenés à se porter secours l'un à l'autre au cours d'une mêlée, empêchant César de déterminer lequel des deux était le plus brave.

fin de la République (César et Pompée, Brutus et Cassius, Octave et Antoine) sont abondamment décrits par les auteurs antiques et bien connus du public cultivé. La marge de manœuvre des scénaristes était donc réduite: ils pouvaient s'autoriser plusieurs libertés, mais ils ne pouvaient pas réécrire entièrement la biographie de chacun s'ils entendaient conserver un minimum de crédibilité. Le problème ne se posait pas dans les mêmes termes pour les figures féminines, moins connues du public, à l'exception de la célèbre Cléopâtre, et pour lesquelles la documentation est beaucoup plus lacunaire. Les réalisateurs ont donc pris le parti de réélaborer entièrement la destinée et la personnalité de trois d'entre elles: Servilia, Atia et dans une moindre mesure Octavie. Ils ont supprimé les faits historiques ou les traits de caractère jugés incompatibles avec l'intrigue, puis ils ont comblé les lacunes de la documentation avec des éléments fictifs⁵. La réinterprétation des deux personnages d'Atia et de Servilia visait à créer un pendant féminin aux deux paires masculines qui se sont affrontées durant les guerres civiles (Pompée-César, puis Antoine-Octave): le conflit à mort entre les deux femmes constitue l'un des principaux fils conducteurs de la série.

Les caractéristiques attribuées à Servilia et à Atia ne sont pas toutes issues de l'imagination des scénaristes, loin de là: ces derniers ont emprunté les traits négatifs les plus saillants – le goût du pouvoir et des intrigues, l'art de corrompre et de manipuler, la jalousie, la cupidité, la cruauté ainsi qu'une sexualité transgressive – à d'autres figures féminines historiques contemporaines, mais absentes de la série. Parmi celles-ci, il faut signaler en priorité Clodia, la riche et belle veuve à laquelle on prêtait de nombreux amants, qui recevait chez elle l'élite intellectuelle et politique de Rome, et qui fut accusée de prostitution, d'inceste et de complicité d'empoisonnement lors d'un procès retentissant en 56 av. J.-C.

5 Il ne fait guère de doute que les scénaristes avaient aussi prévu de réélaborer la figure de Livie, qui aurait certainement joué un rôle central dans la cinquième saison si celle-ci avait vu le jour.

Il faut aussi mentionner Fulvia, la femme d'Antoine, qui n'hésita pas à interpellier les sénateurs et les magistrats, à haranguer les vétérans et même à provoquer une véritable guerre civile en Italie pour défendre les intérêts de son mari durant les années 44-40 av. J.-C. Il faut également ajouter quelques figures féminines célèbres de la dynastie julio-claudienne, notamment Julie, la fille d'Auguste, Messaline, l'une des épouses de l'empereur Claude, ainsi qu'Agrippine la Jeune, dernière épouse de Claude et mère de Néron, auxquelles les auteurs antiques prêtent les mœurs les plus dissolues et les crimes les plus abjects.

Ces portraits peu flatteurs sont manifestement des caricatures qui ne reflètent guère la véritable personnalité de ces grandes figures de l'aristocratie, aujourd'hui insaisissable faute de sources objectives. On doit principalement à Cicéron les portraits négatifs de Clodia et de Fulvia: en raison de divers conflits personnels et politiques, il haïssait Clodius, le frère de la première, tout comme Antoine, le mari de la seconde, et il n'a jamais hésité à diriger ses attaques également contre leurs proches dans ses discours politiques. Quant aux femmes de la dynastie julio-claudienne, elles doivent leur réputation sulfureuse aux historiens des I^{er} et II^e siècles de notre ère hostiles au régime du Principat, notamment Tacite et Suétone, qui ont amplifié leurs défauts et déformé leurs faits et gestes afin de dénoncer la décadence de Rome. Dès la Renaissance, cette image de la femme aristocratique romaine corrompue et débauchée, employée comme métaphore du déclin de l'Empire romain, a été maintes fois reprise et réinterprétée à l'aune de la morale chrétienne et des valeurs des sociétés occidentales: on la rencontre d'abord chez divers historiens plus soucieux de porter des jugements moraux sur le passé que d'exercer leur esprit critique à l'égard de leurs sources; on la trouve ensuite chez divers romanciers et nouvellistes désireux de frapper l'imagination de leur lectorat; elle resurgit également dans quelques films de Fellini (*Satyricon*,

Roma) et dans plusieurs péplums fameux du siècle passé (*Quo Vadis?*, *The Last Days of Pompeii*, *Spartacus*)⁶.

Les personnages féminins réélaborés par les réalisateurs de la série *Rome* se rattachent donc à une longue tradition narrative. L'originalité de leur démarche, par rapport à la production cinématographique antérieure, tient surtout au fait qu'ils ont appliqué ces stéréotypes négatifs hérités du passé à trois femmes de l'aristocratie romaine jouissant d'une excellente réputation dans les sources antiques⁷. Il résulte de cette rencontre surprenante entre les personnages masculins traditionnels et les figures féminines revisitées un scénario historiquement « faux », mais qui invite à une réflexion sur le rôle des matrones romaines durant les guerres civiles.

Servilia

À la fois ex-maîtresse de Jules César et mère de son assassin Marcus Junius Brutus, Servilia était en quelque sorte prédestinée – au sens littéral du terme – à jouer un rôle central dans une fiction consacrée à la mort du dictateur. En réalité, la liaison entre César et Servilia, qui était de notoriété publique, avait pris fin déjà en 58 av. J.-C., mais les deux anciens amants étaient restés très proches, tant sur le plan personnel que politique. Servilia ne se remaria pas après la mort de son deuxième mari en 57 av. J.-C., préférant jouir de l'indépendance que lui donnaient son rang et sa fortune. Césarienne convaincue et surtout opposée à Pompée, qui avait ordonné l'exécution de son premier mari, le père de Brutus, Servilia n'approuvait ni

6 Voir Sandra R. Joshel, «Female Desire and the Discourse of Empire: Tacitus' Messalina», in Judith P. Hallett et al., *Roman Sexualities*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 221-254 ; Maureen Ragalie, «Sex and Scandal with Sword and Sandals: a Study of the Female Characters in HBO's Rome», *Studies in Mediterranean Antiquity and Classics*, 1/1, 2006, article 4 (non paginé) : <http://digitalcommons.macalester.edu/classicsjournal/vol1/iss1/4/> (consulté le 15 janvier 2018).

7 L'exercice a déjà été tenté en littérature par Colleen McCullough dans *The First Man in Rome* (1990) et *Caesar's Women* (1996).

les fréquentations ni les idées politiques conservatrices de son fils. Ce dernier avait en effet été formé par l'austère Caton d'Utique; il était pétri d'idéaux philosophiques et républicains qui lui faisaient détester toute forme de gouvernement monarchique et il se méfiait autant de César que de Pompée. En 54 av. J.-C., par exemple, alors qu'il était magistrat en charge du monnayage, il avait fait frapper des pièces représentant d'un côté la Liberté personnifiée et de l'autre le consul Junius Brutus, dont il se disait le descendant et qui était considéré comme l'un des pères fondateurs du régime républicain.

Contraint de se rapprocher de César après la défaite des pompéiens et des républicains à Pharsale en 48 av. J.-C., Brutus fut traité avec magnanimité par le dictateur, mais il rompit à nouveau avec lui dès l'année 45 – certainement contre l'avis de sa mère – en épousant Porcia, la fille de Caton d'Utique, qui partageait ses vues politiques. Selon toute probabilité, Servilia ne fut pas non plus informée du complot contre César ourdi en 44 av. J.-C. par son fils Brutus et son beau-fils Cassius, qui croyaient naïvement que la mort du « tyran » réjouirait le peuple romain tout entier et permettrait le rétablissement de la République. Or, cet assassinat ouvrit une nouvelle période de guerre civile et il ruina toute la stratégie familiale et politique de Servilia. Celle-ci chercha alors à préserver par tous les moyens les intérêts de son fils en se distanciant du parti césarien, mais sans jamais se mettre elle-même en danger: elle ne fut pas inquiétée lors des proscriptions de l'année 43 qui frappèrent, entre autres, tous ceux qui avaient participé au complot des ides de mars. On ignore ce qu'il advint d'elle après le suicide de son fils Brutus à l'issue de la bataille de Philippes en 42.

On ne trouve rien de tout cela dans la première saison de la série, où le rôle et la personnalité de Servilia sont pour ainsi dire inversés: lorsque César revient en Italie après avoir passé le Rubicon en janvier 49 av. J.-C., Servilia est toujours sa maîtresse cachée, et c'est Atia, la nièce de César, qui manigance pour rendre publique cette liaison, contraignant César à y mettre fin au nom de l'intérêt



L'entretien chez Servilia (saison 2, épisode 1)

de l'État. Effondrée et humiliée, Servilia décide de consacrer toute son énergie à se venger d'Atia et de César: elle manipule la fille d'Atia, Octavie, afin d'obtenir des informations sur sa famille; elle encourage son propre fils Brutus, d'abord hésitant, à assassiner le dictateur en lui rappelant qu'il est le descendant du fondateur de la République; elle participe activement au complot en trouvant un moyen d'isoler César de son principal garde du corps, Lucius Vorenius.

Renonçant au portrait transmis par les auteurs antiques d'une femme intellectuellement et affectivement indépendante, et surtout plus clairvoyante que son fils sur le plan politique, les scénaristes ont fait de Servilia une femme déterminée, mais guidée surtout par sa blessure amoureuse et devenue dès 49 av. J.-C. l'ennemie acharnée du parti césarien, plus particulièrement de sa principale représentante féminine, Atia. Elle finit par se suicider en pleine rue, devant la maison d'Atia, après avoir appris la mort de son fils, mais sa disparition n'apporte aucune joie à son ennemie.

Au début de la deuxième saison figure une longue scène qui se déroule dans la maison de Servilia, en présence de Brutus, Cassius et Cicéron, venu féliciter les meurtriers de César tout en déplorant le fait qu'Antoine n'ait pas été lui aussi supprimé. Surgit Antoine,

justement, seul consul en charge depuis la mort du dictateur, qui propose un compromis aux meurtriers afin de préserver l'ordre public: ceux-ci seront amnistiés, mais César ne sera pas officiellement condamné comme tyran à titre posthume, toutes ses décisions seront validées et chacun d'eux pourra ainsi conserver la charge publique qu'il avait reçue du dictateur. Antoine quitte la pièce pour permettre aux conjurés de délibérer sur sa proposition, mais ceux-ci débattent à nouveau de l'opportunité de l'assassiner lui aussi. Brutus y est opposé, mais Cicéron, Cassius et Servilia le poussent au meurtre. Brutus se tourne alors vers elle et lui dit: «Toi aussi ma mère!» On ne peut que saluer cette ingénieuse réinterprétation de la fameuse réplique que César aurait adressée à Brutus en mourant («Toi aussi mon fils!»), mais que les scénaristes ont choisi de ne pas reprendre dans la série: ils ont suivi une autre version, également présente dans les sources antiques, d'après laquelle César serait mort en silence.

Après les funérailles de César, Antoine se rend à nouveau chez Servilia et il tente de convaincre Brutus de quitter Rome pour éviter les troubles: devant l'obstination de ce dernier à rester sur place, il sollicite l'appui de Servilia pour amener son fils à la raison, mais celle-ci refuse catégoriquement. Quelques épisodes plus loin, Servilia a une discussion avec Cicéron sur l'opportunité de rappeler Brutus – qui est finalement parti – avec l'armée qu'il a recrutée en Orient pour affronter les césariens: sa mère souhaite naturellement son retour, mais Cicéron estime que le moment n'est pas encore venu.

Ces trois scènes fictives, composées à partir de diverses entrevues ayant réuni les conjurés – entre eux ou avec les chefs du parti césarien – au cours des années 44-43 av. J.-C., offrent un bon résumé de la situation et des enjeux politiques à Rome au lendemain des ides de mars. Elles mettent aussi en lumière l'influence que Servilia a conservée après la mort de César, tant du côté des républicains que du côté des césariens: elle reçoit chez elle tous les protagonistes – y compris Antoine, qui s'y sent en parfaite

sécurité – et elle participe activement à toutes les discussions. Elle a suffisamment de poids et d'autorité pour tenter d'influencer les décisions politiques, sans toujours y parvenir, cependant.

Le rôle politique qu'elle a joué dans la réalité apparaît clairement dans deux lettres de Cicéron. Dans la première, datée du 8 juin 44 av. J.-C., on apprend que Brutus et Cassius, en présence de Servilia, ont sollicité l'avis de Cicéron à propos d'un décret du Sénat voté le 5 juin à la demande d'Antoine, qui ordonnait aux deux meurtriers de se rendre en Sicile pour s'occuper du ravitaillement en blé. Officiellement, il s'agissait de les éloigner de Rome pour les soustraire à la vindicte populaire, mais Antoine désirait surtout les écarter du siège du gouvernement pour avoir les mains libres. Toujours selon cette lettre, Cassius y vit là une humiliation inacceptable; Brutus était plus hésitant, mais Cicéron, qui craignait pour leur sécurité, les encouragea à accepter la mission et se mit à discourir une nouvelle fois sur le fait qu'il aurait fallu supprimer Antoine. Servilia lui coupa alors la parole et s'engagea à faire annuler la décision du Sénat. Surpris par la brusquerie de son intervention, Cicéron, le plus grand orateur de son époque, décida de garder le silence⁸. Dans la seconde lettre, datée du 27 juillet 43 av. J.-C., Cicéron écrit qu'il s'est rendu « sans délai, comme le devoir le lui imposait », à la convocation que lui avait adressée Servilia, « une femme prudente et énergique ». Il s'agissait de discuter avec elle et quelques sénateurs républicains de l'opportunité de faire revenir Brutus en Italie avec l'armée qu'il avait levée en Orient pour renverser le parti césarien⁹. Brutus refusa toutefois de porter la guerre en Italie, malgré les appels répétés de Cicéron, en réalité plus enclin au recours à la force qu'il ne l'est dans la série.

8 Cicéron, *Lettres à Atticus*, XV, 11, 1-2.

9 Cicéron, *Lettres à Brutus*, I, 18, 1-2.

Atia

On a très peu d'informations sur Atia. Fille d'un plébéien d'Archie et de Julia, la sœur de César, elle épousa le riche Gaius Octavius, dont elle eut une fille, Octavie, née en 69 av. J.-C., et un fils, Octave, né en 63, le futur empereur Auguste. Les auteurs antiques la décrivent comme une mère exemplaire, voire autoritaire, entièrement dévouée à l'éducation de ses enfants. À la mort de son premier mari en 59, elle se remaria avec Marcius Philippus, qui fut un époux et un beau-père irréprochable. Lorsqu'elle apprit, à la mort de César, que ce dernier adoptait son fils Octave par testament et lui léguait l'essentiel de sa fortune, elle fut partagée entre la fierté et la crainte, pressentant les dangers qui le guettaient, mais elle laissa son fils agir à sa guise. Durant le conflit qui opposa une première fois Antoine et Octave en 43 av. J.-C., Atia fut prise à partie par Antoine, qui se moquait de ses origines modestes. La même année, elle faillit être prise en otage avec sa fille par les républicains hostiles à Octave : les deux femmes échappèrent au pire en se réfugiant dans le temple de Vesta. Atia mourut de mort naturelle à la fin de l'année 43 et son fils lui fit accorder des funérailles publiques. Sous le Principat, les poètes de cour inventèrent des origines divines à la famille d'Atia et racontèrent que celle-ci avait conçu le futur empereur en s'unissant à un serpent dans le temple d'Apollon.

C'est une tout autre Atia qui tient la vedette dans la série. Les scénaristes ont manifestement pris plaisir à pervertir le portrait de l'épouse et de la mère idéale laissé par les auteurs antiques, qui reflète pour l'essentiel l'image très lisse qu'Auguste lui-même a imposée après la mort de sa mère. Les réalisateurs ont commencé par supprimer Marcius Philippus, le second mari d'Atia, afin de faire d'elle une veuve indépendante, comme sa rivale Servilia. Refusant de la voir mourir déjà en 43 av. J.-C., ils ont prolongé son existence jusqu'en 29 av. J.-C., date à laquelle elle assiste au triomphe de son fils Octave. Ils lui ont aussi attribué une personnalité et des mœurs qui suscitent la honte et la consternation chez ses propres enfants



Atia et Antoine

et provoquent de vives tensions avec eux: elle est médisante, méprisante, arrogante, intrigante, cruelle, sans scrupule, portée sur le sexe et attirée par le pouvoir et l'argent. En particulier, les réalisateurs ont fait d'elle l'amante attirée d'Antoine, qui finit toutefois par l'abandonner au profit de Cléopâtre.

Les scénaristes ont par ailleurs attribué à Atia deux missions diplomatiques de haut vol qui illustrent parfaitement le rôle de médiatrices que jouaient les matrones romaines dans les périodes de tensions aiguës entre les factions aristocratiques. Au début de la première saison, César demande à sa nièce Atia de trouver dans la famille une nouvelle épouse pour Pompée, qui vient de perdre sa femme Julia, fille de César, morte en couches en 54 av. J.-C. Atia songe aussitôt à sa propre fille Octavie, qu'elle oblige à divorcer de son mari, nommé ici Glabius, auquel elle était pourtant très attachée. Officiellement, c'est César qui offre sa petite-nièce à Pompée, mais c'est Atia qui choisit pour lui et qui négocie directement avec Pompée lors d'un banquet. Pompée fait mine d'accepter tout en demandant un temps de réflexion, mais on découvre plus loin qu'il a finalement refusé l'offre et préféré épouser Cornelia, la veuve de son rival Crassus, récemment tué au combat chez les Parthes. Cette affaire sanctionne la rupture entre César et Pompée et elle ouvre une période de conflit entre Octavie et Atia, qui fait assassiner Glabius quelque temps plus tard sous le prétexte qu'il continue de voir son ex-épouse en secret.

Cet épisode est historique à quelques nuances près: il s'est écoulé deux ans entre la mort de Julia et le remariage de Pompée avec Cornelia; le mari d'Octavie s'appelait en réalité Claudius Marcellus; le couple ne fut pas contraint de divorcer après le refus de Pompée et ils eurent trois enfants ensemble; Marcellus ne fut pas assassiné, mais mourut de mort naturelle en 40 av. J.-C. Par ailleurs, les sources antiques ne disent pas si Atia a effectivement joué le rôle d'intermédiaire à cette occasion, mais cela est vraisemblable, dans la mesure où il était question de remarier sa propre fille.

Le caractère politique de ce mariage avorté ne fait aucun doute: la disparition prématurée de Julia en 54 av. J.-C. a brisé le lien personnel qui unissait Pompée à César et ce dernier désirait en créer un nouveau le plus rapidement possible, afin d'empêcher ou du moins repousser la rupture politique et l'affrontement militaire avec son rival. Quant à Pompée, il ne voulait pas se lier une nouvelle



Atia offre sa fille Octavie en mariage à Pompée (saison 1, épisode 1)

fois avec César, car il avait d'ores et déjà décidé de l'abattre politiquement en s'appuyant sur la faction républicaine majoritaire au Sénat. Il a donc préféré épouser Cornelia, issue d'une famille plus illustre que ne l'était Octavie, et surtout acquise à la cause républicaine.

On trouve un intéressant parallèle à cette affaire dans la correspondance de Cicéron: alors que lui-même gouvernait la province de Cilicie (sud de la Turquie actuelle) en 51-50 av. J.-C., son épouse Terentia, restée à Rome, remaria leur fille Tullia à un très jeune homme nommé Cornelius Dolabella, qui était un partisan de César¹⁰. Pressentant que ce dernier sortirait vainqueur du conflit imminent avec Pompée, Terentia a vu dans cette alliance matrimoniale un excellent moyen d'assurer la protection de sa famille, notamment celle de son mari, qui était un pompéien et un républicain convaincu.

Dans la deuxième saison de la série, Atia se rend en Gaule, où se trouvent Antoine, Lépide et leurs armées, prêtes à marcher contre la République. Elle se présente au camp de nuit avec une petite escorte. Après les ébats amoureux, Antoine demande à

¹⁰ Cicéron, *Lettres à Atticus*, VI, 6, 1 ; *Lettres à ses proches*, III, 12, 2.



Antoine et Octave se réconcilient par le truchement d'Atia (saison 2, épisode 5)

Atia comment elle a fait pour arriver toute seule jusqu'à lui, mais celle-ci lui répond qu'elle n'est pas venue seule. La scène suivante se déroule à l'aube: Antoine sort de sa tente et aperçoit Octave qui vient d'entrer dans le camp avec son escorte. Sans mot dire, les deux hommes s'embrassent après s'être observés quelques instants en présence des soldats. Atia sort à son tour de la tente en souriant: le téléspectateur comprend qu'elle a fait usage de ses charmes et de sa force de persuasion auprès d'Antoine afin de négocier une réconciliation entre son amant et son fils, qui s'affrontaient depuis plusieurs mois pour la direction du parti césarien.

Cette première réconciliation entre Antoine et Octave est avérée. Située en automne 43 av. J.-C., elle a débouché sur la création, avec Lépide, du fameux triumvirat «chargé de consolider la République». Cela dit, il est pratiquement certain qu'Atia, qui n'était pas la maîtresse d'Antoine et qui était peut-être déjà morte à cette date, n'est pas intervenue dans les négociations. Pour élaborer cette belle scène où tout est suggéré plutôt que montré, les réalisateurs se sont inspirés de différents épisodes historiques au cours desquels d'autres femmes proches des triumvirs ont effectivement fonctionné comme ambassadrices ou comme

médiatrices, contribuant à repousser la rupture définitive entre les trois hommes, sans toutefois parvenir à l'éviter.

Par exemple, après le conflit qui avait opposé Octave au frère et à la femme d'Antoine en Italie en 41-40 av. J.-C., Octave demanda l'aide de Julia, mère d'Antoine et parente de César¹¹, afin d'organiser une entrevue qui permettrait de régler les différends et d'éviter le recours aux armes. L'intervention de Julia auprès de son fils fut un succès : les deux hommes se rencontrèrent à Brindisi en automne 40 et s'embrassèrent devant leurs armées réunies. Après s'être réparti les provinces de l'empire et les missions à accomplir, ils décidèrent qu'Antoine, veuf depuis quelques mois, épouserait Octavie, veuve également, afin de sceller la réconciliation entre les deux familles¹². La même année, Octave sollicita aussi la coopération de Mucia, mère de Sextus Pompée, le dernier fils survivant du grand Pompée, qui contrôlait la Sicile avec sa flotte et coupait le ravitaillement en blé de la ville de Rome¹³. Cette première démarche fut un échec, car Mucia avait entrepris des négociations du côté d'Antoine, mais l'année suivante, la population de Rome fit pression sur Mucia – en la menaçant de la brûler vive dans sa maison – pour qu'elle aille trouver son fils en Sicile et persuade aussi les triumvirs de s'entendre avec lui. La rencontre, qui eut lieu dans la baie de Naples en 39 av. J.-C., permit la conclusion d'un nouvel accord entre les factions rivales¹⁴.

Octavie

Née en 69 av. J.-C., Octavie avait six ans de plus que son frère Octave et elle paraît avoir joui d'une grande influence sur lui jusqu'à sa mort en 11 av. J.-C. Les auteurs antiques ne tarissent pas

11 Elle ne doit pas être confondue avec Julia, fille de César, décédée en 54.

12 Appien, *Guerres civiles*, V, 60-66 ; Plutarque, *Vie d'Antoine*, 31.

13 Dion Cassius, *Histoire romaine*, XLVIII, 16, 3.

14 Appien, *Guerres civiles*, V, 69-74.



Cistophore d'argent avec les portraits d'Antoine et d'Octavie, 39 av. J.-C.
 © Classical Numismatic Group, Inc., <https://www.ngcoins.com>

d'éloges à son sujet: épouse vertueuse et mère irréprochable, elle avait toutes les qualités qu'on attendait d'une matrone romaine et elle faisait toujours passer les intérêts de la République avant les siens. Mariée à Claudius Marcellus en 54, elle eut de lui trois enfants. En 43, elle prit la défense des matrones romaines contre les triumvirs, qui avaient l'intention de les frapper d'un nouvel impôt. La même année, elle parvint à obtenir la vie sauve pour plusieurs personnes figurant sur la liste des proscrits dressée par son frère et ses acolytes. Devenue veuve en 40, elle épousa Antoine au début de l'année suivante, comme convenu lors des accords de Brindisi: pour commémorer cette union, Antoine fit frapper des monnaies sur lesquelles figure le portrait d'Octavie, tantôt seule, tantôt à ses côtés. Elle eut ainsi l'honneur d'être la première femme romaine à être représentée de son vivant sur des monnaies.

Elle accompagna son mari à Athènes, où ils séjournèrent dans la plus parfaite harmonie pendant deux ans. Elle eut deux filles avec Antoine et elle éleva aussi les deux garçons qu'il avait eus avec sa précédente épouse Fulvia, morte en 40. Après le suicide d'Antoine et de Cléopâtre en 30, elle recueillit également les trois enfants qu'ils avaient eus ensemble en Égypte. Les sources sont muettes

sur la suite de sa carrière, mais elle a probablement conservé un rôle important aux côtés de son frère, devenu l'empereur Auguste. À sa mort, ce dernier lui accorda des funérailles publiques, comme il l'avait fait pour sa mère Atia.

Les réalisateurs de la série ont conservé certains éléments de la biographie d'Octavie, mais ils ont brisé l'image de la femme vertueuse et dévouée à la cause publique décrite par les sources antiques. Octavie n'a certes pas les mêmes tares que Servilia ou Atia, mais elle n'a pas non plus leur courage ni leur détermination : pleine de bon sens et de bonté, mais dépourvue d'esprit d'initiative et peu intéressée par les affaires publiques, elle apparaît très influençable. Les intrigues et la médisance de sa mère la consternent, tout comme l'attitude hautaine et arrogante de son frère, mais elle n'a pas les moyens de leur résister autrement que par des cris de protestation ou des insultes¹⁵. En particulier, elle n'est pas maîtresse de sa vie privée, amoureuse et sexuelle. Après avoir été obligée par sa mère à divorcer de son premier mari, elle est entraînée par Servilia dans une relation homosexuelle, puis poussée par celle-ci à l'inceste avec son frère. Plus tard, elle est contrainte par son frère d'épouser Antoine et elle doit renoncer à la relation secrète et passionnée qu'elle vient d'entamer avec Agrippa, l'ami d'Octave. Après le départ d'Antoine pour l'Orient, Octave lui interdit de revoir Agrippa et lui ordonne de rester cloîtrée chez elle avec sa mère, car il prétend désormais restaurer l'ordre moral à Rome et il veut que les femmes de sa maison montrent l'exemple.

Dans la série, Octavie apparaît à plusieurs reprises comme médiatrice, mais elle ne prend jamais l'initiative et elle remplit souvent ce rôle à contrecœur : elle se plie aux demandes de sa mère, qui l'envoie solliciter la protection de Servilia au début de la guerre civile, puis elle cède aux exigences répétées de son frère, qui utilise ses services pour se réconcilier avec Atia ou pour négocier avec Antoine. Dans la deuxième saison, par exemple, alors qu'Antoine

15 À la suite d'une conversation houleuse, elle traite son frère de con stupide (*stupid arse*).

et Cléopâtre vivent dans le luxe et la luxure à Alexandrie, Octave réclame l'aide de sa sœur pour entrer en pourparlers avec son rival : Octavie doit se rendre en Égypte et convaincre son mari de laisser partir les vaisseaux chargés du blé destiné au ravitaillement de Rome qui sont immobilisés sur son ordre à Alexandrie. Dans un premier temps, Octavie refuse catégoriquement, tout en proposant d'envoyer Atia à sa place, car c'est elle « l'épouse de cœur » d'Antoine. Les deux femmes acceptent finalement de partir ensemble après s'être laissées acheter par Octave : l'une réclame une villa à Capri, l'autre de l'argent pour ses loisirs. Après un voyage pénible au cours duquel Octavie essaie de raisonner sa mère, qui continue d'espérer un retour de flamme de la part d'Antoine, les deux femmes parviennent jusqu'aux portes du palais de Cléopâtre, où se déroule une orgie à l'orientale. Elles patientent longuement à l'extérieur en pleine chaleur, tandis qu'Antoine et Cléopâtre débattent de l'opportunité de les recevoir au milieu de leurs ébats. Finalement, Antoine ordonne à son fidèle garde du corps Lucius Vorenus de les renvoyer sans leur donner audience, et cela contre l'avis de Cléopâtre, qui voulait rencontrer Atia pour mieux l'humilier. Les deux femmes s'en retournent alors à leur vie de matrones esseulées et recluses.

Cet épisode fictif a été élaboré à partir de divers événements historiques des années 37-32 av. J.-C., durant lesquels Octavie a joué un rôle de médiatrice plus important et plus positif que celui que lui prêtent les scénaristes. Lorsque de vives tensions entre Octave et Antoine surgirent en 37, elle proposa spontanément à son mari de se rendre en Italie auprès de son frère pour le persuader de préserver la paix, qui fut conclue à Tarente la même année¹⁶. Pour célébrer le rôle de son épouse dans la conclusion de ce nouvel accord, Antoine fit frapper une autre série de pièces où Octavie figure face à son mari et à son frère. Après quoi, Antoine renvoya son épouse à Rome sous prétexte d'assurer sa protection et il partit pour l'Orient,

¹⁶ Appien, *Guerres civiles*, V, 93-95 ; Plutarque, *Vie d'Antoine*, 35.



Octave demande à sa sœur d'aller trouver Antoine en Égypte (saison 2, épisode 9)

où il reprit la liaison qu'il avait entamée avec Cléopâtre en 41/40 av. J.-C. Bien loin de lui en vouloir pour cette infidélité, Octavie obtint de son frère la permission de se rendre personnellement en Orient en 35 pour y conduire les troupes dont son mari avait besoin pour ses campagnes contre les Parthes. Cependant, Antoine lui ordonna de rebrousser chemin alors qu'elle faisait étape à Athènes et il demanda officiellement le divorce en 32. Après cette humiliation, Octave, qui disposait désormais d'un prétexte officiel pour déclarer la guerre à son rival, ordonna à sa sœur de quitter la maison d'Antoine qu'elle occupait à Rome. Mais Octavie s'y refusa absolument et elle continua d'y recevoir les amis de son mari, qui passaient par son intermédiaire pour demander un poste ou une faveur à son frère¹⁷.

¹⁷ Plutarque, *Vie d'Antoine*, 53, 1-4; 54, 1-5; Dion Cassius, *Histoire romaine*, XLIX, 33, 4.

Les femmes à l'honneur

Il ne fait guère de doute que les portraits exclusivement positifs d'Atia et d'Octavie transmis par les auteurs antiques reflètent dans une large mesure les discours tenus par Octave dans le cadre de sa lutte contre Antoine et Cléopâtre. Afin de se concilier l'opinion publique, *a priori* plutôt favorable à son grand rival, il lui fallait souligner les vertus et l'attitude irréprochable des femmes de sa propre famille, afin de mieux fustiger les vices et les crimes de la reine d'Égypte, qui avait poussé Antoine à répudier sa sœur Octavie et à devenir l'ennemi de Rome. Le cas de Servilia est un peu différent : sa réputation est également sans tache dans les sources antiques, mais cela pourrait simplement s'expliquer par le fait qu'elle fut effectivement une personne de qualité, respectée de tous. Elle bénéficia peut-être aussi de l'aura que lui valut son statut de mère du meurtrier de César, qui était considéré comme le dernier des héros républicains au sein de certains milieux sénatoriaux hostiles au régime du Principat.

Ces portraits idéalisés auraient été peu « vendeurs » en termes d'audience et, pour répondre aux attentes du public en matière de scandale, de violence et de sexe, les scénaristes de la série ont décidé de présenter Servilia, Atia et, dans une moindre mesure, Octavie comme des aristocrates débauchées et corrompues. Cela dit, en introduisant dans la série des scènes fictives, mais inspirées d'événements historiques, ils ont contribué à mettre en lumière un phénomène longtemps négligé dans les milieux scientifiques, mais aujourd'hui bien étudié : l'influence et le rôle politique des femmes de l'aristocratie romaine à l'époque des guerres civiles¹⁸. Toutefois, en se conformant aux stéréotypes élaborés dès l'Antiquité et

18 Sur le rôle des femmes romaines, cf. Nicole Boëls-Janssen, « La vie des matrones romaines à la fin de l'époque républicaine », in Florence Bertholet *et al.*, *Égypte – Grèce – Rome. Les différents visages des femmes antiques*, Berne, Peter Lang, 2008, p. 223-263 ; Christiane Kunst, « Formen der Intervention einflussreicher Frauen », in Anne Bielman *et al.*, *Femmes influentes dans le monde hellénistique (III^e siècle avant J.-C. – I^{er} siècle apr. J.-C.)*, Grenoble, ELLUG, 2016, p. 197-216.

transmis jusqu'à nous par la littérature et le cinéma, ils ont conforté le public dans ses préjugés sur la société romaine et ils ont fait preuve de moins d'audace et d'indépendance que les matrones de la fin de la République, qui n'ont pas hésité à outrepasser les limites que la société romaine fixait à l'action publique des femmes. Dans la série, les démarches à caractère politique attribuées à Servilia ou à Octavie restent bien souvent en deçà des actions que ces deux femmes intelligentes, indépendantes d'esprit et soucieuses de l'intérêt général ont accomplies durant ces années troublées de la fin de la République pour tenter de préserver la paix¹⁹. On pourrait ajouter d'autres exemples encore, à commencer par celui d'Hortensia, qui osa s'adresser publiquement aux triumvirs afin de protester contre le nouvel impôt frappant les matrones fortunées : elle leur fit remarquer que les femmes n'avaient jamais leur mot à dire lorsque les hommes déclaraient les guerres et qu'elles n'y participaient pas ; elles n'avaient donc aucune raison de les financer de leurs propres deniers²⁰. Il convient de ne pas oublier Mucia et Julia, mentionnées plus haut, qui jouèrent un rôle discret mais essentiel dans les négociations entre Sextus Pompée, Octave et Antoine, ainsi que toutes les femmes connues ou anonymes qui intercédèrent auprès des triumvirs, imaginèrent des ruses et prirent des risques considérables afin de sauver la vie de leurs proches dont le nom figurait sur la liste des proscrits.

19 Faute de sources, il est difficile d'évaluer les actions politiques de la «véritable» Atia.

20 Appien, *Guerres civiles*, IV, 32-34. Elle fut soutenue par Octavie et par Julia, la mère d'Antoine.

Ludovica Tua

**Le Siècle
magnifique.
*Conflits de
mémoire dans
la Turquie
contemporaine***

Phénomènes culturels emblématiques du nouveau millénaire et fleurons de l'industrie télévisuelle anglo-saxonne, les séries historiques fascinent et irritent en même temps. Elles génèrent du profit et des éloges aussi bien que des critiques. Depuis toujours, leurs opposants sont nombreux : y figurent en premier lieu des historiens, mais également des journalistes et des intellectuels qui s'indignent de la distorsion qu'elles font subir à certaines époques et à leurs protagonistes. Or il existe un pays où la phalange des détracteurs de séries historiques n'est pas composée que des acteurs de la culture et des milieux académiques, mais aussi de représentants issus de la scène politique.

Si en Europe ou aux États-Unis, les politiciens ne se sont que rarement préoccupés de prendre position dans le débat sur la véracité historique des séries, la situation est bien différente en Turquie. Dans ce pays, la morale religieuse et l'histoire ont un poids majeur au sein de l'espace public, comme en témoigne la controverse soulevée lors de la diffusion, en 2011, de la première série à gros budget traitant l'histoire ottomane, *Muhteşem Yüzyıl (Le Siècle magnifique)*.

Depuis les manifestations cherchant à en interdire la diffusion jusqu'aux propos tenus à son sujet par le Premier ministre de l'époque, Recep Tayyip Erdoğan, cette affaire permet clairement d'affirmer que dans la Turquie des années 2010, l'histoire est hautement politisée. L'adaptation de l'histoire de ce pays aux codes des séries TV et aux règles du marketing crée des tensions tant au niveau de la société civile que de la classe politique, aussi bien au niveau national qu'international.

Les séries télévisées turques : des comédies sentimentales au récit historique

Comment expliquer qu'une série portant sur le sultan ottoman du XVI^e siècle Soliman le Magnifique ait suscité autant de réactions en Turquie et dans certains pays d'Europe centrale et du Moyen-Orient? Comment expliquer qu'un produit de divertissement se transforme en une affaire politique? L'histoire de l'Empire ottoman et de la Turquie moderne s'avère à cet égard d'un précieux secours; à défaut d'offrir une réponse univoque et exhaustive, elle fournit des pistes de réflexion pour décrypter ce phénomène.

Ainsi, les historiens et les chercheurs, souvent méfiants vis-à-vis des feuilletons historiques et sceptiques quant à la véracité des événements qu'ils mettent en scène, pourront peut-être utiliser cette série comme un outil pour examiner deux enjeux actuellement au centre des débats concernant la Turquie: le rapport contradictoire qu'elle entretient avec son passé et le tournant conservateur qui envahit désormais sa société.

La productivité de l'industrie télévisuelle turque – deuxième exportatrice mondiale de séries après les États-Unis¹ – est de notoriété publique dans les pays du Moyen-Orient et de l'Europe centrale. L'exportation des *diziler* (feuilletons) dans ces régions n'est en effet pas une nouveauté: en 2005, la diffusion en Grèce du soap-opéra *Yabancı Damat* marque un tournant. Commence alors l'âge d'or des séries turques, qui franchissent les frontières nationales et séduisent un public toujours plus vaste et hétérogène. Elles parviennent, dix ans plus tard, à pénétrer le marché de l'Asie et de l'Amérique du Sud.

Dans un premier temps, les *diziler* déclinent encore uniquement des intrigues amoureuses. Néanmoins, à partir de 2011, des feuilletons historiques mettant en scène le passé ottoman de la Turquie

1 « Turkey Ranks Second in TV Series Exports », *Hürriyet*, 17 novembre 2017: <http://www.hurriyetdailynews.com/turkey-ranks-second-in-tv-series-exports-minister-122562> (consulté le 24 avril 2018).

font leur apparition; tout d'abord dans le pays, puis à l'étranger. Pionnière dans ce choix thématique, la chaîne télévisée privée Show TV diffuse en janvier 2011 le premier épisode du *Siècle magnifique*, une série consacrée au sultan Soliman le Magnifique, à la tête de l'Empire ottoman de 1520 jusqu'à sa mort en 1566. Tournée sur 139 épisodes déclinés en quatre saisons et diffusée en Turquie jusqu'en 2014, cette série rencontre un succès fulgurant: «avec des moyens techniques importants, des costumes et un décor envoûtants, un scénario des plus aboutis et une interprétation réussie des acteurs»², la série atteint le montant record de 250 millions de spectateurs répartis à travers 50 pays³ – des chiffres qui n'ont pas grand-chose à envier à ceux des plus grandes séries anglo-saxonnes à succès en Europe et aux États-Unis. En conséquence, de la Turquie à l'Argentine, en passant par l'Arabie Saoudite et le Viêtnam, une audience aussi large que variée s'intéresse désormais à la vie du sultan Soliman et à son règne.

Le fait d'avoir des frontières en commun n'est pas déterminant; le fait de partager la même religion, le même passé ou la même langue non plus. En effet, à l'exception de l'Europe occidentale et de l'Amérique du Nord, le «produit» ottoman se vend bien un peu partout. Les principaux acteurs de l'industrie télévisuelle turque le comprennent très vite et choisissent de faire du passé impérial du pays un leitmotiv à exploiter. *Le Siècle magnifique* joue ainsi un rôle emblématique dans la culture populaire turque: non seulement, car il s'agit de la première production à gros budget traitant du règne de Soliman le Magnifique, mais aussi parce que cette série lance une mode. Elle inspire en effet la réalisation d'autres produits cinématographiques et télévisuels traitant de moments différents du même passé ottoman, destinés à un succès plus ou moins vaste selon

2 Jana Jabbour, *La Turquie. L'invention d'une diplomatie émergente*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 217.

3 «Turkish TV Sector's Export Revenues Rapidly Increase», *Daily Sabah*, 14 janvier 2016: <https://www.dailysabah.com/money/2016/01/15/turkish-tv-sectors-export-revenues-rapidly-increase> (consulté le 24 avril 2018).

les cas. Citons par exemple le film *Fetih 1453 (La Conquête 1453)*, une véritable épopée, sortie en 2012, traitant de la conquête de Constantinople par Mehmet II; ou *Muhteşem Yüzyıl: Kösem (Le Siècle magnifique: Kösem)* suite de la série originale, diffusée entre 2015 et 2017, qui dépeint les intrigues d'amour et de pouvoir se déroulant à la cour du sultan Mourad IV au XVII^e siècle. Ou encore *Diriliş: Ertuğrul (Résurrection: Ertuğrul)*, série produite par la chaîne télévisée étatique TRT en 2014: située au XIII^e siècle, elle relate la vie d'Ertuğrul, le père du sultan Osman I^{er} qui donna son nom à l'Empire ottoman.

Précurseur de la réactivation du passé impérial ottoman dans la Turquie républicaine de l'AKP (soit le Parti de la justice et du développement, au pouvoir en Turquie depuis 2002), *Le Siècle magnifique* est pourtant la seule série de cette liste à avoir suscité un débat aussi vif dans la société turque et à l'étranger.

Tout ce qui brille n'est pas or

Commençons par évoquer les réactions internationales. Dans des pays autrefois soumis à la Sublime Porte tels que la Serbie, la Macédoine ou la Grèce, les reproches envers la série ont été assez virulents. C'est tout d'abord l'époque ottomane elle-même qui est perçue de façon critique par une partie de la société civile et de la classe politique de ces États: souvent relatée comme un moment d'oppression des populations locales, sa version télévisuelle ne convainc pas. De même, le portrait du sultan paraît édulcoré et mythifié: pour les opposants étrangers à la série, ce dernier était un envahisseur, non pas un bienfaiteur. Le profil bienveillant du souverain vis-à-vis des populations soumises, tel que présenté par la série, est donc remis en question.

On constate donc que les convictions personnelles, nationales et patriotiques impactent la perception de la série, d'autant que les rancœurs étrangères vis-à-vis de l'ancien occupant ottoman



Portait de famille. De gauche à droite : Ibrahim Pacha, son épouse Hatice (sœur du sultan), la mère du sultan, le sultan Soliman, son fils aîné Mustafa (né de sa première femme Mahidevran) et Hürrem

finissent parfois par se projeter sur la Turquie actuelle. Le poids croissant que son économie et sa diplomatie ont acquis dans les Balkans à partir du XXI^e siècle soulève des préoccupations⁴. De surcroît, le retour à la religion, dont le parti au pouvoir de l'AKP se fait le porte-parole, inquiète et suscite la méfiance de certains voisins d'Ankara, notamment des membres des organisations nationalistes d'extrême droite telles qu'Aube dorée (Grèce) ou SNP 1389 (mouvement national serbe)⁵. Selon eux, l'exportation du *Siècle*

- 4 Alida Vračić, « A political romance. The relationship between Bosnia and Turkey », *Turkish Policy Quarterly*, printemps 2004 : <http://www.populari.org/files/docs/427.pdf> (consulté le 24 avril 2018) ; Eadem, *Turkey's Role in the Western Balkans*, Berlin, Stiftung Wissenschaft und Politik, 2016 : https://www.swp-berlin.org/fileadmin/contents/products/research_papers/2016RP11_vcc.pdf (consulté le 24 avril 2018) ; Birgül Demirtas, « Turkey and the Balkans: Overcoming Prejudices, Building Bridges and Constructing a Common Future », *Perception*, 18/2 (2013), p. 163-184.
- 5 « Radical Groups Campaign Against Turkish Series in Serbia », *Hürriyet*, 29 mars 2012 : <http://www.hurriyetsdailynews.com/radical-groups-campaign-against-turkishseries-in-serbia--17174> (consulté le 24 avril 2018) ; « Golden Dawn MP protests Turkish series by peeing on TV channel door », *Hürriyet*, 26 mars 2013 : www.hurriyetsdailynews.com/golden-dawn-mp-protests-turkish-series-by-peeing-on-tvchannel-door--43689 (consulté le 24 avril 2018).

magnifique échappe aux dynamiques ludiques et d'*entertainment*. La série est perçue comme une manifestation d'impérialisme culturel de la part de la Turquie: une forme de *soft power*, une tentative de séduire les spectateurs étrangers et de les influencer par l'imposition des modèles turcs proposés dans ces feuilletons. Ainsi, depuis les manifestations athéniennes empreintes de nationalisme (2013), où des pancartes annonçaient «*I don't forget, I'll get revenge from the Turks*»⁶, jusqu'aux tentatives de mettre la série au ban en Macédoine⁷, on a l'impression que la bataille commencée au XIX^e siècle entre la Sublime Porte et certaines régions des Balkans aux velléités indépendantistes fait toujours rage: non pas au moyen de campagnes militaires ou d'actions de guérilla, mais plutôt par l'interdiction de séries télévisées turques.

En Turquie, la série doit aussi essayer les reproches virulents d'une partie des spectateurs. Or dans ce cas, la contestation ne concerne pas une supposée sacralisation excessive de la figure du sultan, mais son exact contraire: sa démystification. À la sortie des premiers épisodes en 2011, une manifestation, formée majoritairement de militants du SP («*Parti de la félicité*» islamo-conservateur) et de membres de différentes associations juvéniles de droite, a protesté devant le siège de la chaîne de télévision Show TV. La mise en scène d'un Soliman trop épicurien et pas assez guerrier au goût des manifestants, perçue comme un outrage, mena les affiches de la série et d'autres publicités placardées dans la rue à être déchirées aux cris de «*Allah est grand*»⁸: une forme d'iconoclasme contemporain...

6 Pour une vision d'ensemble sur les séries télévisées turques, nous conseillons le documentaire réalisé par Nina Maria Paschalidou pour la chaîne *Al Jazeera*, intitulé «*Kismet: How Turkish Soap Operas Changed the World*»: <https://www.youtube.com/watch?v=NX8Un4nneXg> (consulté le 24 avril 2018). On peut aussi y voir les images de la manifestation athénienne contre la série.

7 «*Macedonia Bans Turkish Soap Operas*», *Hürriyet Daily News*, 14 novembre 2012: <https://www.hurriyetdailynews.com/macedonia-bans-turkish-soap-operas-34636> (consulté le 24 avril 2018).

8 Erhan Üstündağ, «*"Organized" Intolerance against "Magnificent Century" Series*», *Istanbul – BIA News Center*, 11 janvier 2011: <http://bianet.org/bianet/freedom-of>

Parmi les différents slogans mobilisés par la foule, l'un, particulièrement enflammé, avertit: « Brisez les mains de ceux qui ont touché les Ottomans. » Selon cette opinion, la productrice du feuilleton, les réalisateurs, les acteurs, la chaîne télévisée Show TV et tous ceux qui ont participé à la réalisation de la série ont blessé et profané non seulement la mémoire du sultan Soliman, mais aussi celle de tous « les Ottomans ».

Peu après ces événements, le député de l'AKP Oktay Saral a cherché à introduire une loi empêchant dans un premier temps la diffusion du *Siècle magnifique* et, dans un deuxième temps, toute représentation télévisée mettant en scène des personnages historiques turcs⁹.

Malgré l'échec de cette tentative, la vague d'indignation ne s'arrête pas: au cours des quelques mois suivant la diffusion des premiers épisodes de la série, la RTÜK (soit le « Conseil suprême de la radio et de la télévision », une institution turque chargée de surveiller la légalité des programmes télévisés) reçoit plus de 23 000 plaintes portées par des téléspectateurs qui demandent l'interruption immédiate de la série. Là encore, les épisodes ne cessent pas d'être transmis et la seule victoire que les opposants à la série obtiennent est sa suppression de la programmation de la compagnie aérienne Turkish Airlines¹⁰.

Comment expliquer qu'un produit télévisé ait été considéré par certains comme un outrage à la mémoire d'un sultan ayant vécu au XVI^e siècle, alors même que cette série n'a aucune prétention documentaire? Pour répondre à cette question, il faut rappeler qui était Soliman et comment cette figure a été exploitée par la télévision.

expression/127112-organized-intolerance-against-magnificent-century-series (consulté le 24 avril 2018).

9 Piotr Zalewski, « Why Is Turkey's Prime Minister at War with a Soap Opera? », *Time*, 26 décembre 2012: <http://world.time.com/2012/12/26/why-is-turkeys-prime-minister-at-war-with-a-soap-opera> (consulté le 24 avril 2018).

10 Esra Doğramaci, *A Revisionist Turkish Identity: Power, Religion and Ethnicity as Ottoman Identity in the Turkish Series Muhteşem Yüzyıl*, mémoire de master en *Politics and Communication*, Londres, London School of Economics and Political Science, 2014, p. 2.



Le sultan Soliman I^{er}, peinture attribuée au Titien (vers 1530). Huile sur toile, 99 x 85 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne, Gemäldegalerie, 2429

Soliman : héros ou personnage secondaire ?

Connu par le surnom «le Magnifique» en Occident et celui de *Kanuni* («le Législateur») en Orient (car il consacre une bonne partie de sa vie à redéfinir le système juridique et fiscal de l'Empire ottoman), Soliman gouverne de 1520 jusqu'à sa mort en 1566. Deux termes permettent d'expliquer la notoriété de ce sultan à travers les siècles et les frontières : longévité et expansion.

Son règne – quarante-six ans – est le plus long de l'histoire ottomane. En écartant tous ses rivaux de la cour, Soliman impose son

autorité; il conduit par ailleurs des campagnes militaires dans les Balkans, en Afrique et en Irak. Sur le dos de son cheval ou depuis les magnifiques terrasses du palais de Topkapi donnant sur le Bosphore, Soliman devient l'architecte du rayonnement de son empire sur les côtes de la Méditerranée et il lui garantit l'extension territoriale la plus significative de l'histoire ottomane.

La majeure partie de l'historiographie consacrée à son règne considère celui-ci comme l'apogée de la civilisation ottomane, un âge d'or caractérisé par des succès militaires sans précédent, la mise en place d'institutions qui perdureront jusqu'au XIX^e siècle et l'essor de la production culturelle dite ottomane (que ce soit au niveau des arts figuratifs, de l'architecture ou encore de la littérature)¹¹.

On comprend mieux le sens du terme *muhteşem* (« magnifique ») inscrit dans le titre de la série. Il ne s'agit pas tant d'une référence directe à l'épithète par laquelle Soliman est connu en Europe, car la série est une production turque destinée à l'origine à un public local qui l'identifie avant tout à son œuvre de législateur. Au contraire, le choix du terme *muhteşem* dans le titre du feuilleton relève plutôt de la volonté d'ériger un renvoi immédiat aux accomplissements « magnifiques » du sultan : un riche patrimoine transmis jusqu'à nos jours par le biais de sources aussi bien ottomanes qu'européennes, qui a fait l'objet de nombreux travaux de recherche, en particulier au XX^e siècle¹².

Si cet héritage n'est peut-être pas connu dans les détails par chaque citoyen turc, ses grandes lignes sont néanmoins inscrites dans la culture populaire : à l'instar de l'Athènes de Périclès, l'empire de Soliman fut une époque *sui generis* de splendeur et magnificence, un moment que certains chercheurs considèrent

11 Esin Atil, *Süleymanname. The Illustrated History of Suleyman the Magnificent*, New York, H. N. Abrams, 1986, p. 32.

12 Gilles Veinstein, *Soliman le Magnifique et son temps. Actes du colloque de Paris, 7-10 mars 1990, Galeries nationales du Grand Palais*, Paris, La Documentation française, 1992.

comme incomparable, une phase historique exceptionnelle dans la chronologie ottomane.

Après Mehmet II, le *Fatih* (« Conquérant »), qui s'est emparé de la Constantinople chrétienne, Soliman représente le sultan le plus populaire et célébré dans la mémoire des Turcs. Dans *Le Siècle magnifique*, à l'inverse d'autres personnages destinés à mourir au cours des quatre saisons, celui de Soliman est présent du premier épisode, diffusé en 2011, jusqu'au dernier, sorti en 2014. Cependant, les histoires croisées jalonnant la série n'incluent pas toujours directement le sultan; elles concernent surtout son entourage immédiat, en particulier sa favorite Hürrem, une concubine destinée à une fulgurante ascension sociale. Surtout connue sous le nom de Roxelane, elle occupe une place de premier plan dans l'histoire ottomane. De son vrai nom Alexandra, cette chrétienne de Crimée est capturée par les Tatars, puis vendue comme esclave à Istanbul, où elle rejoint le harem du sultan. Celui-ci succombe à son charme et la renomme alors Hürrem, ce qui signifie « celle qui porte bonheur ».

En regardant *Le Siècle magnifique*, le spectateur découvre que Hürrem et ses intrigues constituent la véritable épine dorsale de la série. Au vu du nombre de scènes consacrées à son histoire et à son influence grandissante au sein du harem, il ressort que le scénario de la série ne se met en place qu'après son arrivée à Istanbul et sa rencontre avec le sultan. À partir de ce moment, les intrigues suivent pour la plupart le schéma suivant: un personnage X (le plus souvent Hürrem) et un personnage Y sont en compétition dans un jeu de pouvoir visant à se faire remarquer par Soliman. Tous les coups sont permis et le sultan apparaît en réalité comme un individu un peu à l'arrière-plan, qui ne suit ni ne dirige ces complots de cour, mais qui subit leur influence.

Certaines de ses décisions témoignent de cette situation: tout d'abord l'exécution d'Ibrahim, son fidèle compagnon, ensuite devenu son beau-frère et grand vizir (troisième saison); ou encore celle, également cruelle, de son fils aîné Moustafa (quatrième saison). Fils de la première favorite du sultan, Mahidevran, le prince



La sultane Roxelane, gravure de Jean Théodore de Bry in Jean-Jacques Boissard, *Vitae et icones sultanorum Turcicorum, principum Persarum aliorumque illustrium heroum heroinarumque ab Osmane usque ad Mahometem II [...]*, Francfort, ad Moen[um], 1596

héritier est accusé de vouloir destituer son père et prendre le pouvoir. Les deux exécutions ne sont que la conséquence de mois et d'années (ou d'épisodes et de saisons dans la série) pendant lesquels des conspirateurs avides d'ascension sociale cherchent à se débarrasser de leurs rivaux en alimentant la méfiance de Soliman. Hürrem figure à la tête de ces complots.



Hürrem et Soliman

Les intrigues fondatrices du Siècle magnifique

Personnage historique fréquemment mentionné par les sources, Hürrem est célèbre pour l'amour qu'elle a inspiré à Soliman. Le sultan alla jusqu'à affranchir sa concubine et, après la conversion de celle-ci à l'islam, à contrevenir aux usages ottomans en l'épousant lors d'une cérémonie religieuse officielle. Hürrem inaugure «l'âge de favorites», soit une époque où la favorite du sultan (la *Haseki*) prend le rôle de dirigeante du harem (qui était autrefois une prérogative de la mère du sultan), vit au palais de Topkapi avec le sultan – et non plus dans le Vieux Palais, autrefois réservé à la famille royale et aux concubines – et où les enfants qu'elle met au monde sont les seuls héritiers légitimes au trône. Ainsi, les politiques dynastiques royales évoluent et le rôle de la *Haseki* ottomane

se rapproche de plus en plus de celui des reines européennes de la même époque. Hürrem est également connue pour les changements historiquement attestés qu'elle apporta aux traditions ottomanes¹³.

Malgré de nombreux épisodes et anecdotes – vrais ou fictifs – concernant des personnages mineurs qui servent à pimenter le scénario et fidéliser le spectateur, le succès du *Siècle magnifique* se fonde avant tout sur l'histoire d'amour entre Soliman et Hürrem, puis sur les intrigues que cette dernière alimente. Les vicissitudes politiques de la cour ottomane n'occupent qu'une place très restreinte dans la série. En témoigne la première saison, qui s'articule essentiellement autour de quatre intrigues principales : la romance entre Soliman et Hürrem ; la rivalité entre cette dernière et l'ancienne favorite du sultan, Mahidevran ; la concurrence entre Hürrem et le grand vizir Ibrahim Pacha et, enfin, l'intrigue amoureuse entre ce dernier et la sœur de Soliman. Hürrem est la principale protagoniste de trois intrigues sur quatre ; Soliman, d'une seulement.

Les rivalités déclenchées par Hürrem étant la conséquence de sa relation exclusive avec Soliman, la première personne avec laquelle elle entre en conflit est Mahidevran, ancienne favorite du sultan et mère du prince héritier. Quand celle-ci commence à être délaissée par le sultan, la tension entre les deux femmes explose : depuis les échanges de coups (saison 1, épisode 3 : cette scène est fondée sur un événement attesté) jusqu'aux tentatives d'empoisonnement (saison 1, épisode 6), en passant par les mensonges et les complots orchestrés pour se discréditer mutuellement aux yeux du sultan, tous les coups sont permis.

Les deux femmes se querellent pendant des décennies, jusqu'à la quatrième saison : en effet, même quand il est évident que la nouvelle favorite Hürrem attire seule les attentions de Soliman,

13 Pour un approfondissement sur l'époque de Soliman et les dynamiques de cour, nous renvoyons à Leslie Peirce, *The Imperial Harem. Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

Mahidevran ne peut renoncer aux jeux de pouvoir : elle souhaite maintenir sa place à la tête du harem et mettre sur le trône son fils, le prince héritier. La relation amoureuse de Soliman et de Hürrem et le conflit qui oppose celle-ci à Mahidevran constituent les axes principaux de la série : les deux intrigues commencent au deuxième épisode de la première saison et ne se terminent que par la mort de Hürrem à la fin de la quatrième saison.

Last but not least, l'antagonisme entre Hürrem et le grand vizir Ibrahim Pacha, également attesté par les sources¹⁴, constitue un autre axe narratif se perpétuant jusqu'à la troisième saison. Ami intime de Soliman, aux côtés duquel il grandit après avoir été arraché très jeune à son village grec – selon la pratique typiquement ottomane du *devsirme*¹⁵ –, Ibrahim est le plus proche confident et le loyal serviteur du sultan. La série insiste beaucoup sur le lien exceptionnel unissant les deux hommes : une affection et un respect mutuels qui expliquent la carrière ascendante d'Ibrahim dans l'administration. Ce dernier occupe des postes prestigieux tel celui de grand vizir, obtenu sans parcourir le cheminement habituellement réservé aux autres aspirants. Toujours présent aux côtés de Soliman et fidèle serviteur de Mahidevran et de son fils Moustafa, Ibrahim supporte mal l'influence que Hürrem exerce sur le sultan.

À l'exemple de l'antagonisme entre Mahidevran et Hürrem, ce conflit est également marqué par des coups bas mutuellement infligés, des intimidations et des échanges enflammés. En témoigne cette réplique que Hürrem adresse à Ibrahim : « Tu joues avec le feu, mais moi je ne brûlerai pas. Toi, tu périras dans les flammes. »¹⁶ Une menace inconsciemment prophétique, étant donné les conditions de la mort d'Ibrahim, exécuté après avoir été condamné par le sultan en personne (saison 3).

14 *Ibid.*, p. 78.

15 Cette pratique se caractérise par l'enlèvement d'enfants chrétiens dans les territoires occupés par les Ottomans et leur déplacement en Anatolie où ils étaient convertis, puis intégrés dans l'armée ou dans l'administration comme fonctionnaires de l'État. Cf. Noel Malcolm, *Bosnia. A Short History*, Londres, Macmillan, 1994.

16 Saison 1, épisode 9.

Les sources historiques indiquent qu'Ibrahim est retrouvé étranglé dans son lit en 1536¹⁷. Bien qu'aucun coupable n'ait jamais été officiellement désigné, sa mort est souvent expliquée par sa trajectoire trop ambitieuse – il était également devenu gouverneur de la province de Roumélie, soit les Balkans actuels – qui lui avait causé de nombreuses inimitiés au sein de l'aristocratie ottomane. Les rancœurs cumulées par ses adversaires auraient donc insufflé au sultan une peur croissante d'être trahi par son compagnon¹⁸. *Le Siècle magnifique* insiste pour sa part bien plus sur le rôle joué par Hürrem dans la chute d'Ibrahim. En effet, dès la première saison, elle saisit chaque occasion pour mettre en garde son amant envers les succès militaires et diplomatiques d'Ibrahim. Ainsi, elle transforme tous les succès de ce dernier en tentatives de détrôner Soliman.

Après avoir évoqué les personnages principaux du *Siècle magnifique*, il faut également s'arrêter sur le décor de la série, essentiellement dominé par l'imposante présence du palais de Topkapi, magnificence architecturale érigée par Mehmet II au milieu du xv^e siècle. Le gouvernement turc n'ayant pas accordé le droit de tourner les scènes dans le vrai palais de Topkapi, qui est aujourd'hui un musée, l'équipe du feuilleton a dû investir une somme importante dans la construction d'un décor factice reproduisant le palais royal de la manière la plus splendide possible¹⁹.

Le palais qui domine la Corne d'Or est donc le cinquième protagoniste de la série après Soliman, Hürrem, Mahidevran et Ibrahim. La plupart des scènes de la série s'y déroulent. La caméra capture les secrets murmurés à l'intérieur de son enceinte, les pas se succédant sur ses dalles et les scandales cachés dans ses chambres. Entre les murs de Topkapi, les mystères et les drames s'enchaînent de manière cyclique; de nouveaux personnages font leur apparition,

17 Elif Batuman, «Ottomania. A hit TV Show Reimagines Turkey's Imperial Past», *The New Yorker*, 17 février 2014: <https://www.newyorker.com/magazine/2014/02/17/ottomania> (consulté le 24 avril 2018).

18 Peirce, *The Imperial Harem*, op. cit., p. 74.

19 Jabbour, *La Turquie*, op. cit., p. 222.

en se substituant à d'autres, disparus dans l'exil ou la mort, suite aux intrigues de cour.

La mise en scène souvent « auto-orientalisante »²⁰ captive le public; les prises de vues du harem, des bains, des scènes de danses et de banquets, constituent des tableaux vivants qui semblent inspirés des peintres orientalistes. Cependant, à l'opposé de certaines peintures de Delacroix, Lefebvre ou Ingres, les femmes de Topkapı ne sont jamais dévêtues: la sensualité est admise, mais la nudité est exclue.

Une nostalgie ottomane

Nous allons réintégrer la région des Balkans; nous allons réintégrer le Moyen-Orient; nous allons réintégrer le Caucase sur la base des principes de paix régionale et mondiale, non seulement pour nous, mais pour toute l'humanité.²¹

Le Siècle magnifique est diffusé dans un contexte où la réactivation du passé ottoman est l'un des sujets les plus discutés, que cela soit en Turquie ou dans les pays limitrophes. Les journalistes, les politiciens et les chercheurs étrangers qui se sont intéressés à cette question lui donnent le nom d'« ottomanie » ou de « néo-ottomanisme ».

Ce phénomène, à la fois politique, culturel et social, se traduit par une réhabilitation de l'Empire tant dans les discours des politiciens que dans l'espace public. Le réinvestissement, dans les années 2000, de certains dossiers diplomatiques avec des États dont le territoire faisait autrefois partie de l'Empire ottoman a alimenté l'utilisation de cette expression pour se référer à la politique

20 Batuman, « Ottomania », *art. cit.*

21 Extrait du discours prononcé par le Premier ministre Ahmet Davutoğlu lors de la conférence « Ottoman Heritage and Muslim Communities in the Balkans Today » à Sarajevo le 16 octobre 2009. Cf. Darko Tanaković, *From Neo-Ottomanism to Erdoğanism. A Doctrine and Foreign Policy Practice of Turkey*, Belgrade, Association of Non-Governmental Organisations of Southeast Europe – CIVIS, 2016, p. 57.

étrangère turque. Si, selon certains chercheurs, il ne s'agit que d'un expédient rhétorique exploité pour favoriser une coopération diplomatique entre États, d'autres avancent en revanche que la Turquie de l'AKP aurait des intentions cachées derrière ce discours « néo-ottoman » (à savoir, l'islamisation de la société et une mainmise culturelle croissante au sein de pays chrétiens et occidentalisés, entre autres)²².

Quoi qu'il en soit, à l'échelle de l'histoire de la Turquie, cette réhabilitation de l'héritage ottoman est encore plus étonnante dans sa version nationale que dans ses résonnances internationales. La création de la Turquie moderne – République très jeune, née en 1923 des cendres d'un empire séculaire – a pour corollaire et pierre angulaire la rupture avec son passé impérial. Oublié le cosmopolitisme ottoman; oubliée l'hétérogénéité ethnique, religieuse et linguistique; oubliée la présence d'une autorité religieuse et dynastique (le sultan-calife)... L'heure est à la césure et à la censure: la république née sous le pouvoir de Mustafa Kemal Atatürk se veut turque, sécularisée et moderne.

Cette quête d'une identité ethnique turque mène à des expulsions, des déplacements de populations, des représailles envers les minorités et à un génocide contre les Arméniens. Pendant les premières années de son existence, ce nouvel État surgi de l'effondrement de l'Empire ottoman se rend responsable de crimes et de discriminations qui effacent la multiculturalité impériale qui avait jusqu'alors existé. Ensuite, la Turquie d'Atatürk impose une sécularisation de la société, ce qui conduit à des mesures touchant au style vestimentaire (interdiction du voile et du fez ottoman) et à la fermeture des écoles coraniques. La religion reste un élément fondamental de l'identité turque, mais de manière cachée: elle est ainsi bannie de l'espace public²³. En se voulant moderne, la nouvelle République turque change son code civil, son calendrier, son

22 Jabbour, *La Turquie, op. cit.*, p. 46.

23 Hamit Bozarslan, « Islam, laïcité et la question d'autorité de l'Empire ottoman à la Turquie kémaliste », *Archives de sciences sociales des religions*, 125 (2004), p. 112.



Un exemple de la réhabilitation du passé ottoman dans l'espace culturel turc du xxi^e siècle: fresque panoramique dépeignant la prise de Constantinople par Mehmet II, le 29 mai 1453. Panorama 1453, Museum of History, Istanbul (2009)

alphabet, sa langue et les manuels scolaires destinés à la jeunesse. Puisque celle-ci constitue le pilier d'un État qui vient d'être créé, l'éducation devient également un outil fondamental pour tracer une nette séparation avec le passé: dans les manuels d'histoire, parmi les pages qui retracent l'histoire de la Turquie, une place infime est laissée au patrimoine ottoman²⁴.

Une vision manichéenne de l'histoire s'impose alors: l'ère démocratique républicaine met un terme à l'âge corrompu et oppressif des califes. Le passé impérial est la cause des maux de la société turque alors que le nouveau parti républicain renouvelle le prestige turc à l'échelle internationale.

Ce rejet du passé ottoman est remis en question à partir des années 1980, une période que les chercheurs désignent comme

24 Birol Caymaz et Emmanuel Szurek, «La révolution au pied de la lettre. L'invention de "l'alphabet turc"», *European Journal of Turkish Studies*, 6 (2007).



celle de «la synthèse turco-islamiste» : à ce moment, la religion musulmane est réadmise au sein du quotidien turc. Dans un même mouvement, le passé ottoman cesse d'être considéré comme un tabou et une référence à éviter. Lentement, l'islam et la mémoire ottomane reprennent leur place en tant que marqueurs identitaires de la société turque²⁵. L'influence de ces transformations reste cependant faible en comparaison des conséquences des nouvelles politiques développées à partir du deuxième mandat de l'AKP, en 2007, qui met encore une fois à la tête du pays Recep Erdoğan. La Turquie se présente dès lors comme l'héritière de l'Empire ottoman.

Aujourd'hui, on peut affirmer que depuis une dizaine d'années, jamais cette filiation n'a été autant revendiquée dans l'espace public

25 David Kushner, «Self-Perception and Identity in Contemporary Turkey», *Journal of Contemporary History*, 32/2 (avril 1997), p. 229.

turc. Il semblerait que le passé ottoman soit soudainement devenu un héritage dont les Turcs sont fiers.

Des musées consacrés à l'histoire impériale²⁶ jusqu'à la production d'objets de style ottoman, en passant par le lancement de projets urbanistiques et d'initiatives touristiques « marketisant » l'Empire et ses sultans, sans compter les commémorations annuelles en grande pompe de la prise de Constantinople et la réalisation de *blockbusters* célébrant la grandeur des ancêtres... la vague ottomane s'impose désormais dans le quotidien du pays.

Première grande série à mettre en scène l'époque de Soliman, *Le Siècle magnifique* peut donc être considéré comme le paradigme télévisuel de cette réhabilitation de l'Empire. La coïncidence entre le sujet de la série et le contexte culturel « ottomanisant » directement promu par le gouvernement turc suggère que *Le Siècle magnifique* sert admirablement les ambitions du pouvoir en place, ou, du moins, qu'il est diffusé avec sa bénédiction. Or, les vives réactions soulignées précédemment témoignent de l'inexactitude de cette supposition.

26 À titre d'exemple, le musée Panorama 1453 ouvert en 2009, voir pages précédentes.

Entre glorification et démythification : le paradoxe du *Siècle magnifique*

Nous n'avons pas de tels ancêtres. Nous n'avons pas connu un tel *Kanuni* : il a passé trente ans de sa vie sur le dos d'un cheval, non pas dans son harem comme cela a été montré [par *Le Siècle magnifique*]. Je condamne les producteurs de la série devant les yeux de notre nation.²⁷

Voici comment s'exprime, en novembre 2012, Recep Tayyip Erdoğan à propos du *Siècle magnifique*, se faisant le porte-parole d'un mécontentement ressenti par la partie la plus conservatrice de la société et du monde politique turcs. Il attaque avec virulence le choix narratif opéré par les producteurs de la série. Selon lui, Soliman passe trop de temps dans les salles du palais de Topkapi et pas assez sur les champs de bataille. Dans la première saison, seuls deux épisodes guerriers sont mis en scène ; ils ne représentent qu'une partie infime des vingt-quatre épisodes qui la composent.

Le fait que la série insiste sur les relations sentimentales prévalant à la cour de Soliman et que ses intrigues soient tirées du genre des soap-opéras plutôt que du film d'action ou du documentaire a été interprété comme une banalisation de la grandeur de Soliman et de son empire. La mise en scène du sultan en train de boire du vin et d'avoir des relations sexuelles avec ses concubines a également beaucoup heurté les plus conservateurs²⁸. Les scènes d'amour et de sensualité recourant à une mise en scène auto-orientalisante, ainsi que les robes moulantes et décolletées portées par les actrices de la série « créent un plaisir pour les yeux »²⁹, mais elles sont un choix anachronique et stéréotypé qui s'aligne sur les canons des

27 Tulin Daloglu, « Turkey Misunderstands its "Magnificent Century" », *Al Monitor*, 18 février 2014 : <http://www.al-monitor.com/pulse/originals/2014/02/turkey-magnificent-century-sultan-suleyman-court-case.html> (consulté le 24.04.2018).

28 Mathieu Rousselin, « Turkish Soap Power. International Perspectives and Domestic Paradoxes », *Euxeinos. Governance and Culture in the Black Sea Region*, 10 (2013), p. 18.

29 Selin Tüzün et Aygun Sen, « The Past as a Spectacle. The Magnificent Century », in *Handbook of Research on the Impact of Culture and Society on the Entertainment Industry*, Istanbul, IGI Global, 2014, p. 185.

séries historiques européennes. Rien d'étonnant donc à ce que le producteur de la série, Timur Savcı, affirme s'être inspiré de la série anglaise à succès *The Tudors* afin de pimenter la trame par des éléments qui n'ont peut-être aucune correspondance historique, mais qui pourtant attirent les spectateurs (romance, intrigues). Cette stratégie d'«occidentaliser» le scénario d'une série télévisée turque fonctionne, en témoigne son immense succès commercial. Mais à un certain prix. D'une part, elle subit les foudres des spécialistes quant à sa véridicité historique, d'autre part, la série est critiquée du point de vue moral par les franges les plus conservatrices de la société turque.

Dans un pays où l'histoire a toujours eu un poids considérable dans les questions identitaires; un pays où le passé impérial et la religion musulmane ont été niés de manière arbitraire pendant des décennies, la popularisation de l'âge d'or de l'Empire ottoman, à savoir l'époque de Soliman, est une affaire délicate. Elle doit en effet être traitée avec la plus grande attention face aux différentes sensibilités composant la société turque, qui compte malgré tout des minorités ethniques et religieuses.

La mise en scène de la vie de Soliman n'est pas un problème en soi, mais elle doit suivre certaines conventions. Montrer le sultan engagé dans des campagnes militaires et dans les affaires politiques est une chose. En revanche, le mettre en scène à l'arrière-plan d'une femme qui l'influence fortement provoque le rejet d'une partie de la société civile et de la classe politique turque. Selon l'anthropologue Esra Özyürek, en Turquie, la mémoire peut être aussi bien à l'origine du processus de production culturelle qu'un argument pour contester ces mêmes productions³⁰.

Ainsi, la réactivation de la mémoire impériale encourage une production culturelle conforme à la politique néo-ottomane promue par le gouvernement: en témoignent l'ouverture de musées,

30 Esra Özyürek (éd.), *The Politics of Public Memory in Turkey*, New York, Syracuse University Press, 2007.

la publication de livres, le film *Fetih 1453*, tous visant à présenter le passé ottoman et ses héros de manière exemplaire et mythifiée. Or si ladite production culturelle ne respecte pas ces canons et préfère suivre les règles du marketing occidental, à l'exemple du *Siècle magnifique*, des tensions surgissent. L'histoire séculaire de l'Empire ottoman peut être mise en avant par des projets culturels, mais pour ne pas attirer les critiques et la censure, il faut le faire en suivant les règles locales, et non pas celles en vigueur à Hollywood.

En témoigne la réaction bien différente suscitée par la série *Diriliş: Ertuğrul (Résurrection: Ertuğrul)*, produite et diffusée à partir de 2014 par la chaîne télévisée étatique TRT. Cette série, qui se déroule au XIII^e siècle et retrace les débuts de l'Empire ottoman, a été bien accueillie par les conservateurs qui s'étaient érigés contre *Le Siècle magnifique*³¹. Dès le premier épisode, on remarque un certain nombre de différences par rapport à la mise en scène et aux sujets exploités dans la série consacrée à Soliman.

Premièrement, le rôle prépondérant de l'islam, qui dans *Résurrection: Ertuğrul* est exploité soit au moyen de personnages liés au domaine religieux (tels que l'imam de Cordoue Al-Qurtubi et d'autres savants), soit par l'attitude des personnages qui s'adressent à Dieu et prient à plusieurs reprises dans un même épisode. Ensuite, les protagonistes de l'intrigue sont des personnes moralement irréprochables; on est bien loin des faiblesses et des parts d'ombre de Hürrem, Soliman et Ibrahim Pacha. Enfin, l'atmosphère luxueuse du palais de Topkapi et le style de vie opulent de ses habitants sont remplacés par un décor plutôt rural (telles les plaines anatoliennes où la tribu d'Ertuğrul vit au tout début de l'histoire) et un contexte social simple et austère, dominé par certaines règles et codes de comportement (les femmes sont ainsi habillées de manière sobre et elles ont toujours la tête couverte par un voile). Aucune scène d'amour ne figure par ailleurs dans le scénario.

31 William Armstrong, «What a TV Series Tells Us About Erdoğan's Turkey», *The New York Times*, 14 mai 2017: <https://www.nytimes.com/2017/05/14/opinion/erdogan-tv-show-turkey.html> (consulté le 24 avril 2018).

Les différences entre *Le Siècle magnifique* et *Résurrection: Ertuğrul*, tout comme le fait que cette dernière série ait été produite et diffusée par la chaîne télévisée d'État sont des éléments qui invitent à la réflexion. On peut se demander si *Résurrection: Ertuğrul* ne peut pas être considérée comme le point de départ d'un nouveau style de séries télévisées en Turquie dont l'objet n'est pas de viser la réhabilitation charmante et souvent idéalisée du passé ottoman, mais plutôt d'être le vecteur d'une nouvelle idéologie se répandant dans le pays. En accord avec les valeurs que le président Erdoğan tient à affirmer de manière de plus en plus évidente dans la culture et la société turque post-coup d'État et post-référendum, la doctrine néo-ottomane est désormais remplacée par une idéologie centrée autour du culte de la personnalité du Président: celle de l'erdoganisme³².

32 Tanakovič, *From Neo-Ottomanism to Erdoğanism*, *op. cit.*; Mustafa Akyol, «Erdoğanism. From "National Will" to "Man of the Nation", an Abridged Dictionary for the Post-Secular Turkish State», *Foreign Policy*, 21 juin 2016: <http://foreignpolicy.com/2016/06/21/erdoganism-noun-erdogan-turkey-islam-akp/> (consulté le 24 avril 2018).

Vincent Fontana

Penny Dreadful.
*Un imaginaire
de la peur dans
l'Angleterre
victorienne*

Londres, 1891. Alors que la police enquête sur une série de meurtres sordides, le grand explorateur Sir Malcolm et l'étrange et belle Vanessa Ives se doutent que quelque chose de plus sombre est en jeu. Partis à la recherche d'un de leurs proches porté disparu, ils font appel au tireur d'élite Ethan Chandler et au Dr Frankenstein pour les aider dans leurs recherches.¹

Un aventurier colonial, une mystérieuse femme pratiquant la sorcellerie, un savant nommé Frankenstein et un vétéran de l'armée américaine qui se métamorphose en loup-garou les soirs de pleine lune: la série anglo-américaine *Penny Dreadful* s'apparente *a priori* à la tradition des films d'exploitation *all-in-one* qui rassemblent le panthéon du cinéma d'horreur. Avec un épisode pilote s'ouvrant sur une scène d'assassinat mystérieux dans un taudis londonien, l'intrigue criminelle en toile de fond paraît également des plus convenues. Succès commercial et populaire dans le monde anglo-saxon, *Penny Dreadful* est en réalité une série complexe qui transcende le simple produit de divertissement grand public. La série fait d'ailleurs aujourd'hui l'objet de recherches académiques approfondies². Construite comme un véritable hommage à la culture populaire britannique des XIX^e et XX^e siècles, *Penny Dreadful* révèle en effet de nombreux niveaux de lecture pour l'histoire culturelle. Portée par Eva Green et Timothy Dalton dans les premiers rôles, cette œuvre kaléidoscopique condense les peurs qui travaillent l'Empire britannique à l'époque victorienne. Elle s'inspire autant de la littérature de masse du XIX^e siècle que du cinéma de

1 Texte de présentation de la série *Penny Dreadful* (épisode 1, saison 1), édition française Showtime et CBS, 2015.

2 Sébastien Lefait, «Monstrueuse convergence? *Penny Dreadful*, ou la littérature à l'épreuve de la transmédialité», *TV/Series*, 12 (2017) (consulté le 1^{er} septembre 2017).

genre des années 1960, qui ont l'un comme l'autre fortement marqué l'imaginaire collectif.

Une littérature des bas-fonds de Londres

Diffusée entre 2014 et 2016, *Penny Dreadful* est une coproduction anglo-américaine de grande ampleur des chaînes de télévision Sky et Showtime. C'est toutefois surtout l'œuvre d'un tandem, son producteur Sam Mendes et son scénariste John Logan. Devenu célèbre à Hollywood pour l'écriture de productions historiques d'ampleur pharaonique (*Gladiator*, 2000; *Aviator*, 2004), John Logan est connu du grand public pour les scénarios des opus de James Bond réalisés par Sam Mendes (*Skyfall*, 2012; *007 Spectre*, 2015). Homme de théâtre, auteur de nombreuses pièces jouées sur les plus grandes scènes de Londres, il écrit également pour Tim Burton le scénario de *Sweeney Todd. The Demon Barber of Fleet Street* (2007), comédie musicale qui explore l'univers des bas-fonds victoriens. John Logan voue en effet une véritable fascination à l'époque victorienne, à la noirceur de son imaginaire et à son foisonnement artistique – fidèlement restitués par *Penny Dreadful*. Basée sur le travail de l'historien Matthew Sweet, la série ambitionne de reconstituer l'ambiance décadente et vertigineuse de la ville de Londres pendant le règne de la reine Victoria (1837-1901)³. Outre l'évocation réaliste de l'environnement matériel de la capitale industrielle, *Penny Dreadful* traduit à l'écran les fantasmes de l'opinion publique londonienne, secouée entre 1880 et 1890 par une véritable «panique morale», selon les termes de la presse de l'époque⁴. Les quatre protagonistes principaux de la série réinterprètent ainsi des figures archétypiques créées par la littérature victorienne durant le XIX^e siècle, dont les

3 Matthew Sweet, *Inventing the Victorians*, Londres, Faber & Faber, 2002.

4 Patrick A. Dunae, «Penny Dreadfuls: Late Nineteenth-Century Boys' Literature and Crime», *Victorian Studies*, 22/ 2 (1979), p. 133-150.



Les quatre protagonistes principaux de *Penny Dreadful* :
Ethan Chandler, Victor Frankenstein, Vanessa Ives et Sir Malcolm

multiples déclinaisons dans le théâtre Grand-Guignol puis dans le cinéma d'exploitation ne cessent de fasciner le public londonien.

L'intérêt essentiel de la série réside d'ailleurs dans l'hommage explicite rendu à la littérature populaire à l'origine d'un tel climat de peur à l'époque victorienne. La tradition éditoriale des *penny blood*, appelée *penny dreadful* dès les années 1860, constitue en effet la source d'inspiration principale de la série, qui en emprunte le nom. Cette *cheap literature*, explicitement éditée à destination d'une classe ouvrière toujours plus nombreuse, envahit les rues de Londres dès les années 1840 et se voit accusée de contribuer à la « dégénérescence morale » du jeune lectorat⁵. L'un des premiers exemples – et l'un des plus grands succès – de cette littérature de masse est la série *The Mysteries of London*, publiée dès 1844 sur plus de 600 numéros. Elle forme l'une des matrices de la série télévisée créée par John Logan. Écrite par Georges W. Reynolds (1814-1879), cette fiction est directement inspirée des célèbres *Mystères de Paris*

5 John Springhall, « "Pernicious Reading"? "The Penny Dreadful" as Scapegoat for Late-Victorian Juvenile Crime », *Victorian Periodicals Review*, 27/4 (1994), p. 326-349.

du Français Eugène Sue (1804-1857), également publiés en feuilleton entre 1842 et 1843. Avec plus de 2 300 pages et plus d'un million d'exemplaires diffusés, *The Mysteries of London* est l'une des œuvres de fiction les plus volumineuses de la littérature victorienne, dont Reynolds est probablement l'un des représentants les plus obscurs et les plus prolifiques à la fois⁶.

Le terme *penny dreadful* – qui signifie littéralement le centime de l'effroi – ne désigne ni un genre littéraire spécifique, ni un éditeur ou une collection, mais plutôt une formule éditoriale caractérisée à la fois par son modèle économique et la nature de son contenu. Le succès populaire considérable que connaît ce type de publication dès son apparition dans les années 1840 tient notamment à son mode de production. Le format de publication en feuilleton (hebdomadaire ou bimensuel) fidélise le lectorat de la classe ouvrière anglaise, qui accède à moindres frais à des produits littéraires de divertissement. Le prix d'un numéro (un *penny* ou quelques *pence*) correspond environ à un œuf ou un kilo de pommes de terre à la fin du XIX^e siècle⁷. Imprimés sur du papier bon marché, les feuillets d'une dizaine de pages contiennent souvent des illustrations provocatrices et adaptées au contenu du texte, ce qui constitue une innovation par rapport à l'iconographie générique des livrets de colportage d'Ancien Régime. Les *penny dreadfuls* s'inscrivent toutefois dans la continuité directe de ces « imprimés de large circulation » distribués par les colporteurs, omniprésents sur les îles Britanniques depuis le XVI^e siècle et fortement inspirés de la tradition orale⁸. Vendus à la criée dans les rues de Londres par des marchands ambulants et destinés à être racontés, les *penny*

6 Marie Léger-St-Jean, *Price One Penny. A Database of Cheap Literature, 1837-1860*, Faculty of English, Cambridge, <http://priceonepenny.info> (consulté le 8 mai 2018).

7 *Ibid.*

8 Roger Chartier et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Colportage et lecture populaire : imprimés de large circulation en Europe, XVI^e-XIX^e siècles*, Paris, EHESS, 1996.

dreadfuls du XIX^e siècle perpétuent ainsi les *broadside ballads*, les *chapbook* et autres *cheap stories* des siècles précédents⁹.

La série télévisée exploite sans retenue l'imaginaire et les personnages d'une littérature qui choque et fascine à la fois le lectorat londonien depuis le XIX^e siècle. Le succès de la formule éditoriale des *penny dreadfuls* tient en effet à leurs thématiques sensationnalistes, abordées souvent avec provocation, au mépris du puritanisme dominant. Là encore, ces feuilletons populaires de l'époque victorienne innovent : les cycles sont surtout alimentés par des textes fictionnels créés *ad hoc* ou inspirés de l'actualité, alors que la littérature de colportage antérieure adaptait traditionnellement des ballades, contes, poèmes ou écrits anciens. Les cycles de *penny dreadfuls* les plus célèbres se distinguent par le caractère macabre, sinistre ou fantastique de l'intrigue, qui doit susciter l'effroi du lectorat. La série télévisée créée par John Logan s'en inspire largement pour restituer l'environnement sordide des bas-fonds londoniens. Publié anonymement dès les années 1860, le feuilleton à succès *Spring-Heeled Jack. The Terror of London* découle ainsi d'une rumeur populaire qui terrorise Londres vers 1838 : celle d'un être diabolique volant – ou « monté sur ressort » selon les versions – qui capture des femmes en pénétrant dans leur domicile. Le feuilleton connaît un tel succès éditorial qu'il est perpétué, sous des formules illustrées, jusqu'au début du XX^e siècle.

Plus réaliste, le célèbre feuilleton *The String of Pearls; or, the Barber of Fleet Street* (dès 1846) s'inspire également d'une ancienne légende urbaine londonienne. Il fait écho aux multiples faits divers macabres qui défraient la chronique de la capitale au milieu du XIX^e siècle. Écrit par James Malcolm Rymer (1814-1884) qui se spécialise dans la littérature populaire des *penny dreadfuls*, ce cycle met en scène un barbier sanguinaire dans les taudis de Fleet Street, le quartier de la presse et des éditeurs. Il sera adapté

9 Victor E. Neuburg, *Popular Literature: a History and Guide from the Beginning of Printing to the Year 1897*, New York, Penguin Books, 1977.

NO. 2 GRATIS WITH NO. 1. ONE PENNY.

SPRING-HEEL'D JACK, THE TERROR OF LONDON.



SPRING-HEEL'D JACK'S DARING LEAP.

Spring-Heeled Jack will, in type, perform over again his midnight freaks and daring adventures.

WITH ILLUSTRATIONS EVERY WEEK OF HIS DOINGS.

NEWSAGENTS PUBLISHING COMPANY, 147, FLEET STREET, LONDON, E.C.

Couverture d'un numéro de la série *Spring-Heeled Jack. The Terror of London*, c. 1860

dès 1847 au Britannia Theatre de Londres, puis réédité sous le titre de *Sweeney Todd* – nom du protagoniste principal, qui assassine des femmes pour alimenter les tartes à la viande de sa complice pâtissière. La première saison de la série *Penny Dreadful* met d'ailleurs

en scène l'une de ces adaptations théâtrales grand-guignolesques, dont le succès relevait notamment de l'utilisation de machineries complexes (trappe, cordage ou pompe à sang artificiel) pour les scènes nécessitant des effets spéciaux.

Une longue tradition gothique

Si les personnages de la série évoquent plusieurs registres thématiques, ils appartiennent surtout à la tradition du roman gothique et fantastique, qui occupe une place prédominante dans l'Empire britannique depuis Horace Walpole (*The Castle of Otranto, a Gothic Story*, 1764). La force de *Penny Dreadful* tient au fait de s'inspirer autant de l'esprit des sources littéraires anciennes que des nombreuses adaptations théâtrales et cinématographiques ultérieures. Le cinéma d'exploitation a en effet largement puisé dans le vivier des figures de cette littérature populaire pour alimenter des cycles de films d'horreur à succès. La série télévisée *Penny Dreadful* s'inspire surtout de la célèbre firme anglaise Hammer Film, qui produit dans les années 1960 les plus grands succès du genre horrifique et crée une esthétique à part entière¹⁰. Tournés à la chaîne en studio, les films de la Hammer réinvestissent la tradition anglaise des *costume dramas* pour revisiter le décorum néogothique caractéristique de l'ère victorienne. Manoirs décrépits, scènes de brume nocturne, cabarets grivois ou pilleurs de tombes : les créateurs de la série *Penny Dreadful* s'amuse à multiplier les emprunts à la tradition littéraire, théâtrale et cinématographique pour restituer cet univers gothique.

À ce titre, le personnage du Dr Victor Frankenstein joué par Harry Treadaway, qui est l'un des protagonistes principaux de la série, constitue un exemple particulièrement représentatif. La série

¹⁰ Marcus Hearn, *L'Antre de la Hammer. Les trésors des archives de Hammer films*, Talence, Akileos, 2016.

s'inspire explicitement du roman de Mary Shelley, publié anonymement en 1818 après l'été passé auprès de Lord Byron sur les bords du Léman, à Coligny, en 1816. Le texte s'adresse initialement à un public lettré et férù de l'héritage philosophique des Lumières. *Penny Dreadful* emprunte toutefois le ton mélodramatique de la première adaptation théâtrale du roman – qui introduit et popularise la célèbre formule « *It lives!* » –, rédigée par Richard B. Peake et publiée à moindres frais à destination du lectorat populaire londonien (*Presumption; or, the Fate of Frankenstein*, 1823)¹¹. Les scénaristes et décorateurs de *Penny Dreadful* s'inspirent enfin directement de la transposition du mythe shelleyen dans le Londres de l'époque victorienne qu'opèrent les adaptations cinématographiques de la Hammer. Les scènes de la série représentant le savant démiurge dans son laboratoire pastichent ainsi explicitement le modèle esthétique proposé par les deux films de Terence Fisher, *The Curse of Frankenstein* (1957) et *Revenge of Frankenstein* (1958). Dans une interview de la production, John Logan avoue d'ailleurs avoir voulu rendre hommage aux films de la Hammer, diffusés massivement dans les cinémas de quartier européens, qui ont marqué une génération de jeunes spectateurs.

Outre le roman de Mary Shelley, l'ensemble du registre littéraire et cinématographique de la tradition gothique représente un vivier matriciel pour la série *Penny Dreadful*. Omniprésente dans la première saison, la thématique du vampirisme est évidemment directement puisée dans le célèbre roman *Dracula* (1897) du très puritain Bram Stoker, dont certains personnages sont transposés tels quels dans la capitale victorienne par le scénariste (Mina Harker ou Dr Van Helsing). Mais la série ne se résume pas à de nouvelles tribulations du maléfique comte transylvanien dans les rues de Londres. Les créateurs de *Penny Dreadful* se sont là encore amusés à pasticher toutes les sources canoniques du genre gothique. Une

11 John Robbins, « "It Lives!": Frankenstein, Presumption, and the Staging of Romantic Science », *European Romantic Review*, 28 /2 (2017), p. 193.



Image publicitaire du film de la Hammer *The Revenge of Frankenstein* (1958)

scène du sixième épisode de la première saison cite ostensiblement les origines littéraires de la série. Le médecin Victor Frankenstein y rencontre le Docteur Van Helsing, érudit chasseur de vampires, qui donne de ces derniers une définition de type folkloriste :

DR VAN HELSING. – Connaissez-vous le mot « vampire » ?

VICTOR FRANKENSTEIN. – Non.

DR VAN HELSING. – Vraiment, il ne vous évoque rien ?

VICTOR FRANKENSTEIN. – Je ne crois pas.

DR VAN HELSING. – Peu de gens le connaissent. En dehors d'un petit pourcentage de férus de lecture, avec un penchant pour un certain genre de littérature. *(Il sort un livret illustré de sa bibliothèque.)*

VICTOR FRANKENSTEIN. – Un *penny dreadful* ?

DR VAN HELSING. – Différent des autres. En tant qu'œuvre littéraire, il est négligeable. Mais en tant que vulgarisation du folklore des Balkans, il a quelque intérêt. M. Rymer s'est trompé sur les faits, mais a bien cerné la vérité. Il existe, dans notre monde, une créature affranchie des limites

communément admises de la vie et de la mort. Cette créature se nourrit du sang des vivants et peut transformer les proies dont elle s'abreuve.

L'intertextualité de *Penny Dreadful* devient vertigineuse si l'on examine de près cette scène de mise en abyme. Le personnage emprunté au roman *Dracula*, le Docteur Van Helsing, y évoque l'une des premières fictions exploitant le motif du vampirisme, le roman-feuilleton *Varney the Vampire; or, the Feast of Blood* écrit par James Malcolm Rymer entre 1845 et 1847, qui est sans conteste l'une des grandes inspirations de Bram Stoker. La fiction de Rymer est elle-même inspirée par la nouvelle du médecin John Polidori, rédigée à Londres au terme du séjour qu'il a passé chez Lord Byron avec le couple Shelley à Coligny (*The Vampyre*, 1819). La série *Penny Dreadful* comme les textes de Rymer et de Stoker font enfin référence à un épisode historique qui a agité l'Europe orientale entre la fin du xvii^e siècle et le milieu du xviii^e siècle. Cette vague de rumeurs endémiques, alimentées par des pseudo-témoignages sur un phénomène de « mastication des morts », se propage depuis la Moravie, la Hongrie et la Roumanie pour nourrir nombre de dissertations savantes en Europe occidentale et donner naissance à certains récits folkloriques des Balkans¹². En multipliant ces références explicites d'origines diverses, *Penny Dreadful* exploite un mécanisme narratif constitutif du genre gothique que l'on trouve tant dans la littérature que dans le cinéma. L'évocation d'une légende populaire attestée par la tradition orale ancre l'intrigue dans une pseudo-réalité historique. La découverte d'un livre à la fois méconnu et bien réel dans une bibliothèque savante permet par ailleurs aux protagonistes de valider le bien-fondé de leurs hypothèses *a priori* improbables.

À l'image de sédimentations géologiques, cette logique de sources d'inspiration stratifiées n'est pas propre à la série *Penny*

12 Catherine Mathière, « Mythe et réalité: les origines du vampire », *Littératures*, 26/1 (1992), p. 12.

Dreadful. Le genre gothique se nourrit d'emprunts multiples et assumés. Il fonctionne selon la logique du *filon*, c'est-à-dire par la déclinaison de personnages archétypiques inspirés à la fois par des épisodes historiques et par des œuvres purement fictionnelles ayant marqué l'imaginaire collectif¹³. Comme presque tous les personnages de *Penny Dreadful*, la figure du loup-garou Ethan Chandler, interprétée par le comédien Josh Hartnett, est représentative de cette dynamique. Plus encore que le vampirisme, la lycanthropie – soit la métamorphose de l'homme en loup – fait l'objet de nombreux traités savants, naturalistes ou démonologiques, depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque moderne. Réactivant la peur ancestrale du prédateur sauvage, la figure du loup-garou est également omniprésente dans les contes populaires de la tradition orale européenne¹⁴. Au XIX^e siècle, le loup-garou intègre sans surprise la littérature des *penny dreadfuls* sous la plume de Georges W. Reynolds (*Wagner, the Wehr-Wolf*, 1857), dont l'intrigue écrite sous la forme d'un conte se déploie dans un XVI^e siècle des plus romantiques. Mais plus encore que cette littérature populaire, c'est surtout le cinéma qui fixe l'archétype du loup-garou tel que le met en scène la série. Les célèbres adaptations de la compagnie américaine Universal, dont la transposition du mythe dans les rues de Londres (*The Werewolf in London*, S. Walker, 1935), puis la réplique victorienne des studios Hammer (*The Curse of the Werewolf*, T. Fisher, 1961), figent les attributs de cette créature. À l'exception du caractère contagieux de la « malédiction », *Penny Dreadful* respecte ces caractéristiques pour modeler le loup-garou Ethan Chandler – notamment l'effet naturel de la pleine lune sur sa métamorphose, alors que le texte original de Reynolds évoque, lui, le recours à une potion.

Interprété par Eva Green, le personnage de Vanessa Ives appartient également au genre gothique même s'il est plus composite que

13 Roberto Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969*, Jefferson, McFarland, 2015, p. 14-15.

14 Yvonne Verdier, *Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale*, Paris, Allia, 2014, p. 36 ss.

les autres protagonistes de la série. Il s'inscrit évidemment dans le registre de la sorcellerie, très présent dans la littérature anglaise depuis Shakespeare. Publié en 1841 par un auteur anonyme doté du pseudonyme évocateur de Wizard, le feuilleton populaire *Wild Witch of the Heath; or, the Demon of the Glen* adapte les trois sorcières de *Macbeth* dans un récit néoclassique situé dans une lande écossaise du XVI^e siècle. Les trois sœurs maléfiques qui dominent la seconde saison de *Penny Dreadful* s'inspirent sans conteste de cette tradition littéraire des *Three Witches*. La persécution médicale dont est victime le personnage de Vanessa Ives dans la série s'inscrit toutefois dans l'interprétation réaliste de la sorcellerie que propose le film *Häxan* (1922) du Suédois Benjamin Christensen. La série multiplie en effet les références visuelles et scénaristiques à ce chef-d'œuvre du cinéma muet, qui fixe magistralement l'imaginaire cinématographique de la sorcellerie dès le début du XX^e siècle. *Penny Dreadful* emprunte notamment à *Häxan* la relecture psychiatrique que les médecins de la Belle Époque portent sur l'épisode de la Grande Chasse aux sorcières frappant l'Europe entre le XVI^e et le XVII^e siècle. Guidés notamment par les travaux du Français Paul Regnard (*Sorcellerie, magnétisme, morphinisme*, 1887), les médecins aliénistes diagnostiquent *a posteriori* des manifestations de maladies mentales monomanes d'après les symptômes décrits par les traités de démonologie et les procès criminels de l'époque moderne¹⁵. Selon cette relecture aliéniste, les dizaines de milliers de femmes et d'hommes exécutés en Europe pour sorcellerie n'auraient été que des victimes de pathologies psychiques mal soignées.

Cette réinterprétation aliéniste soutient la thérapeutique asilaire et le recours aux méthodes curatives très intrusives que développe la science psychiatrique du XIX^e siècle et que la série *Penny Dreadful* donne à voir avec un réalisme saisissant. Soupçonnée d'hystérie psychosexuelle, la médium Vanessa Ives subit ainsi, dans la

15 Michel Porret, *L'Ombre du Diable. Michée Chauderon, dernière sorcière exécutée à Genève (1652)*, Chêne-Bourg, Georg, 2009, p. 110.

première saison, tout l'arsenal thérapeutique que la fiction attribue généralement à ces premiers asiles d'aliénés : hydrothérapie à l'eau glacée, isolement carcéral, entrave corporelle par camisole de force, injection de neuroleptiques ou lobotomie chirurgicale – ces deux derniers moyens thérapeutiques étant anachroniques puisqu'ils se généralisent après 1930 seulement. La médicalisation du personnage de la sorcière rend dès lors très ambiguë la nature de la possession (maléfique ou pathologique), inscrivant la série *Penny Dreadful* dans la veine des films d'exorcisme particulièrement effrayants.

L'ère des détectives et l'avènement des *crime stories*

Si la tradition gothique constitue la source d'inspiration principale de *Penny Dreadful*, la série rend également hommage à un registre littéraire dont l'avènement est lié à l'ère victorienne : le roman de détectives. Bien que le personnage de Sherlock Holmes n'apparaisse dans aucune des trois saisons, l'ombre portée des romans-feuilletons d'Arthur Conan Doyle (1859-1930) est omniprésente, notamment le récit très gothique *The Hound of the Baskervilles* (1902). En réalité, *Penny Dreadful* rend moins hommage au roman policier tel qu'il se développe à la fin du XIX^e siècle qu'aux *famous crime stories*, ces récits inspirés de faits divers particulièrement abominables qui constituent une large part du vaste corpus de la littérature populaire anglaise. La trame de la première saison s'articule en effet autour de l'enquête de Scotland Yard sur un mystérieux *serial killer* qui multiplie les homicides atroces en dépeçant sauvagement ses victimes. L'affaire criminelle historique en toile de fond de la série est évidemment celle de Jack l'Éventreur, qui traumatise les habitants de Londres avec l'assassinat de cinq prostituées dans le quartier de Whitechapel en 1888. L'affaire connaît quelques répliques entre 1889 et 1891, que Scotland Yard n'attribuera jamais

britannique. La thématique de la criminalité de droit commun est en effet traditionnellement l'un des registres principaux des livrets de colportage. Les *broadside ballads* anglaises, écossaises ou irlandaises du XVI^e siècle adaptent par écrit les chansons populaires consacrées à Robin Hood ou d'autres cycles dédiés à des *highwaymen* héroïsés¹⁶. Loin de faire l'apologie du crime, ces nombreuses biographies de brigands, encore très répandues au XVIII^e siècle, exaltent au contraire la noblesse d'honneur et un esprit d'aventure tout aristocratique¹⁷. Dans la continuité de ces récits à succès dont Daniel Defoe (1660-1731) a été l'une des grandes plumes, le bandit d'honneur Dick Turpin est le protagoniste de très nombreux cycles de *penny dreadfuls* à partir des années 1840¹⁸.

Avec l'affaire de Jack l'Éventreur, la série *Penny Dreadful* évoque toutefois un moment particulier de l'histoire des imprimés à bas coûts: celui d'un changement de centre d'intérêt du lectorat et des éditeurs londoniens, qui se passionnent pour des récits réalistes inspirés de faits divers. Après l'affaire de Road Hill House (1860) dont la romancière Kate Summerscale a dressé un portrait saisissant¹⁹, les éditeurs d'imprimés populaires préfèrent progressivement aux histoires de brigands des récits de la violence ordinaire des bas-fonds de Londres, dont une large partie de leur clientèle est issue. La série rend d'ailleurs compte de cette nouvelle veine de livrets illustrés. Il n'y a pas de bandits d'honneur romantiques dans *Penny Dreadful*, mais une pléthore de coupeurs de bourses, d'escrocs misérables, de maquignons douteux provenant de ces «classes dangereuses» qui passionnent autant qu'elles effraient les élites politiques des capitales européennes²⁰. L'affaire de Jack l'Éventreur marque l'apogée de ces feuilletons morbides dédiés aux *crime*

16 Ray Cashman, «The Heroic Outlaw in Irish Folklore and Popular Literature», *Folklore*, 111/2 (2000), p. 191-215.

17 Gillian Spraggs, *Outlaws and Highwaymen. The Cult of the Robber in England from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, Londres, Pimlico, 2001.

18 Léger-St-Jean, *Price One Penny*, op. cit.

19 Kate Summerscale, *L'Affaire de Road Hill House. L'assassinat du petit Saville Kent*, Paris, Christian Bourgois, 2008.

20 Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013, p. 107.

stories. La description des victimes mutilées et les manquements de l'enquête policière propagent bientôt une vague de panique dans les quartiers populaires de la capitale. La classe politique britannique accuse ainsi ces *penny dreadfuls* de participer à la dégénérescence morale de la jeunesse et de contribuer à l'essor de la criminalité²¹.

La trame policière de la série *Penny Dreadful* illustre également l'intérêt croissant des éditeurs londoniens pour les institutions policières et l'enquête criminelle. C'est là encore une vraie innovation dans la mesure où les récits de *highwaymen* ridiculisaient traditionnellement les représentants de l'État pour mieux valoriser l'idéal chevaleresque cher à la noblesse anglaise. Parallèlement à l'émergence d'un genre littéraire à part entière – désigné comme *detective fiction* en Angleterre ou « roman judiciaire » en France –, la période victorienne marque l'avènement de la presse spécialisée dans le suivi des grandes affaires criminelles, qui rapporte au public londonien les avancées de la lutte contre le crime. Ces progrès montrés dans la série *Penny Dreadful* sont essentiellement de trois ordres. Visible dans la deuxième saison sous les traits d'un agent de la célèbre agence Pinkerton, l'émergence de la figure du détective privé à partir des années 1830 constitue en premier lieu un véritable tournant dans l'histoire des polices européennes²². La série montre également le développement d'unités policières spécialisées dans la résolution des crimes. Le personnage de l'inspecteur Rusk de Scotland Yard, obsédé par le « profil » de l'égorgeur, rappelle ainsi ces nombreux policiers de terrain qui ont tenté d'appliquer les travaux pionniers de la criminologie européenne, notamment ceux du Turinois Cesare Lombroso ou du Lyonnais Alexandre Lacassagne sur les comportements criminels²³. Relevé d'empreintes, récolte d'indices matériels, expertises

21 John Springhall, « "Disseminating Impure Literature": The "Penny Dreadful" Publishing Business Since 1860 », *The Economic History Review*, 47/3 (1994), p. 567-584.

22 Dominique Kalifa, *Naissance de la police privée. Détectives et agences de recherches en France, 1832-1942*, Paris, Plon, 2000.

23 Clive Emsley et Haia Shpayer-Makov (dir.), *Police Detectives in History, 1750-1950*, Aldershot, Ashgate, 2006.

médico-légales, analyse balistique : la série *Penny Dreadful* exploite enfin la fascination que portent les éditeurs et le public londonien de la fin du XIX^e siècle pour l'évolution des techniques scientifiques de l'enquête.

La photographie judiciaire est probablement la technique qui fascine le plus le grand public parmi les multiples progrès de la police scientifique à la fin du siècle. En usage dès ses débuts dans les années 1840 pour les services de l'identité judiciaire, la photographie se généralise vers 1880, en France comme en Angleterre ou en Suisse, pour documenter les constatations matérielles et fixer l'image de la scène de crime²⁴. Le photographe devient dès lors l'un des personnages centraux de l'enquête policière. La série *Penny Dreadful* l'illustre d'ailleurs avec humour dans l'épisode pilote de la première saison, lorsque le photographe s'attarde sur l'angle de vue le plus judicieux pour capter les corps démembrés des victimes, alors que le policier de faction ne peut en supporter la vue sans vomir. Cette même scène reprend littéralement le dispositif des photographies judiciaires connues de l'affaire Jack l'Éventreur. Pastichant l'esthétique du film gore, la série reproduit les célèbres clichés du corps de Mary Kelly pris en 1888, soit les seules vues qui cadrent de plain-pied l'une des scènes de crime attribuées à Jack l'Éventreur²⁵.

24 Christophe Champod, *[Le Théâtre] du crime : 1875-1929*, Rodolphe A. Reiss, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009.

25 Megha Anwer, «Murder in Black and White: Victorian Crime Scenes and the Ripper Photographs», *Victorian Studies*, 56/3, 2014, p. 433-441.

The Curse, ou les mystères des colonies

Outre la littérature populaire, la série *Penny Dreadful* s'appuie également sur les fantasmes que suscitent les colonies de l'Empire britannique. Le scénariste John Logan exploite ainsi l'aura mystérieuse que suggère naturellement ce lointain univers colonial. Théâtre d'une partie de l'intrigue durant la première saison, le British Museum évoque magistralement les richesses ramenées dans la métropole par les archéologues et explorateurs qui arpentent les confins du territoire impérial. Éminent égyptologue du département des antiquités égyptiennes et assyriennes, le personnage de Ferdinand Lyle opère ainsi la jonction entre la tradition savante et les croyances populaires – en l'occurrence la sorcellerie – dont il est lui-même victime.

Interprété par Simon Russell Beale, le personnage de Lyle évoque assez fidèlement ces érudits antiquaires issus des Lumières qui animent encore le milieu scientifique et muséal britannique au XIX^e siècle. Son caractère excentrique répond toutefois surtout aux représentations stéréotypées de l'élite scientifique construites par la presse populaire. Ferdinand Lyle correspond ainsi au cliché de l'égyptologue de cabinet éloigné du terrain, dont l'immense érudition suggère d'elle-même le ressort du fantastique. Ses manières aristocratiques comme ses codes vestimentaires et sa pilosité faciale marquent ostensiblement son appartenance à une élite dont la supposée décadence morale est stigmatisée par la presse. La série *Penny Dreadful* multiplie à ce titre les clichés du « scientifique pervers ». Le personnage de Ferdinand Lyle cumule à la fois une homosexualité assumée – à peine dissimulée par un mariage de convention –, une foi judaïque pratiquée clandestinement, ainsi que l'appartenance à l'un des nombreux cercles de spiritisme qui fleurissent au sein de l'élite victorienne à la fin du XIX^e siècle.

Pour le scénariste de *Penny Dreadful*, le recours à ce personnage d'égyptologue fantasque et à son énigmatique environnement muséal permet d'intégrer la thématique de la malédiction des



Le personnage de Ferdinand Lyle dans le cabinet de travail de Sir Malcolm

pharaons, qui constitue l'un des grands filons cinématographiques pour évoquer la période victorienne. Inspirés par le film culte interprété par Boris Karloff (*The Mummy*, K. Freund, 1932), les quatre *mummy movies* proposés par la Hammer à partir de 1959 sont de véritables chefs-d'œuvre de l'imaginaire colonial victorien. La série *Penny Dreadful* assimile ostensiblement – et un peu grossièrement, il faut le dire – cet héritage cinématographique de la Hammer. Les

vampires malfaisants qui malmènent les quatre protagonistes principaux dans la première saison sont en effet des créatures hybrides. Au terme d'un examen médico-légal de Victor Frankenstein et d'analyses approfondies que l'égyptologue Ferdinand Lyle réalise à partir des tatouages hiéroglyphiques qu'elles présentent sur leur exosquelette, on découvre que les créatures s'apparentent *in fine* autant à des vampires qu'à des momies.

Au-delà de cet héritage grand-guignolesque, la thématique de la malédiction des pharaons fait écho à la place que prend l'égyptologie – et plus généralement l'archéologie classique – au sein de la société victorienne. Science étudiant le passé à partir des monuments et des objets qui en subsistent, l'archéologie est aussi un instrument colonial de premier plan pour l'Empire britannique, par l'intermédiaire duquel il tente de dominer la mêlée des grandes nations européennes. Au début du XIX^e siècle, les expéditions napoléoniennes puis la complaisance des autorités ottomanes envers les explorateurs coloniaux favorisent l'implantation de véritables « entrepreneurs de la fouille » qui libéralisent le commerce de momies et autres vestiges archéologiques²⁶. Cette vogue « d'égyptomanie » est responsable de nombreux excès et pillages avant les premières mesures de protection patrimoniale prises à partir de 1835. La « course aux antiquités » que se livrent les Occidentaux sur le théâtre égyptien a ainsi des retombées dans tous les musées européens, qui voient affluer de nombreuses momies dans des états de conservation très variables²⁷. Dans la presse londonienne qui en publie des vues illustrées, le British Museum s'impose à la fois comme la vitrine des colonies et le réceptacle des trouvailles mystérieuses réalisées aux confins de l'Empire par des aventuriers de tous poils. Créé en 1753, le British est d'ailleurs non seulement l'un des plus anciens musées d'Europe, mais il possède surtout l'une des plus importantes collections égyptologiques du monde. Pour les

26 Alain Schnapp, *La Conquête du passé*, Paris, Carré, 1993, p. 362-364.

27 Sarga Moussa, « Les pharaons au musée : le regard des voyageurs français en Égypte à la fin du XIX^e siècle », *Romantisme*, 173 (2016), p. 99 ss.

scénaristes de la Hammer comme de la série *Penny Dreadful*, c'est dès lors le théâtre idéal pour placer l'épicentre de la malédiction qui s'abat sur Londres.

Protagoniste principal de la série, le personnage de Sir Malcolm (Timothy Dalton) appartient également à cet environnement colonial mystérieux. Selon le scénario touffu écrit par John Logan, c'est d'ailleurs lui qui provoque involontairement l'arrivée des créatures maléfiques qui frappent Londres en 1891, au retour de l'une de ses expéditions au cœur du continent africain. À cette occasion, il ramène dans la capitale son valet et homme de main, rencontré lors d'une exploration infructueuse des sources du Nil – le Graal des explorateurs britanniques de l'époque victorienne – durant laquelle il perd son unique fils. Dans les deux premières saisons, le personnage de Sembene (Danny Sapani) devient progressivement incontournable pour combattre les agents du Mal, puisqu'il maîtrise lui-même les forces obscures des religions païennes de « l'Afrique sauvage » – c'est-à-dire ni christianisée ni colonisée. La série *Penny Dreadful* joue ici encore avec les stéréotypes, sinon la caricature, et l'on reconnaîtra sans mal ses sources d'influence, soit les récits des explorations coloniales britanniques qui passionnent le lectorat de la métropole victorienne à la fin du XIX^e siècle.

Le personnage de Sir Malcolm semble plus particulièrement modélisé à partir de Morton Stanley et de ses péripéties coloniales en Afrique équatoriale, notamment son expédition dans les forêts du Congo aux conséquences tragiques (1874-1877). Malgré son effroyable hécatombe humaine – deux tiers des 400 explorateurs décèdent dans l'entreprise –, cette longue campagne constitue un précédent historique et débouche sur un formidable succès de librairie (*Through the Dark Continent*, M. Stanley, 1878), qui s'impose comme un modèle de littérature coloniale. Ce best-seller ancre le topique de l'énigmatique « sauvage » issu d'un monde non désenchanté, topique omniprésent dans le cinéma de la Hammer, notamment dans *The Plague of the Zombies* (1966) qui inspire ostensiblement les créateurs de *Penny Dreadful*. Dans ce film de studio

qui lance la vogue des films de zombie deux ans avant Georges Romero, les morts-vivants émergent sous l'action maléfique d'un sorcier vaudou. Ce dernier est un respectable lord anglais, retiré dans son château de Cornouailles après un séjour dans les colonies antillaises, dont il importe des assistants sorciers afin de l'aider à assassiner les habitants de sa bourgade natale puis à en réanimer les cadavres. Cette modeste production de « cinéma bis » forme une magnifique vignette des fantasmes que suscite l'imaginaire du vaudou dans les années 1960.

Le vivier des sources d'inspiration de John Logan ne s'arrête pas aux registres du gothique, du crime et des mystères coloniaux. Il faudrait également évoquer le réalisme pathétique de Charles Dickens ou le romantisme décadent d'Oscar Wilde – Dorian Gray constituant l'un des personnages de *Penny Dreadful*. La série se présente en définitive comme un hommage touffu – sinon indigeste – à la littérature populaire de la période victorienne, particulièrement prolifique durant les deux dernières décennies du XIX^e siècle. Elle rend également honneur à tous les avatars cinématographiques de cet univers fictionnel. Pour employer une métaphore, *Penny Dreadful* fonctionne comme un musée des peurs victorienes, d'abord traduites par écrit par la littérature de masse puis inlassablement déclinées par le cinéma d'exploitation anglais. John Logan semble d'ailleurs assumer cette métaphore muséale puisque son œuvre fonctionne à l'image même du musée de cire présent dans la deuxième saison, réunissant des « curiosités de toutes sortes ». Dans la série comme dans ce musée de l'horreur qui multiplie les anecdotes historiques, c'est bien le principe de l'accumulation qui prévaut, souvent au détriment d'une trame scénaristique cohérente. Et si *Penny Dreadful* exhume des sources victorienes méconnues, elle sacrifie le ton irrévérencieux, scabreux, immoral et provocateur qui fait le sel de cette littérature populaire et que les films de la Hammer restituent avec un humour bien plus flegmatique.

Michel Porret

**Walt Disney's
Zorro
(1957-1961).
*Le renégat sériel***

À Arsène – complice de Zorro

Dès sa genèse médiatique vers 1850, la culture populaire lie le consumérisme de masse à la sérialité. En résulte le suspense feuilletonnesque¹. Du roman populaire à la bande dessinée, en publication quotidienne ou hebdomadaire dans la presse à grand tirage, le feuilleton devient vers 1900 cinématographique (*serial*) puis, quelques décennies plus tard, télévisuel (séries).

Figures du fait divers criminel, qu'à la Belle Époque distillent le *Petit Journal* ou *L'Œil de la police*, les transgresseurs sériels – Zigomar (1909) par Léon Zazie ou Fantômas (1911) de Pierre Souvestre et Marcel Allain – le disputent aux génies-détectives avatars de Sherlock Holmes – créé en 1887 par Arthur Conan Doyle – Joseph Rouletabille (Gaston Leroux, 1907) ou Harry Dickson (Jean Ray, 1929). S'y ajoutent les repentis du crime (Rocamboles/Ponson du Terrail, 1857), les justiciers masqués (Le Nyctalope/Jean de la Hire, 1911) et les bandits honorables comme Arsène Lupin, « gentleman cambrioleur » (Maurice Leblanc, 1907)². S'y adjoint Zorro.

* Merci à Thalia Brero et Sébastien Farré pour leurs judicieux conseils.

1 Matthieu Letourneau, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, 2017, p. 71-105.

2 Daniel Compère, *Dictionnaire du roman populaire francophone*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2007.

La saga du Capistrano masqué

Ancien policier et journaliste, feuilletoniste d'intrigues rocambolesques (*Green Ghost*, *The Thunderbolt*, *The Crimson Clown*), Johnston McCulley (1883-1958) est un proluxe nouvelliste, romancier et scénariste. Avec des justiciers ou criminels masqués, il excelle dans les genres du policier et du western (en attestent des centaines de textes). *All-Story Weekly* est le creuset éditorial du *pulp magazine* (publication peu coûteuse en format de poche publiée aux États-Unis avant 1950)³. En 1919 (août-septembre), il y livre le premier épisode en cinq parties de *The Curse of Capistrano/La Malédiction du Capistrano*. Western mâtiné de cape et d'épée, la saga du renégat masqué dans la Californie espagnole fascine le lectorat⁴.

McCulley s'inspire du « bandit au grand cœur » Robin Hood, du Mouron Rouge – justicier anglais sous la Terreur dû en 1903 à Emma Orczy –, du brigand d'honneur californien Joaquín Murieta (1829-1853), défenseur lors du *Golden Rush* des mineurs latino-américains contre les Anglo-Américains, campé par le romancier cherokee John Rollin Ridge dans *The Life and Adventures of Joaquín Murieta, the Celebrated California Bandit* (1854). S'y ajoute le mythique contrebandier irlandais William Lampert qui lacère ses ennemis d'un Z.

Dans la Californie espagnole (1769-1820), lorsque l'aigle impérial plane sur l'Europe des guerres napoléoniennes (1803-1815), avant l'indépendance mexicaine (1821) et la *conquista* américaine (1846), *The Curse of Capistrano* célèbre la guérilla du *caballero* Don Diego de la Vega. Orphelin de mère, éduqué dans l'Espagne de Ferdinand VII, il est l'unique rejeton du grand propriétaire foncier

3 Robert Lesser, *Pulp Art. Original Cover Paintings for the Great American Pulp Magazines*, New York, Gramercy, 1997, p. 3-24.

4 <https://www.fantasticfiction.com/m/johnston-mcculley> (consulté le 31 mai 2018); Johnston McCulley, *Zorro. The Masters Edition I (1932-1944)*; *idem, II (1944-1946)*, Madison (WI), Pulp Adventures, 2000, 2002.



La première édition de *The Curse of Capistrano* (1919)

Don Alejandro de la Vega. Obéissant au père, fidèle à la couronne espagnole pour la paix civile, le fils revient en Californie qu'écrase le joug militaire. Secondé par le serviteur muet Bernardo, Don Diego choisit la double vie : celle du dandy efféminé et celle du justicier masqué – « El Zorro » (le renard) – qui galvanise le peuple.

Champion des Indiens et des paysans que spolient les militaires retors et les politiciens véreux, Zorro aide les pauvres, les faibles et les opprimés du *pueblo* de Los Angeles, car les oppresseurs dupent la bienveillance du roi. La croisade de Zorro ressemble à celle de Robin Hood dans la forêt de Sherwood. Cavalier nocturne d'un étalon noir, esthète hédoniste le jour dans l'opulente *hacienda* paternelle, Don Diego/Zorro incarne la dualité identitaire et sociale du justicier masqué⁵. Sa solitude aussi. McCulley nourrit la saga du justicier californien jusqu'au 64^e épisode (avril 1959).

Images de Zorro

Zorro passe du *pulp* à la figuration narrative. Actif de 1939 à 1940 dans l'hebdomadaire *Jumbo* (*Zorro, l'homme au masque*), le justicier assure le succès de deux publications éponymes pour la jeunesse : *Zorro l'invincible* (1953) et *Zorro magazine* (1947-1952), où sort la série fade *Zorro* d'André Oulié, éditée en album chez Hemma Chaix⁶. Dès 1949, virtuose du *cartoon* en noir et blanc, l'Américain Alex Toth le consacre en *comics book*⁷.

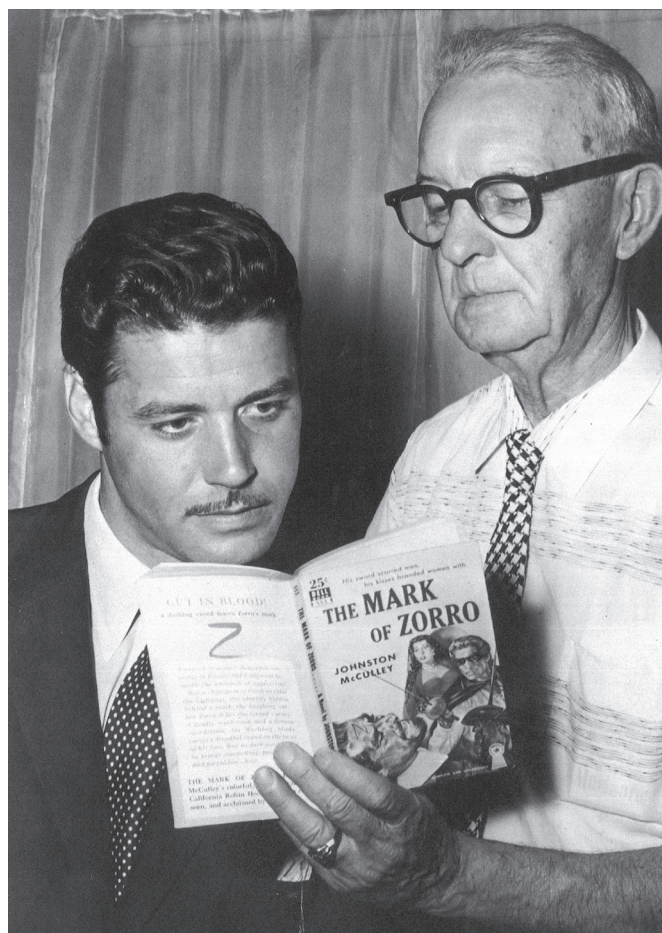
Entre vie publique et destinée secrète, sous l'incognito du masque, Zorro précède son avatar Batman, dont les aventures sont publiées pour la première fois en mars 1939 (datées de mai 1939) dans le *Detective Comics* par Bob Kane et Bill Finger. Comme Superman et consorts, devant l'incompétence de la police corrompue, Batman sécurise la cité⁸. Richissime orphelin dès son jeune âge, suite au meurtre crapuleux de ses parents, le justicier masqué de Gotham City descend de Zorro selon ses créateurs. Au renard californien qui chevauche Tornado répond la chauve-souris urbaine

5 Pierre Berthomieu, *La Galerie des doubles*, Liège, Céfal, 1995, p. 111-112.

6 *La Rançon du shérif* (1955), *La Marque* (1955), *La Grande Étape* (1956), *Face aux Peaux-Rouges* (1956).

7 Alex Toth, *Zorro*, Grenoble, Glénat, 2011.

8 Lisa DeTora (éd.), *Heroes of Film, Comics and American Culture. Essays on Real and Fictional Defenders of Home*, Jefferson (NC), Londres, McFarland & Company, 2009.



Guy Williams et Johnston McCulley

au volant de la puissante Batmobile. Protectors de la communauté, issus de la nuit, les deux justiciers galopent ou roulent à l'assaut des oppresseurs. Au prix de la solitude.

Or, la grande chevauchée de Zorro est surtout celle de l'imaginaire filmique puis télévisuel⁹. Du *pulp* à l'écran, dans le sillage de McCulley, Zorro ne fait qu'un saut. En 1920, avec Douglas Fairbanks en rôle-titre, le film muet *The Mark of Zorro* de Fred Niblo et Theodore Reed constitue l'*opus* initial des cinq premiers longs-métrages (quatre américains et un mexicain) qui assoient le mythe cinématographique du justicier. Toujours muet, s'y ajoute *Don Q. Son of Zorro* (1925) de Donald Crisp, suite du précédent. Bondissant de toutes parts, Douglas Fairbanks y joue Zorro et son fils Don César, épéiste et maître du fouet. Alors qu'il fait son éducation dans l'Espagne aristocratique, il est accusé à tort du meurtre de l'archiduc d'Autriche commis en fait par un rival amoureux de la même femme. Unis, père et fils restaurent l'ordre.

En 1936, alors que la guerre civile déchire l'Espagne républicaine, *The Bold Caballero* de Wells Root – Robert Livingston en premier Zorro parlant – brode sur le *pulp* matriciel de McCulley pour montrer le joug subi par le peuple californien, écrasé sous la botte espagnole. En 1940 sort au Mexique l'oublié et réaliste *El Zorro de Jalisco* (Pegaso Film) de José Benavides et Raúl Martínez Solares, sur la double vie de Leonardo Torres, avocat et justicier masqué. Avant la révolution « madériste » (1910), il protège l'orpheline et le démuné contre le banditisme et l'oppression foncière. Toujours inspiré de McCulley, le saillant *The Mark of Zorro* (1940), remake du film de 1920, réalisé par Rouben Mamoulian, cinéaste américain d'origine arménienne, offre au duelliste Tyrone Power le rôle-titre contre l'imperturbable Esteban Pasquale que campe le shakespearien Basil Rathbone, icône dès 1938 du *Sherlock Holmes* filmique¹⁰.

9 Sandra Curtis, *Zorro Unmasked. The Official History*, New York, Hyperion, 1998; Gerry Dooley, *The Zorro, Television Companion*, Jefferson (NC), Londres, McFarland & Company, 2005.

10 Maurice Jacques, « Le signe de Zorro », *Mon film*, 30 (19 janvier 1947), p. 3-14. En 2009, *The Mark of Zorro*, perle du film d'aventure, rejoint le patrimoine cinématographique (*National Film Registry*). Son modèle de 1920 le suit en 2015; *Complete National Film Registry Listing*, <http://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/film-registry/complete-national-film-registry-listing/> (consulté le 31 mai 2018).

Du *serial* à la série

Dès les années 1930, *Zorro* est devenu sériel. Muet puis parlant, en noir et blanc, parfois lié à un feuilleton radiophonique, le *serial* est un film d'action divisé en 12/15 épisodes de trente minutes. À l'âge d'or hollywoodien, produit et distribué par Columbia (57 titres), Mascot (30), Republic (66) et Universal (137), mais aussi par des petits studios (Arrow Film Corporation, Astra Film, Gaumont et Pathé en France, etc.), le *serial* atteint son âge d'or entre 1936 et 1943. De 1912 à 1956, il est projeté en préprogramme d'un long-métrage. Son déclin est imputable au choc de l'« hydre cathodique » sur l'industrie hollywoodienne. Mosaïque de la *pop culture*, pétri de la modernité narrative et graphique des *comics strips*, creuset à petit budget de la série B, le *serial* est l'ancêtre des séries télévisées¹¹.

En écho filmique aux *comics* qui en constituent le réservoir graphique d'archétypes héroïques et criminels, le *serial* amplifie le suspense au moyen du *cliffhanger* – littéralement, « suspendu à la falaise ». Chaque épisode se referme sur un moment désespéré : le justicier précipité dans le vide, attaché devant une scie mécanique ou ligoté sur la voie ferrée où fonce le train à toute vapeur. L'épisode suivant reprend la scène et la dénoue sous un autre angle. Avec des variantes narratives, le *cliffhanger* comme acmé filmique exacerbe l'aventure. Mortel pour le héros ou l'héroïne, le *climax*... éternise le *serial*¹².

À l'apogée visuel du film, le suspense non dénoué conditionne la sérialité. *To follow* : avant le prochain épisode, le spectateur *sait* que le héros survivra au piège que tend le génie du mal, notamment le mandarin criminel Fu Manchu du lancinant *Drums of Fu Manchu* (Republic, 1940 ; inspiré des romans de Sax Rohmer) ou le

11 Alan G. Barbour, *The Serial* (1-2), Kew Gardens, New York, Screen Facts Press, 1967 ; Jean-Pierre Jackson, *La Suite au prochain épisode... Le «serial» américain 1912-1956*, Crisnée, Yellow Now, 1994. Filmographie : https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_film_serials_by_studio (consulté le 31 mai 2018).

12 Hank Davis, *Classic Cliffhangers. Volume I (1914-1940)* ; *idem, II (1941-1955)*, Baltimore, Luminary Press, 2007, 2008.

fou criminel Octopus du crépusculaire *The Spider's Web* (Columbia Pictures, 1938; tiré du *pulp* éponyme d'Harry Steeger). Or, le spectateur ignore *comment* survivra le héros – bien qu'il anticipe son salut.

Atom Man, Captain America, Buck Rogers, Captain Marvel, le détective Chick Carter, le flic Dick Tracy, le Fantôme du Bengale, Flash Gordon, les *G-men*, Green Archer, Green Hornet, King of the Royal Mounted, Lone Ranger, Mandrake, Red Ryder le cow-boy, The Shadow, The Spider, Tarzan, X-9, Zorro: super-héros, Ulysse interplanétaire, justicier masqué, policier incorruptible, fils de la jungle ou espion, le héros sériel ne pourrait périr qu'en tuant le *serial*.

De 1937 à 1949, sur le canevas des *pulps* de McCulley, dans l'intertextualité des films antérieurs, cinq *serials* feuilletonisent *Zorro* en plaçant le western sous son icône masquée. Au passage, après le film muet *The Eagle* (1925) de Clarence Brown avec Rudolph Valentino, la saga de *Zorro* inspire celle de Don Loring. Son héros (Robert Livingston), à la fois naïf organiste paroissial et hardi justicier masqué nommé «the Eagle», évolue dans l'explosif *serial* *The Vigilantes Are Coming* (Republic Pictures, 1936) de Mack V. Wright et Ray Taylor – en français *Zorro l'indomptable*, réédité en une mini-série cathodique vers 1950. Lors du *Golden Rush* de 1841, l'Aigle et les vigiles masqués luttent contre l'émissaire tsariste et colonialiste Ivan Raspinoïff, qui veut placer la Californie sous la dictature militaire de son complice, le général Jason Bur.

En 1937, au faite du *serial*, *Zorro Rides Again* de John English et William Witney – réalisateur ensuite d'épisodes de *Walt Disney's Zorro* – oppose le justicier masqué, petit-fils de Zorro (John Carroll en James Vega/Zorro), à un ploutocrate ferroviaire qui spolie la famille Vega. Des mêmes cinéastes, *Zorro's Fighting Legion* est un chef-d'œuvre du *serial* sorti en 1939, quand Franco égorge l'Espagne républicaine. En 1824, à l'indépendance du Mexique, le renégat (Reed Hadley, Don Diego de la Vega/Zorro) y est un patriote républicain. Il mène ses «légions» contre les séditieux impériaux et esclavagistes d'Indiens dans les mines d'or. Alors que les *GI* se

battent en Europe, *Zorro's Black Whip* (1944) de Spencer Bennet et Wallace Grissell glorifie la femme américaine, sentinelle intérieure du *homeland*. Zorro se mue en sensuelle justicière masquée, habile fouetteuse et pétulante cavalière (Linda Stirling) que protège l'agent fédéral Vic Gordon. Téméraire comme un héros viril, elle défie de grands scélérats.

Les deux derniers *serials* montrent le crépuscule du genre. *Son of Zorro* (1947) de Spencer Bennet et Fred Brannon, et *Ghost of Zorro* (1949) du seul Fred Brannon – avec respectivement Georges Turner et Clayton Moore dans le rôle-titre – essoufflent le mythe du cavalier masqué.

En aval du *serial*, la continuité filmique de *Zorro* va de 1958 aux années 1990. Pour le meilleur et pour le pire, près de 50 longs-métrages (Italie, Mexique, France, Belgique, États-Unis) animent la saga du justicier dans la Californie espagnole ou mexicaine minée par l'intrigue politique, l'avidité de l'or, la guerre civile, la corruption, le crime et l'exploitation des Indiens ou des péons. Dans les parages du burlesque, *The Erotic Adventures of Zorro* (1972) de Robert Freeman ou encore *Zorro. The Gay Blade (La Grande Zorro, 1989)* de Peter Medak dénudent le justicier sans le démasquer!

Walt Disney présente Zorro

Dans les années 1950, pour financer un parc d'attractions, Walt Disney capture le justicier californien (droits, adaptation, scénarisation, tournage, montage). Sous la paternité intellectuelle de McCulley (parfois présent en coulisses) en résulte *Walt Disney's Zorro*. Réverbérant les premiers longs-métrages et les *serials* dont elle est l'avatar cathodique, mêlant l'action à l'aventure, la série culte sera exclusivement diffusée par la chaîne ABC. Divisé en deux saisons (la troisième est inachevée), le feuilleton enchaîne 78 épisodes de vingt-cinq minutes (sans *cliffhanger*, sauf par exemple à la fin de *Monastario Sets a Trap, I/7*) – soit mille cent neuf minutes

rocambolesques (18 heures 18). Du 10 octobre 1957 au 2 juillet 1959, chaque jeudi soir à 19h30, *Walt Disney's Zorro* rassemble les foules juvéniles devant ABC.

Aux fan clubs et à la novélisation de la série s'ajoutent les produits dérivés à l'effigie du justicier – cape, masque, chapeau, fouet et épée en plastique, jeu de société, puzzles, figurines, *hacienda* miniature, horloge murale, bracelet-montre, cartable et plumier d'écolier, t-shirts, casquettes, chaussures de sport, ballons, aliments, vaisselle, voire affiches publicitaires et autres *pins*¹³. *Walt Disney's Zorro* est un produit culturel californien usiné industriellement pour la planète des enfants. Icône mondiale de la *pop culture*, le justicier masqué assure les *royalties* de l'industrie cinématographique.

D'américain, le succès sériel devient planétaire. Le renégat masqué se mue en héros universel. À l'instar de l'Afrique du Nord, l'Amérique latine le glorifie en figure anti-impérialiste selon les graffitis du *street art* brésilien. L'Italie, la Grande-Bretagne, la Belgique ou la Suisse ne l'oublie pas. Dès le 7 janvier 1965 en France, 39 épisodes sur 78 sont diffusés (ORTF). Rediffusée à partir de février 1974 (ORTF, *La une est à vous*), la série triomphe jusqu'en 2008 au moins (France 3, *Disney Club*, 1985)¹⁴.

Avec son importante équipe technique (directeurs assistants, monteurs, caméramans, ingénieurs du son, compositeur, cascadeurs, techniciens, etc.), le feuilleton est mis sous l'autorité de Walt Disney et du producteur-associé William H. Anderson. Il est réalisé par un agrégat de dix cinéastes hollywoodiens chevronnés, souvent venus de la série B, sésame des studios cathodiques. Au réalisateur Hollingsworth Morse (19 épisodes/1959) s'ajoutent Charles Barton (17/1958-1959), Norman Foster (14/1957-1958), William Witney (11/1958-1959) qui a tourné des *serials*, dont *Zorro Rides Again* (1937) et *Zorro's Fighting Legion* (1939); puis Charles Lamont (9/1958-1959), Lewis R. Foster (4/1957), John Meredyth Lucas (3/1958),

13 Bill Yenne, *The Legend of Zorro*, Lombard (IL), Mallard Press, 1991, p. 138-151.

14 <http://www.lemagazinedesseries.com> (consulté le 31 mai 2018).

Robert Stevenson (3/1958), Harmon Jones (2/1959) et James Neilson (2/1961).

Chacun greffe son style filmique sur les scripts des écrivains Lowell Hawley (24 épisodes), Bob Wehling (28), N. B. Stone Jr. (9) et quinze autres rédacteurs (1 à 7), toujours inspirés par Johnston McCulley. Par épisode, les tournages durent entre une et deux semaines, sur plusieurs sites dont le studio Old Tucson (Tucson, Arizona), haut lieu du western hollywoodien. Pour rogner les coûts de production (80 000 à 100 000 dollars l'épisode), la série est filmée en noir et blanc. S'y ajoutent quatre épisodes (troisième saison inachevée) : *El Bandido*; *Adios, El Cuchillo*; *The Postponed Wedding*; *Auld Acquaintance* (« One-Hour Specials », 1960-1961)¹⁵.

En outre, deux longs-métrages compilent six et huit épisodes emblématiques de *Walt Disney's Zorro: Zorro the Avenger* (1958) et *The Sign of Zorro* (1958). Suit la série controversée *Zorro and Son* (Walt Disney Television, 1983, cinq épisodes de vingt-cinq minutes, CBS). Au début des années 2010, une pétition en ligne signée par un *collective body of fans* implorait Walt Disney Home Entertainment de rééditer en DVD ces deux longs-métrages ainsi que *Zorro and Son*. Comme Zorro, les fans ne désarment jamais¹⁶!

Coproduction américano-européenne en quatre saisons de 89 épisodes (1989-1992), filmée dans le désert de Tabernas près d'Almería (sanctuaire espagnol du western italien), diffusée de 1990 à 1993, la série en couleurs *New World's Zorro* redéploie platement la saga du justicier californien avec Duncan Regher en Zorro/Don Diego. La compétition télévisuelle mène au coloriage malheureux de 1992 qui assure un *revival* à *Walt Disney's Zorro*.

Finalement, autour des matrices littéraires et filmiques de la saga, trois séries de dessins animés en couleurs (91 épisodes) complexifient le panthéon imaginaire du justicier... parfois confronté à un *alter ego* vêtu de blanc : *The New Adventures of Zorro* (production

15 <http://www.billcotter.com/zorro/hour-episodes.htm> (consulté le 31 mai 2018).

16 <http://www.change.org/p/alan-bergman-release-your-theatrical-zorro-films-tv-show-zorro-and-son-on-dvd> (consulté le 31 mai 2018).



Bernardo et Zorro (Gene Sheldon et Guy Williams) dans une scène de *The Sign of Zorro*, compilation filmique de certains épisodes de *Walt Disney's Zorro*

Filmation, États-Unis, 1981), *The Legend of Zorro* (Mondo TV, 1992), *The New Adventures of Zorro II* (Warner Bros. International, 1997). Inusable Zorro!

Casting

Avec 30 actrices et 188 acteurs, souvent habitués aux seconds rôles, le casting de *Walt Disney's Zorro* assure sa vogue planétaire¹⁷. Dès l'origine du projet, le rôle-titre est prévu pour l'acteur américain d'origine écossaise Britt Lomond (1925-2006), vétéran de la Seconde Guerre mondiale, crédité aux génériques de 36 films. *In fine*, Lomond incarne... l'ennemi mortel de Zorro, soit le tyrannique commandant Enrique Sanchez Monastario (I/1-13)¹⁸. La figure de

17 *Zorro. Full Cast and Crew*, <https://www.imdb.com/title/tt0050079/fullcredits> (consulté le 31 mai 2018)

18 Dorénavant nous citons de manière abrégée : première saison, épisode 1 : I/1, etc.

Zorro revient au fringant et lumineux acteur siciliano-américain Guy Williams (Armando Joseph Catalano, 1924-1989), ancien mannequin. Présent dans une douzaine de longs-métrages, Williams sera marqué *ad vitam* par son rôle de Don Diego/Zorro. Du haut de ses 190 centimètres, il joue dans le souvenir croisé de Douglas Fairbanks et de Tyrone Power dont il a la prestance. Outre leur forme athlétique, Lomond et Williams offrent leurs talents d'escrimeurs et de cavaliers qui souvent les opposent sans doublure.

Guy Williams connaît un autre succès cathodique. Plus terne, il incarne le docteur et père de famille John Robinson dans le *space opera* (83 épisodes en couleurs de 49 minutes) *Lost in Space/Perdus dans l'espace*, diffusé sur CBS du 15 septembre 1965 au 6 mars 1968. Issu de l'imaginaire intersidéral du *serial*, le feuilleton s'inspire de la bande dessinée *The Space Family Robinson* (Gold Key Comics) et du *Schweizerische Robinson* (1822) du romancier bernois Johann David Wyss.

Sans la complicité inflexible du dévoué serviteur Bernardo, muet de naissance et feignant la surdité pour mieux épier la scène sociale, Don Diego ne serait pas Zorro. Cruciale dès le premier épisode où, sur le bateau revenant en 1820 d'Espagne en Californie, il expose la ruse de la double vie du dandy et du justicier (*Presenting Señor Zorro*, 1957), la figure bienveillante de Bernardo revient à l'acteur comique Gene Sheldon (né Eugène Hume, 1908-1982). Ce fou de mime a joué le vaudeville en Europe. Admirateur de Harpo Marx, il en importe la malice silencieuse et la pantomime gestuelle dans *Walt Disney's Zorro*.

Pivot burlesque des deux saisons, le sergent Demetrio Lopez Garcia est joué par l'acteur américain Henry Calvin (1918-1975), ancien chanteur baryton. Il sera remarqué plus tard dans des séries comme *The Man from UNCLE/Des agents très spéciaux* (1964) ou *Mannix* (1967). Reprenant l'hébétement facial et l'entrain dindonnant d'Oliver Hardy, Calvin incarne l'aveuglement disciplinaire et la loyauté militaire. Son attachement au paternalisme politique des notables californiens ne fléchit jamais. Ivrogne et boulimique,

parfois poltron mais doté d'un cœur d'or, Garcia peut planquer un garde-manger sous son oreiller! Surnommé « Babouin » par son supérieur Monastario ou « Señor Elephant » par les enfants du *pueblo* (I/25, *The Fox and the Coyote*), il est révolté par le sort des Indiens et des péons; il finit par se muer en allié tacite de Zorro, qui le manipule en le protégeant.

Parmi les figures saillantes du feuilleton, l'acteur américain d'origine mexicaine George J. Lewis (1903-1995) campe le patriarche Don Alejandro de la Vega, père de Don Diego. Spécialiste des seconds rôles de 1923 à 1966, Lewis est crédité dans 250 longs-métrages (westerns, policiers). Il est l'agent fédéral Vic Gordon dans les *serials* *Zorro's Black Whip* (1944), ainsi qu'une figure mineure dans *Ghost of Zorro* (1949).

Autre figure récurrente de la saga : le paresseux et couard caporal Reyes, que joue Don Diamond (1921-2011), dont la voix nasillarde résonne dans des *cartoons* et des publicités. Lancier anonyme non crédité dans *Zorro Rides into Terror* (I/8), dès *Shadow of a Doubt* (I/14), il devient le faire-valoir de Garcia en écho au duo burlesque Laurel et Hardy.

Des *guest stars* émaillent *Walt Disney's Zorro*, dont Charles Korvin (1907-1998), le comploteur surnommé l'Aigle/Señor Varga (II/14-39) que tue son complice Greco (*Day of Decision*), ou encore John Litel (1892-1972), incarnation du gouverneur bienveillant (I-II, 7 épisodes). Parmi d'autres acteurs, on remarque Lee Van Cleef. Vu en 1952 dans *High Moon* de Fred Zinnemann avant d'être l'icône du western italien, Van Cleef offre son profil d'aigle et sa silhouette filiforme au bandit Antonio Castillo dans *Welcome to Monterey* (II/1) que filme nerveusement l'ancien routier du *serial* William Witney. Toujours dans la saison II, jouant le félon émissaire espagnol, on retrouve Everett Sloane – voix coutumière d'adaptations radiophoniques de *serials*, crédité dans une trentaine de longs-métrages, membre fondateur du prestigieux Mercury Theater créé par Orson Welles, qui le dirigea d'ailleurs dans *Citizen Kane* (1941) et *The Lady from Shanghai* (1947).

La bande musicale sonorise finement *Walt Disney's Zorro*. Présent aux génériques de 544 films dès 1937, ayant travaillé chez RKO et signé les partitions d'environ 200 films pour Republic – dont *Zorro's Fighting Legion* –, l'inspiré chef d'orchestre, compositeur et arrangeur William Lava (1911-1971) soigne les mélodies d'identification des leaders du feuilleton – cuivres passionnés pour Zorro; flûtes malicieuses et piccolos espiègles pour le serviteur muet Bernardo; pesants tubas et tambours solennels pour le sergent Garcia dans une résurgence du *Casse-Noisette* (1892) de Tchaïkovski. Tornado – sombre destrier joué par trois équidés – galope sur les variations de la *Marche des soldats de bois*, tiré de l'opérette *Babes in Toyland* (1903) de Victor Herbert.

Outre cette richesse musicale, *Walt Disney's Zorro* gagne aussi sa notoriété internationale par le thème musical et les paroles de la chanson du générique qu'en 1964 parodie le facétieux Henri Salvador (*Zorro est arrivé*, 45 tours, Rigolo-Vogue)¹⁹. Travaillant dix ans pour Walt Disney Production (versions françaises de chants célèbres du studio), il prête sa « voix » à des personnages de dessins animés.

En valse accélérée, la mélodie de la série *Zorro* est due à l'inventif George Burns – compositeur pour Walt Disney des partitions de la minisérie *Davy Crockett* (ABC, 1954-1955) et des dessins animés *101 Dalmatians* (1961), *The Jungle Book* (1967), voire *Robin Hood* (1973). Signées Norman Foster (*supra*), les paroles de la chanson sont interprétées par le quatuor vocal masculin The Mellomen (Jimmy Joyce, Max Smith, Bill Lee, Bob Stevens; 1948-années 1970)²⁰. En 1959, chantant souvent *a cappella*, le fameux quartet vocal féminin The Chordettes, habitué du show télévisé d'Arthur Godfrey, en donne une version désopilante²¹.

19 <https://www.dailymotion.com/video/xallpe> (consulté le 31 mai 2018).

20 Dans le style du *Barbershop*, cette formation interprète les chants de plusieurs *animated films* des studios Disney – dont *Cinderella* (1950), *Peter Pan* (1953), *Lady and The Tramp* (1955), *Sleeping Beauty* (1959).

21 *Saturday Night Beech-Nut Show*, 26 avril 1958: <https://www.youtube.com/watch?v=cld5-zKpJm4> (consulté le 31 mai 2018).

Mon épée est une flamme

Dès le générique long (1 minute 46) ou bref (40 secondes), avec la première des deux strophes du chant de Zorro, *Walt Disney's Zorro* expose la saga du renégat dont la tête est mise à prix :

Out of the night, / When the full moon is bright, / Comes the horseman
known as Zorro. / This bold renegade / Carves a «Z» with his blade, / A
«Z» that stands for Zorro. / Zorro, Zorro, the fox so cunning and
free, / Zorro, Zorro, who makes the sign of the Z.

He is polite, / But the wicked take flight / When they catch the sight of
Zorro. / He's friend of the weak, and the poor and the meek, / This very
unique, señor Zorro. / Zorro, Zorro, the fox so cunning and free, / Zorro,
Zorro, who makes the sign of the Z. / Zorro, Zorro, Zorro, Zorro, Zorro,
Zorro²²...

Proche de l'original, le chant du générique français (version courte) est interprété par Claude et José Germain avec Vincent Muron²³.

Paroles et musique nouent les images du générique programmatique mis sous le label Walt Disney Studios. Dès le titre *Zorro*, la version longue s'ouvre sur la silhouette efflanquée d'un renard en ombre chinoise. Ses yeux réverbèrent l'éclat du mot «Zorro» (en caractères pseudo-gothiques depuis l'épisode 40, *Welcome to Monterey*, II/1). L'image se focalise sur le justicier, le bras gauche replié plaçant la cape sur le visage, l'épée brandie à la main droite. Ramenant le bras gauche en arrière pour découvrir le visage masqué et souriant, il lacère l'écran d'un Z. La lettre emblématique se

22 *Walt Disney's Zorro. Extended Main Title*, 1958: <https://www.youtube.com/watch?v=tO7EpOlzWY> (consulté le 31 mai 2018).

23 <https://www.dailymotion.com/video/x8184c> (consulté le 31 mai 2018): «Un cavalier qui surgit hors de la nuit / Court vers l'aventure au galop / Son nom, il le signe à la pointe de l'épée / D'un Z qui veut dire Zorro/Zorro, Zorro / Renard rusé qui fait sa loi / Zorro, Zorro / Vainqueur, tu l'es à chaque fois. Zorro! Zorro!, Zorro!, Zorro...»



Zorro sur Tornado court vers l'aventure au galop

mue en tourbillon de l'aventure, d'où en fondu enchaîné émerge la suite du générique. Sur fond sonore d'orage, un éclair zébrant le ciel, sous la pleine lune, le cavalier masqué surgit sur un cheval noir cabré dans la nuit. Il salue en levant son chapeau.

Cette irruption fracassante déverse les « images clés » des épisodes à venir. S'ajoute donc le combat au sabre contre le sergent Garcia (bedaine marquée d'un Z). Puis s'enchaînent – comme dans un *serial* accéléré – le poignard violemment planté dans une porte, avec la mise en garde du justicier (« *Beware Comma[ndante]. My sword is a flame – to right every wrong – so heed well my name Zorro* »), les traques du cavalier par les lanciers à bride abattue, l'ombre du duel avec un homme au large sombrero, le saut de Zorro accroché à un lasso au-dessus du patio de la garnison emplie de soldats, la lacération (Z) de la partition musicale du générique. Ensuite, le justicier se mue en félin sur le toit d'une maison avant de sauter dans le vide pour traverser les flammes – au bout d'une corde puis sur son destrier – ou de bondir à travers une fenêtre qui se brise.

Le dénouement culmine dans la lacération de l'« *Aviso* » de mise à prix du « traître » Ignacio Torres (500 pesos) et du « *Bandit who calls himself Zorro* » (1 000 pesos), recherché mort ou vif. Finalement – dernier fondu enchaîné – sous un ciel crépusculaire où à neuf fois flashe le mot « Zorro » en éclair vengeur, le renégat – guidant son destrier qui piaffe et se dresse – lève la main droite en signe d'au revoir. Dans une ultime chevauchée, Zorro disparaît sur le point de fuite de l'horizon. Ce générique historique est mis en abyme dans celui, en médaillons, de l'insipide série *Zorro and Son* de Walt Disney Television (1983).

Le bandit social

Liminaires de la saga qui en expose l'imaginaire justicier et la dynamique visuelle, le « chant de Zorro » et le générique narratif exaltent la bravoure du héros. S'il jaillit armé des ténèbres avant d'y replonger sous l'anonymat du masque, c'est pour défendre les opprimés et rétablir la justice. À la requête épistolaire de son veuf et richissime père Don Alejandro de la Vega qu'alarme la tyrannie militaire dans la Californie de la Nouvelle-Espagne d'avant l'annexion mexicaine de 1821, le fringant *caballero* Don Diego arrête ses études à Madrid pour regagner la mère patrie. Dans cette société coloniale de grands propriétaires terriens – où la puissance ecclésiastique endigue mal la gloire militaire –, il va y afficher l'identité sociale de l'homme de lettres plutôt que celle de l'homme d'action. Avant de débarquer au port de Los Angeles, il décide de revêtir la « peau du renard » au lieu de celle du lion (I/1).

Alourdisant le joug des Indiens et des péons asservis à la glèbe, la brutalité militaire révolte le jeune aristocrate. La ruse et la violence non homicide l'armeront contre le despotisme. Pour mieux agir, avec la loyauté infaillible du serviteur Bernardo qui ajoute la surdité feinte au mutisme congénital, Don Diego devient Zorro. Sa tête est mise à prix – « mort ou vif » – par les militaires. Virtuose

du fouet, cavalier et épéiste hors pair, il ne tue pas ses adversaires. Lorsque par trois fois ils le démasquent, ceux-ci sont éliminés par un complice trahi, des Indiens protégeant le secret d'une mine aurifère, voire un comparse maladroit (I/22, I/23, II/69). Ne luttant qu'incognito, Zorro ne saurait avoir du sang sur les mains – sauf au terme d'une loyale joute à l'épée, en transperçant par exemple le capitaine Arellano, traître au gouverneur (II/75). Entre Los Angeles et Monterey, abandonnant par intermittence l'identité de son *alter ego* Don Diego dont la désinvolture efféminée et pacifiste répugne au patriarche Don Alejandro, Zorro mène le combat chevaleresque de la justice.

L'avatar masqué de Robin Hood est un bandit social. Selon Eric J. Hobsbawm, la typologie de cette figure se résume à neuf points archétypaux. À l'origine, le bandit social n'est pas un criminel. Il agit pour réparer une injustice individuelle ou collective. Il redresse les torts et redistribue les richesses aux démunis. Il tue rarement ou alors en cas de légitime défense. S'il survit, il redevient un membre respecté de la société. La communauté l'admire et le soutient. Seule la trahison peut le perdre. Insaisissable, il est invulnérable. Finalement, plutôt réformiste que révolutionnaire, le bandit social ne combat pas le roi (source de justice) mais les oppresseurs locaux qui abusent de l'autorité déléguée par le souverain. En tous points, Zorro est conforme à ce modèle²⁴.

Mission de San Gabriel, fort militaire de Los Angeles et *hacienda* de la famille de la Vega : ces trois pôles symboliques triangulent la guérilla urbaine et rurale que poursuit Zorro (saison I). La Croix, le sabre et la terre structurent la conflictualité sociale liée au tripartisme fonctionnel du féodalisme californien sous la couronne espagnole. Aliéné de tout groupe social, Zorro interagit entre les trois ordres de la société féodale : les prêtres (mission de San Gabriel/père Felipe), les guerriers (garnison militaire/commandant Monastario) et les paysans – péons, *vaqueros* – sur les tenures

24 Eric J. Hobsbawm, *Les Bandits*, Paris, Zones, 2008 (en anglais : 1969), p. 28-42, 57-58.

des latifundiaires (*hacienda*/Don Alejandro de la Vega). Au centre de la topographie conflictuelle, le melting-pot plus ou moins neutre de la *taberna* est l'observatoire de la vie sociale où convergent les rumeurs du *pueblo* et les voyageurs étrangers. Souvent, avant d'agir en Zorro, Don Diego y sonde le sergent Garcia, qui tente d'étancher sa soif en éclusant du vin et de calmer sa faim insatiable.

Armes en main mais sous la force du crucifix rédempteur, Zorro triomphe en bandit social lorsqu'à la mission de San Gabriel, il libère les péons et les Indiens asservis par Monastario. En leur ordonnant de «gagner les collines», il en fait des guérilleros (I/3). *De facto*, Zorro soutient la Croix, défie le sabre militaire et conjure la spoliation terrienne des notables en défendant l'*ethos* nobiliaire contre le magistrat corrompu et le militaire autocrate. Tous trompent le roi trop éloigné. En outre, il secourt les humbles – Indien, péon, *vaquero* – qu'écrasent l'odieuse corvée et l'impôt inique. Alors que la menace étrangère monte aux frontières, le justicier garantit le *statu quo* féodal de la Californie espagnole au point que le vice-roi – ami à Madrid de Don Diego – n'hésite pas à soutenir tacitement son combat en révoquant le tyrannique commandant Monastario (I/13). Lorsqu'il abat l'Aigle qui veut vendre la Californie au plus offrant, Zorro sauve l'Espagne absolutiste de Ferdinand VII (I/39). Celle, précisément, qui est si chère au patriarche Don Alejandro.

Un renégat masqué au grand cœur que soutient le peuple dans la Californie espagnole vers 1820 : tel est donc l'objet du *Walt Disney's Zorro*. Les 78 épisodes répartis en deux saisons enchâssent quatre arcs narratifs distincts.

I. Proche du *pulp* de McCulley, l'*Histoire du tyran Monastario* (I/1-13) : le justicier combat et vainc le brutal commandant de la garnison de Los Angeles. Écrasant le peuple, convoitant les richesses des notables, il soupçonne Don Diego d'être Zorro. Seul le vice-roi d'Espagne pourra le destituer.

II. *Le Complot de l'Aigle* (I/14-39) : Zorro lutte contre l'Aigle pour déjouer le complot tentaculaire qui vise à livrer la Californie

espagnole à une puissance extérieure. Au moment décisif, alors que des militaires de la garnison rallient Zorro pour rétablir l'ordre dans le *pueblo* de Los Angeles, l'Aigle fugitif sur le toit de la caserne est tué par son complice Greco qui tire depuis le sol où il gît blessé. Auparavant, l'Aigle l'a trahi.

III. *Don Diego à Monterey* (II/40-52) : loin de Los Angeles, Zorro tombe amoureux d'Anna Maria Verdugo, qui ignore l'identité réelle du justicier. La splendide señorita trouble aussi Don Diego et son ami Ricardo Del Amo. Chevauchant l'étalon blanc Phantom, mêlé à plusieurs intrigues, Zorro déjoue le complot visant à voler l'argent de notables qui financent la politique maritime royale contre le blocus militaire de la Californie. Imploré par Don Alejandro de la Vega, Zorro refuse l'amnistie du gouverneur afin de continuer le combat de la liberté. Il en perd Anna Maria.

IV. *Retour à Los Angeles* (II/53-78) : sur fond d'intrigues secondaires, Zorro permet le mariage de malheureux péons Buena et Romaldo (II/53, *The Runaways*). Il défend sa dignité d'épéiste (II/70, *An Affair of Honour*), protège les faibles (II/77, *Señor China Boy*) ainsi que l'ordre californien. Alors que l'Espagne est en guerre, l'émissaire royal Andres Basilio, collecteur de fonds pour l'effort militaire, les détourne à son profit en voulant spolier la vaste *hacienda* de Don Cornelio – un ami des de la Vega (II/66-69). Ayant violé le repaire de Zorro qu'il assomme et démasque, Basilio est tué par son complice le capitaine Mendoza qui l'a pris pour le justicier. Par orgueil, Basilio s'était couvert du masque noir (II/69, *Zorro Takes a Dare*). Après avoir assuré le rapatriement maritime en Espagne du *Trésor pour le Roi* (II/67), Zorro protège le gouverneur blessé et réfugié dans l'*hacienda* des de la Vega suite à une tentative de meurtre sur la route de Los Angeles (II/72-75). Trahissant le gouverneur pour le remplacer, le félon capitaine Arellano est tué... par Zorro en combat singulier (II/75, *Long Live the Governor*).

Jailli de la nuit, le justicier masqué est ainsi l'ultime pilier légitimiste du régime espagnol en Californie. Lorsque ses représentants



Le dandy et le patriarche. Don Diego et Don Alejandro de la Vega (Guy Williams et George J. Lewis)

s'écartent des voies étroites de la modération politique et de la justice sociale, il les combat comme le renard attaque le coyote.

Le père et le fils

Walt Disney's Zorro inscrit la saga du justicier masqué dans une structure postœdipienne. *A contrario* de Batman, orphelin vers dix ans de ses deux parents tués par un gangster sous ses yeux hagards, Don Diego n'est orphelin que de mère. Dans la carence maternelle, sans objet de désir, la rivalité sexuelle avec le père Don Alejandro est compromise. À visage découvert, parfumé et exquis, simulant le couard hédoniste attaché aux privilèges de la notabilité terrienne, Don Diego provoque le désespoir paternel. Courtois *caballero*, il vomit l'action directe. Sa virilité déficiente souffre de celle,

conquérante et intrépide, du patriarche Don Alejandro, lié au point d'honneur nobiliaire, patron volontariste des *vaqueros*.

Homme de lettres plutôt qu'homme d'action, Don Diego le désarmé (déssexué?) est écrasé par Zorro, son *alter ego* qui dégaîne et brandit l'épée. Sous le masque, le cavalier nocturne devient l'homme d'action du rêve paternel. Celui auquel Don Alejandro songe nuit et jour. Peut-être pour s'y confronter. Zorro serait l'enfant idéal qui éternise la jeunesse martiale du patriarche aguerrri. Zorro focalise le désir féminin, contrairement à Don Diego, adulé en frère par les femmes. Avant de tomber, le masque de Zorro légitime la rivalité inavouable avec le père. Visant les oppresseurs, la violence filiale l'épargne. Démasqué en Don Diego, Zorro deviendrait le concurrent du patriarche qui songe à sa descendance héroïque. La masculinité du fils idéalisé n'existe que sous le masque de Zorro. En courant à l'aventure, il perpétue l'autorité du patriarche sans masque.

Même l'aveu *in extremis* de la filiation ne démasque pas le vengeur du père dépossédé et du peuple opprimé. Piégé par Monastario après avoir mené à l'assaut les notables spoliés, blessé et fugitif, caché dans les bois, gisant au sol mais réconforté par Zorro, Don Alejandro affaibli rêve au fils idéal. Celui qu'il projette derrière le masque noir de son interlocuteur – sans pourtant oser l'arracher :

Étrange, tellement étrange. C'est comme si je vous connaissais. Vous ressemblez tellement à quelqu'un que je connais bien. Je ne suis qu'un vieil homme fou avec des rêves insensés. Bien souvent j'ai rêvé que mon fils reviendrait d'Espagne pour être comme vous. Maintenant que vous êtes si proche, c'est comme dans mes rêves lorsque je sens que je pourrais presque arracher ce masque pour voir le visage de mon fils Diego. Je ne pourrais pas arracher ce masque; je n'en aurais pas la force; je n'en aurais pas le courage. Un vieil homme doit s'accrocher à ses rêves aussi fortement qu'un désespéré s'accroche à la vie.

Bouleversé mais rendu vigilant par les lanciers aux abois, empêchant le retrait du masque, Zorro répond en Don Diego, avant de porter Don Alejandro à travers la nuit salvatrice : « Vous avez bien des années, *mon père*, pour vivre et pour rêver » (I/7, *Monastario Sets a Trap*). De qui Don Alejandro est-il le père ?

Le renard et le coyote

Un *faux* Zorro est engagé sur le forum de Los Angeles sur ordre du *faux* capitaine Ortega, complice de l'Aigle, usurpateur du *vrai* capitaine Ortega qui a été assassiné. Le piège vise les libérateurs de Zorro durant la pendaison programmée. Ignorant que le lancier Roberto joue le rôle masqué du justicier capturé, les péons en colère murmurent. Rassemblés devant la cage d'infamie, ils désobéissent à leur patron Don Diego qui les renvoie au travail pour éviter le bain de sang. Même si Zorro est un renégat aux yeux de la loi, il est « notre ami » et notre « seul protecteur contre les exactions du commandant et du magistrat », affirme un *vaquero* de Don Alejandro de la Vega, porte-parole des asservis (I/21, *Zorro Springs a Trap*). Zorro est bien un bandit social.

Hobsbawm l'a montré : quelle que soit son origine, le bandit social que l'État traque en criminel est pour le peuple asservi un « héros », un « champion », un « vengeur », un « justicier », voire un « libérateur », soit un homme admirable qu'il faut « aider » et « soutenir ». À nouveau, Zorro n'échappe pas à la règle. Son héroïsme est doublement consacré. Sa stature de bandit social que loue le peuple culmine dans l'immortalité légendaire que chantent les enfants.

Le bandit social et le brigand au grand cœur, rappelle aussi Hobsbawm, sont célébrés par des récits d'héroïsation, des contes et des ballades. Encore une fois, Zorro n'échappe pas au modèle. Le champion du peuple devient légendaire de son vivant. Fascinant les enfants de Los Angeles, l'homme au masque nourrit leur imaginaire aventureux. Épée de bois en main et visage masqué, six d'entre eux

jouent à Zorro devant l'église d'où jaillissent les fidèles. Sur l'air de la célèbre comptine enfantine *Arroz con Leche* (« Riz au lait »), leur ritournelle scande gaiement les avantages du rusé « renard » sur le stupide « coyote » :

Gloire au renard, quel que soit son nom. / Qu'il vive longtemps et bienheureux. / Il était une fois un renard à la queue touffue. / Il était vif et courageux. / Quand les chiens trouvèrent sa trace, il décampa. / Et jamais, ils ne le retrouvèrent.

Le bestiaire chanté renvoie à la couardise notoire du capitaine de la garnison, à l'incompétence des lanciers et à l'habileté fabuleuse de Zorro. Si le spectacle ravit Don Diego et Bernardo, il scandalise le magistrat complice de l'Aigle. Les enfants ne sauraient glorifier le renégat. Le sergent Garcia reçoit l'ordre de les censurer. Il obéit à contrecœur. (1/25, *The Fox and the Coyote*).

Pérennisant depuis plus d'un demi-siècle l'imaginaire du justicier masqué dans l'univers cathodique, *Walt Disney's Zorro* donne à voir la force de cet imaginaire libérateur dans la série elle-même. Comme les téléspectateurs juvéniles, les enfants du *pueblo* chantent et imitent le héros. Si, depuis les romans de Johnston McCulley, Zorro représente l'archétype culturel du justicier – avant Batman et autres héros sous le masque –, sa glorification dans la ballade enfantine illustre la tradition des représentations orales, textuelles et visuelles d'héroïsation du banditisme social.

Même phénomène culturel dans la vieille Europe absolutiste: champion du peuple que broie la gabelle du sel et adversaire armé de la maréchaussée, le contrebandier Mandrin, après son exécution publique sur la roue d'infamie le 26 mai 1755 à Valence, est devenu le héros de la « Mandrinade », jusque dans les opuscules bon marché de la « Bibliothèque bleue » imprimés au XVIII^e siècle pour le peuple. Insaisissable, ami des opprimés, faisant mordre la poussière aux lanciers de la garnison de Los Angeles, mais toujours fidèle au roi, le hors-la-loi voit sa notoriété culminer dans les représentations

de son héroïsme. En célébrant les transgresseurs de l'ordre établi comme le font les six enfants du *pueblo*, le récit oral, textuel ou visuel de leurs exploits popularisés éternise la justice qu'ils restaurent. Surgi de la nuit, ayant réconcilié le père Don Alejandro et le fils Don Diego, l'habile cavalier Zorro conforte l'imaginaire social d'un monde meilleur auquel nous rêvons faute de pouvoir l'édifier. Telle est la puissance libératrice de la fiction.

Youri Volokhine

**The Walking
Dead et les
morts-vivants
dans l'*imaginaire*
*contemporain***

En se réveillant après un long coma, un policier, Rick Grimes, réalise avec effroi qu'une catastrophe horrible a frappé son pays, les États-Unis. La population a été décimée; des hordes de morts-vivants («les marcheurs») attaquent les rares survivants pour les dévorer. Parvenant à retrouver sa femme et son fils, il va tenter, avec un petit groupe de rescapés, à survivre dans ce monde cauchemardesque. Ses aventures constituent la trame de la série américaine *The Walking Dead* («Le(s) mort(s) qui marche(nt)») qui connaît depuis 2010 un vif succès populaire. Basée sur une bande dessinée scénarisée par Robert Kirkman et dessinée par Tony Moore et Charles Adlard (le volume 29 est paru en mars 2018), la série allie plusieurs motifs bien connus du cinéma et de la littérature fantastiques: l'ambiance dystopique (un futur proche ravagé par un fléau); l'hyper-violence (tortures, tueries sadiques, combats brutaux); enfin les morts-vivants, dont la présence sinistre gouverne la série.

Présents dans nombre de fictions littéraires et cinématographiques, les morts-vivants constituent un sujet prisé du cinéma de genre. Or, s'ils sont au cœur de *The Walking Dead*, la série sort pourtant de l'ancien circuit plus ou moins fermé des films d'horreur pour toucher un plus large public. On pourrait attribuer ce succès au fait que *The Walking Dead* véhicule des grands thèmes mythiques ou légendaires liés au monde des morts qui n'auraient jamais abandonné l'Occident. Cela posé, il faut s'interroger plus spécifiquement sur le contexte contemporain de la réception du motif du mort-vivant¹.

1 La présente contribution est une version considérablement élargie de: Youri Volokhine, «Le mort qui marche» (= Notules d'histoire des religions. § 31), *Asdiwal*, 12 (2017), p. 161-165. Par ailleurs, plusieurs études ont déjà été consacrées à la série, notamment: Antoine Lucciardi, *The Walking Dead décrypté*, Paris, Hachette, 2017; Arnaud Marie, Benoît Christel et Pierre Magne, *The Walking Dead. Guide de survie conceptuel*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2016.



L'entrée de Rick dans Atlanta. *The Walking Dead* (saison 1, épisode 1)



L'entrée de Rick dans Atlanta. Robert Kirkman et Tony Moore, *The Walking Dead*, volume 1 (*Days Gone Bye*), Portland, Image Comics, 2004

Le motif du mort-vivant : généalogie

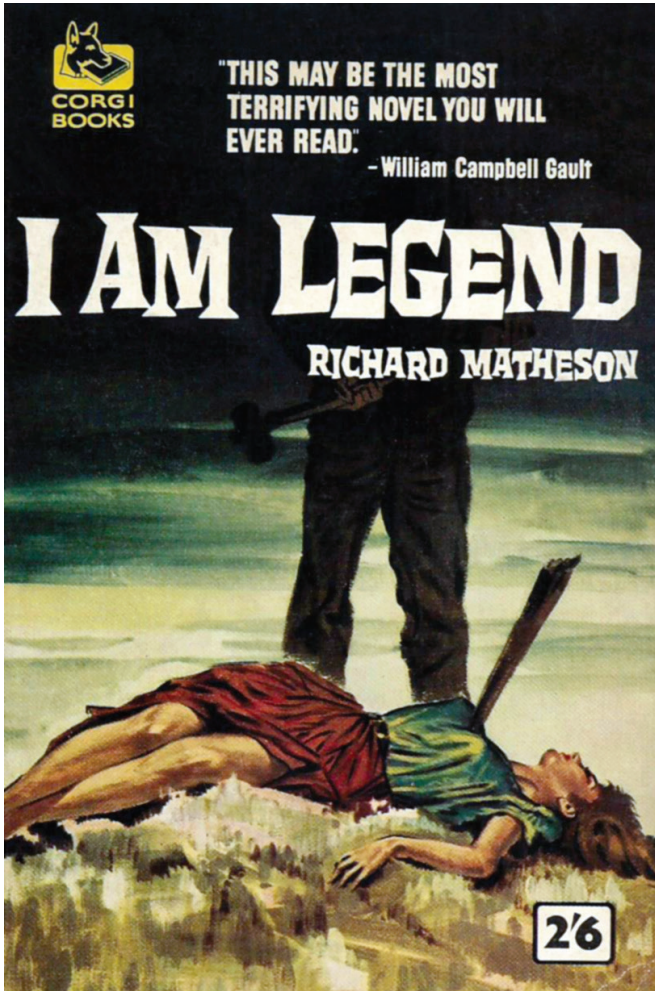
The Walking Dead ne constitue pas seulement un objet pour les historiens du cinéma ou pour les sociologues de l'Amérique d'aujourd'hui. On pourrait en effet avancer que cette série livre des éléments pour une anthropologie contemporaine de la mort, mais

pour cela, il faudrait au préalable rappeler quelques faits que nous allons résumer ici de manière cavalière. Tout d'abord, il s'agit de positionner *The Walking Dead* dans une généalogie thématique rendant compréhensible l'usage qui y est fait des motifs liés à la mort et aux morts-vivants.

Au niveau formel, *The Walking Dead* appartient à une lignée propre aux littératures et aux représentations fantastiques qui, dans le monde anglo-saxon, est souvent désignée par les termes de *horror fiction* ou de *horror novel*. Ce genre littéraire, qui a connu de grands auteurs tel Howard P. Lovecraft (1890-1937), s'est plus tard orienté vers des productions culturelles (films d'horreur, bandes dessinées) explorant entre autres l'univers des morts-vivants.

Au niveau thématique, *The Walking Dead* s'inscrit nettement dans le genre dystopique, c'est-à-dire la représentation d'un monde futur épouvantable. Ce genre est également issu de la littérature. En l'occurrence, il faut surtout retenir le roman de Richard Matheson, *I Am Legend* (1954), qui décrit une humanité éradiquée par une terrible pandémie. Un seul survivant, immunisé suite à une morsure de chauve-souris, y lutte contre des hordes de morts-vivants cannibales. La jonction du thème du cannibalisme, source de dégoût, avec celui du mort-vivant est l'un des éléments caractéristiques des films d'horreur dont nous traiterons ici. Enfin, l'univers de *The Walking Dead* est aussi celui de l'hyper-violence et de l'hyper-cruauté, un monde développé dans le cadre d'une vision survivaliste *do it yourself* typique de la société américaine. On s'arme; on se retranche.

Avant de revenir sur ces aspects, il faut au préalable prendre en considération le fait que le motif du mort-vivant connaît une longue histoire. Il est bien attesté dans les représentations occidentales, depuis au moins la fin du Moyen Âge, où il apparaît sous plusieurs formes. On pensera d'abord aux représentations de la «danse macabre», une procession sinistre menée par des squelettes conduisant des vivants, thème iconographique porteur d'un discours social marqué – la mort fauche les petits comme les



Richard Matheson, *I Am Legend*, 1954 (édition de poche, Londres, Corgi Books, 1956)

grands – qui se nourrit de la vision d’une mort omniprésente (traumatismes des guerres, crainte des épidémies, etc.).

Il faut également citer une pratique funéraire propre à cette époque par laquelle certains membres de la haute aristocratie choisissaient de se faire représenter sous la forme de transis:

le gisant ornant leur tombe représentait alors non pas un corps magnifié, mais au contraire un terrible cadavre décharné et parfois pourrissant². D'innombrables thèmes sont explorés dans l'art occidental convoquant la mort personnifiée, voire les morts, parfois figurés comme une effrayante armée déboulant des profondeurs de la terre pour massacrer les vivants, comme dans l'allégorie du *Triomphe de la Mort* de Pieter Brueghel l'Ancien (1562). Ces motifs s'articulent à une perception de la mort qui évolue constamment jusqu'à nos jours³.

En ce qui concerne la période contemporaine, du xx^e siècle jusqu'à nos jours, l'un des traits remarquables de cette représentation de la mort apparaît avec le motif réélaboré du mort-vivant porté par le cinéma. Diverses interprétations ont été avancées pour expliquer ce succès, par exemple du côté de l'inconscient collectif :

L'aspect pourrissant de ces hordes répugnantes de morts vivants et leur cannibalisme exacerbé touchent vraisemblablement à des tabous encore enfouis au fin fond de notre inconscient et peuvent expliquer ce sentiment confus d'attraction et de répulsion ressenti à ces représentations figuratives d'un néant éternel qui nous menace tous.⁴

La crainte, éternelle, de la mort et de la décomposition est aussi évoquée: ainsi pour Philippe Charlier, les zombies serviraient d'archétypes à la crainte du retour des morts; simultanément, ils représenteraient les morts « altérés », en personnifiant les atteintes corporelles *post mortem* (décomposition) et la crainte des inhumations injustifiées suite à des erreurs de diagnostic⁵.

2 Françoise Baron, «Le médecin, le prince, les prélats et la mort. L'apparition du transi dans la sculpture française du Moyen Âge», *Cahiers archéologiques*, 51 (2006), p. 125-158.

3 Une littérature substantielle est consacrée à cette question. Cf. notamment Philippe Ariès, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Seuil, 1975; *idem*, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977; Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident*, Paris, Gallimard, 1983.

4 Philippe Ross, *Les Visages de l'horreur*, Paris, Edilig, 1985, p. 191.

5 Philippe Charlier, *Zombis. Enquête sur les morts-vivants*, Paris, Tallandier, 2015.

Dans cette perspective, les morts-vivants du cinéma contemporain renverraient à une sorte d'actualisation du mythe médiéval du « spectre putréfié », le « revenant putride » : sortant de terre, ils poursuivent hors du sol leur putréfaction et transforment à leur tour les vivants en morts-vivants par contamination (meurtre, morsure, contact, etc.). Ces diverses explications ont toute une part de pertinence. Mais en se limitant à penser que la présence des morts-vivants dans *The Walking Dead* illustrerait une vision de la mort hostile, associée à une horreur de la putréfaction cadavérique, on risque peut-être de s'engager dans une voie certes bien balisée, mais qui pourrait nous écarter de l'essentiel.

Ultra-violence

Les fans de la série sont prêts à admettre que le plus grand danger menaçant les protagonistes n'est pas les morts-vivants, mais les vivants ou plutôt les survivants. C'est d'ailleurs bien là l'intention des réalisateurs, pour qui la série n'est pas une « simple histoire de zombies », mais surtout un drame sur la survie dans un futur dévasté. Selon Eric Stephenson, directeur d'Image Comics qui édite la bande dessinée, le succès de *The Walking Dead* auprès d'un large public serait dû au fait « que la série s'intéresse plus aux vivants qu'aux zombies »⁶. Cela dit, les morts-vivants ne constituent pas uniquement une toile de fond, sous forme d'un arrière-plan sinistre que l'on ne peut jamais oublier : c'est leur présence toute l'action.

La violence aveugle des morts-vivants, qui culmine dans des scènes de sauvagerie cannibale, diffère néanmoins de l'ultra-violence des survivants. D'une part, il y a ceux du groupe de Rick Grimes, les « héros », experts dans toutes les manières de tuer les zombies : au sabre japonais (Michonne), à l'arbalète (Daryl) ou au

6 *Walking Dead. Comics Compagnon*, Paris, Delcourt, 2017, p. 147.

M16 (Abraham) pour n'en citer que quelques-uns. Cependant, la cruauté et le sadisme s'expriment de manière paroxystique à travers plusieurs personnages bien vivants également, qui entrent en conflit avec le groupe de Grimes, comme le cruel Gouverneur ou Negan, lequel exécute ses victimes avec sa batte de base-ball préférée, garnie de fils de fer barbelés⁷. Cette mise en scène attentive de la cruauté, prisée (jusqu'à un certain point) par le grand public, à l'instar de celle déployée par une autre série phare actuelle, *Game of Thrones* – qui partage d'ailleurs plusieurs thématiques avec *The Walking Dead*, dont celle de l'armée des morts –, ferait partie de ce que Denis Duclos a nommé le « complexe du loup-garou ». Selon lui, la mise en exergue des assassins et des sadiques dans la production culturelle américaine témoignerait d'une vision sous-jacente, jamais clairement exprimée, mais omniprésente pourtant : une conviction « mythique » selon laquelle la société et la culture n'offriraient qu'une mince barrière contre la sauvagerie, ce qui justifierait d'ailleurs un arsenal policier de surveillance : on se méfie de chacun⁸. Duclos s'interroge également sur la psychologie personnelle des jeunes Américains et leurs racines culturelles anglo-saxonnes. Pour lui, le succès de la « figure brûlante et glacée du *dead-alive* » demanderait d'envisager des liens d'abord avec le thème de la « chasse sauvage » et son cortège de défunts, puis plus loin encore, au-delà même des racines chrétiennes, jusqu'aux « sacrifices sanglants » du monde germanique ancien, mythes transmis notamment par le roman gothique jusqu'au « syncrétisme américain » opéré avec succès par Hollywood. Si l'ancrage culturel des mythes de la mort est certainement fort ancien, l'histoire du thème du mort-vivant au cinéma et son succès actuel pourraient aussi être révélateurs d'un autre phénomène. Les morts-vivants seraient,

7 On notera que les amateurs pourront s'acheter des répliques de la batte de Negan, ainsi décrite dans une récente publicité : « Cette réplique de 80 centimètres (équipée de faux fils de fer barbelés) est parfaite. Vous pourrez ainsi vous sentir dans la peau du plus grand psychopathe de la série », cf. *Walking Dead. Le magazine officiel*, 17 (2017), p. 9.

8 Denis Duclos, *Le Complexe du loup-garou. La fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris, La Découverte, 2005 (1994).

comme nous allons le voir, un prétexte pour parler finalement de tout autre chose que de la mort.

Hollywood et ses zombies

Avant d'être une figure du cinéma d'horreur, le zombie fait partie de la culture haïtienne; il rencontre très tôt le regard occidental, qui va particulièrement s'attacher à lui. Le zombie s'inscrit dans le cadre du vaudou, aux confluences des pratiques africaines et des croyances catholiques, dans un contexte colonial qui a façonné cette religion bricolée⁹. Le mot est en tout cas connu dès le XVII^e siècle dans un roman de Pierre-Corneille de Blessebois, curieux personnage, vagabond bourlingueur, militaire, galérien et écrivain¹⁰. D'emblée, vu au travers du regard occidental, le vaudou apparaît comme un monde trouble et inquiétant. Dès le XVIII^e siècle, les cérémonies vaudoues sont décrites, en premier par Médéric-Louis-Elie Moreau de Saint-Méry, qui inaugure toute une littérature coloniale où l'analyse cède le pas à l'horifiant¹¹.

Il en va ainsi pour la figure du zombie, ainsi décrite jadis par Alfred Métraux :

Les *zombis* sont des personnes dont le décès a été dûment constaté, qui ont été ensevelies au vu et au su de tous, et que l'on retrouve quelques années plus tard chez un *boko* dans un état voisin de l'idiotie. À Port-au-Prince, il y a peu de personnes, même dans la classe instruite, qui ne donnent un certain crédit à ces histoires macabres [...]. Zora Hurston a visité et photographié une *zombi* authentique qui avait été recueillie à l'hôpital des Gonaïves. Malgré les assertions de Mme Houston, fort

9 Jacques Hainard, Philippe Mathez et Olivier Schinz (éd.), *Vodou*, Gollion et Genève, Infolio et MEG, 2008.

10 *Le Zombi du Grand Pérou ou la comtesse de Cocagne*, s.l., 1697.

11 Sarah J. Lauro, *The Transatlantic Zombie. Slavery, Rebellion and Living Death*, New Brunswick et Londres, Rutgers University Press, 2015; Laënnec Hurbon, *Le Barbare imaginaire. Sorciers, zombis et cannibales en Haïti*, Paris, Éditions du Cerf, 1988.

superstitieuse, il semble qu'elle ait eu affaire à une folle ou à une idiote, en qui des paysans avaient cru reconnaître une femme morte plus de vingt ans auparavant.¹²

Quoi qu'il en soit, le vaudou et ses éventuels zombies n'abandonnent pas Haïti. Ils ont continué d'écrire une sombre légende, dont François Duvalier (1907-1971) et ses sinistres Tontons-Macoutes poursuivront l'invention pour terrifier les Haïtiens¹³. Mais entre-temps, le zombie, le mort-vivant-esclave, était depuis longtemps devenu un personnage non seulement de roman, mais aussi de cinéma¹⁴. En effet, le cinéma hollywoodien, dès les années 1930, a été avide de nouveaux motifs sensationnels et a saisi tout ce que la littérature et la culture populaire antérieure lui offraient. La créature du Dr Frankenstein, ou encore la momie ressuscitée par l'inconscience des égyptologues, sans parler des innombrables vampires, sont tous des sortes de morts ambulants. Ces monstres horribles ont déjà, lorsque le cinéma s'y intéresse, une longue carrière, et leur figure puise dans les folklores et les littératures qui s'en inspirent, notamment durant l'époque victorienne.

On peut situer en 1932 le début de l'exploitation cinématographique d'un autre motif spécifique de mort-vivant: le zombie haïtien. Le premier zombie hollywoodien apparaît dans *White Zombie* de Victor Halperin (1932), dans lequel joue le célèbre Bela Lugosi, le Dracula par excellence du film d'horreur d'avant-guerre. Le film, très librement inspiré de *L'Île magique* de William Seabrook (1929), se passe en Haïti; Legendre, un maître vaudou

12 Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien*, Paris, 1958, p. 249. Sur le parcours de Métraux à Haïti, voir Christine Laurière, «D'une île à l'autre. Alfred Métraux en Haïti», *Gradhiva*, 1 (2005), p. 181-207.

13 À noter que le film de Wes Craven, *L'Emprise des ténèbres* (*The Serpent and the Rainbow*, 1988, d'après le roman du même nom de Wade Davis), s'inspire de cette situation.

14 Antonio Dominguez Leiva, *Invasion zombie*, Auxonne, Le Murmure, 2013. Voir en dernier lieu le beau livre illustré et bien documenté d'Ozzy Inguanzo, *Les Zombies au cinéma. L'histoire ultime des morts-vivants à l'écran*, Paris, Hoëbeke, 2017 (*Zombies on Film*, New York, Rizzoli, 2014). Il existe une base de données regroupant films, jeux et livres sur les zombies: <https://www.zmdb.org> (consultée le 29 août 2018).



Affiche promotionnelle pour le film de Jacques Tourneur, *I Walked with a Zombie*, RKO Radio Pictures, 1943

blanc, transforme en zombie une jeune femme qui est convoitée par un propriétaire terrien. Parmi les autres films s'intéressant au zombie dans son cadre originel haïtien, il faut remarquer l'admirable *I Walked with a Zombie* de Jacques Tourneur (1943), qui se détache indéniablement par ses qualités esthétiques et dramatiques. Dans une ambiance très sombre – tout ou presque se passe de nuit –, on suit les aventures d'une nurse canadienne engagée par un riche planteur antillais (sur une île fictive, San Sebastián) pour s'occuper de sa femme, affligée de catatonie. Bien vite, la nurse soupçonne des pratiques vaudoues, ce qui va la mener à des rencontres terrifiantes.

Avant cela, en 1936, notons que *The Walking Dead* de Michael Curtiz, avec Boris Karloff – interprète emblématique de la créature du Dr Frankenstein –, signale l'apparition du titre repris par la série actuelle. Le mort-vivant est ici un innocent condamné à mort, exécuté sur la chaise électrique, puis ressuscité par un médecin se livrant à des expériences sur l'âme des morts qui lui a greffé un cœur électrique. Sa créature revenue de l'au-delà n'aura de cesse de

se venger de ceux qui l'ont condamnée à tort. Dans ce cas comme dans les précédents, le mort-vivant est encore un personnage solitaire et torturé. Comme avec la créature de Frankenstein, la Momie, le Loup-Garou ou Dracula, il s'agit d'un monstre unique.

C'est tout autre chose lorsque apparaît le thème de la horde des morts. Le fait que ce motif se développe largement dès la Seconde Guerre mondiale, période durant laquelle plusieurs films présentent des hordes de morts-vivants aux ordres d'un savant dérangé, n'est peut-être pas fortuit: ainsi, *King of the Zombies* (Jean Yarbrough, 1941) se déroule sur une île peuplée de zombies sous la coupe d'un médecin nazi; ou encore *Revenge of the Zombies* (Steve Sekely, 1943), dans lequel une troupe de morts-vivants hante la Louisiane, dirigée par un savant fou admirateur d'Hitler... On comprend bien, dès lors, que l'armée des morts permet de parler d'autre chose: ce n'est pas vers les profondeurs de l'histoire que le spectateur est renvoyé, mais vers l'actualité. Des dizaines de films de cet acabit continuent d'être produits dans le cinéma d'après-guerre, produisant de façon exponentielle des séries B.

L'invasion des morts : la horde répugnante

En Angleterre, une société de production cinématographique, la Hammer, s'empare du film d'horreur et va revisiter nombre de thèmes exploités à Hollywood par Universal Pictures, à l'instar de Dracula. Si les vampires, les revenants ou les loups-garous sont nombreux dans ces productions, les morts-vivants sont en revanche moins mis en avant. À une exception notable, celle de *The Plague of the Zombies* (John Gilling, 1966), traduit en français par *L'Invasion des morts-vivants*. Plus encore que dans les réalisations antérieures, les morts-vivants apparaissent ici comme des créatures répugnantes en décomposition; l'abjection du corps du mort-vivant constitue dès lors un thème surexploité. Dans ce film, tourné par John Gilling dans la foulée de *The Reptile* (*La Femme*

reptile), un autre élément se profile : les morts-vivants sont de malheureuses créatures exploitées par un savant sans scrupule. Par cet aspect, le film prend clairement la dimension d'une critique sociale.

Un autre thème va aussi venir se greffer sur les histoires de morts-vivants : la dystopie postcataclysmique. C'est semble-t-il à Richard Matheson qu'il revient d'avoir inventé les prémices de cette relation, dans son roman *I Am Legend* (1954), déjà évoqué plus haut. Ce roman a certainement exercé une influence sur George Romero, qui réalise en 1968 *The Night of the Living Dead*.

Le film de Romero marque un tournant et invente un nouveau zombie. Filmé en noir et blanc et avec des moyens réduits, *The Night of the Living Dead* est apparu comme un manifeste contestataire. Plusieurs tensions de la société américaine y transparaissent, notamment la question des droits civiques des Noirs : le personnage principal, incarné par un acteur noir (ce qui était rare à l'époque), finit tué par la police ; on y a vu également diverses métaphores liées au climat politique américain, plongé alors en pleine guerre du Vietnam. On relèvera surtout que les hordes de morts-vivants de Romero sont animées par le désir irrépressible de dévorer de la chair humaine. L'irruption du cannibalisme dans le genre est remarquable. Désormais, les morts-vivants du cinéma sont anthropophages. Romero va exploiter le filon à quatre autres reprises¹⁵. On remarquera particulièrement *Dawn of the Dead* (1978), qui apparaît explicitement comme une critique virulente de la société de consommation : les survivants surarmés sont retranchés dans un supermarché, dans lequel errent des morts-vivants abrutis, reproduisant machinalement les gestes réflexes qui étaient autrefois les leurs. Romero recourt donc au motif du zombie pour aborder de manière critique la société américaine.

Suite au succès de *Dawn of the Dead*, le cinéma italien s'empare aussi du genre et pousse au paroxysme tous ses traits les

¹⁵ *Dawn of the Dead* (1978) ; *Day of the Dead* (1985) ; *Land of the Dead* (2005) ; *Diary of the Dead* (2008).

plus violents, comme le cannibalisme, les scènes gore, la violence cruelle. Cette surenchère, cette volonté de briser les interdits, s'apparente également à une forme de critique envers la société conservatrice. Si Dario Argento, le maître du *giallo*¹⁶, avait coécrit *Dawn of the Dead* avec Romero, la vogue du zombie italien, si l'on ose dire, est lancée en 1978 par Lucio Fulci. Celui-ci n'en était de loin pas à ses premiers essais cinématographiques (il avait abordé presque tous les genres); mais c'est véritablement son film *Zombi 2* (en français, *L'Enfer des zombies*) qui lui assure une plus grande notoriété. Au vu du titre, tout se passe comme si l'on misait sur le succès de *Dawn of the Dead*, sorti peu auparavant.

La scène d'ouverture du film est anthologique. Un bateau à la dérive dans les eaux new-yorkaises est arraisonné par la police portuaire. Pénétrant dans la cabine du voilier, qui semble être un vaisseau fantôme totalement abandonné, un des policiers découvre d'abord une main coupée, puis est attaqué brutalement par un être atroce, obèse et chauve, qui semble de surcroît en décomposition; il l'égorge de ses dents. Le monstre monte sur le pont et se fait tirer dessus à plusieurs reprises; il tombe – ou plonge? – dans les eaux sous le pont de Brooklyn, alors que le soleil se couche derrière les *Twin Towers*. Ce bateau, on le saura plus tard, appartient au Dr Ménard, qui dans son île (fictive) de Matoul, dans les Antilles, lutte contre un mal mystérieux transformant ses victimes en zombies. L'essentiel du film se déroule ensuite dans cette île, avec à la clé une scène mémorable: le combat sous-marin entre un requin et un zombie.

Oscillant entre le grotesque et l'épouvantable, le film de Fulci réintroduit le zombie exotique dans le film de morts-vivants, faisant aussi du zombie un être cannibale (motif qui, rappelons-le encore, n'a aucun ancrage haïtien). Le motif dystopique est lui

16 Jean-Baptiste Thoret, *Dario Argento. Magicien de la peur*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002. Sur la rencontre et l'amitié entre Romero et Argento, lire ce qu'en dit ce dernier: Dario Argento, *Peur. Autobiographie*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2018, p. 232-233.

aussi présent: en effet, on comprend à la fin du film que l'épidémie de « zombification » a atteint les États-Unis, et que rien ne pourra désormais l'enrayer. *L'Enfer des zombies* se démarque aussi par ses qualités cinématographiques, découlant de l'expérience et de l'habileté de Fulci: une lumière vaporeuse, celle que l'on attendrait plutôt pour une comédie romantique – aux antipodes du film noir américain; une atmosphère musicale oppressante, magnifiquement orchestrée par le compositeur Fabio Prizzi; enfin, un soin constant porté aux maquillages terrifiants et une volonté soulignée d'atteindre le summum de l'horreur visuelle.

Ce film amorce une tétralogie sur les zombies que Fulci tourne à la chaîne au début des années 1980: *Frayeurs* (*Paura nella città dei morti viventi*, 1980), *L'Au-delà* (... *E tu vivrai nel terrore! L'aldilà*, 1981); *La Maison près du cimetière* (*Quella villa accanto al cimitero*, 1981). Le film de Fulci inaugure surtout une déferlante de films de zombies dans le cinéma italien et international: des dizaines de films – *La Terreur des zombies* (*Zombi Holocaust* de Marino Girolami, 1981); *L'Avion de l'Apocalypse* (*Incubo sulla città contaminata*, de Umberto Lenzi, 1980), etc. – qui, il va sans dire, sont souvent plus mauvais les uns que les autres, mais délicieusement (ou plutôt atrocement) kitsch pour les amateurs. Avec Fulci et ses émules, les scènes de dévoration cannibale deviennent des moments obligés des films de zombies, à l'instar de la représentation de tout ce qui peut répugner (vers, pourriture, décomposition, flots de sang, insectes, etc.). Ces scènes affreuses constituent d'ailleurs la raison d'être de ces films, qu'une large partie du public découvre dès le début des années 1980 en vidéo VHS. En effet, ce support va permettre une importante diffusion du genre, plus encore que les salles de cinéma. L'irruption de la vidéo constitue bien une autre révolution dans le monde du cinéma: l'horreur est désormais, grâce à cette technologie simple d'usage (bien plus que les projecteurs antérieurs), facilement invitée à la maison.

Terreurs et corps vils

The Walking Dead s'inscrit dans un genre cinématographique qui est susceptible d'user du motif du mort-vivant pour parler d'autre chose, en l'occurrence de problèmes liés à la société et à l'actualité. La horde des morts évoque la peur de la pourriture, de la décomposition, et bien entendu la crainte de la contamination. Car, dans *The Walking Dead*, comme dans bien d'autres œuvres comparables, le mort-vivant n'est pas l'œuvre sinistre d'un sorcier ou d'un savant détraqué qui ressuscite les morts, mais la terrible conséquence d'un virus ou d'un agent pathogène. Ce thème viral est particulièrement mis en exergue par l'écrivain Max Brooks (fils du réalisateur Mel Brooks), qui invente un univers « zombifié » dans son *Guide de survie en territoire zombie*¹⁷, une sorte de « manuel de survivalisme » à l'humour grinçant, où l'on apprend à tenir à distance les morts-vivants, c'est-à-dire les victimes (incurables) d'un virus, le *solanum*. Le mal se transmet par morsure, par le sang, tout comme le vampirisme certes, mais aussi, dans une autre mesure, comme le sida, maladie en filigrane des discours contemporains sur la contamination.

Dans *The Walking Dead*, les longues processions de morts-vivants décomposés suggèrent l'horreur d'une maladie attaquant la société et s'y propageant. Sous cet aspect, il y a certainement une analogie entre la représentation cinématographique du corps pourrissant du mort-vivant et celui du lépreux, une maladie certes largement éradiquée du monde occidental contemporain, mais dont il pourrait subsister une vive trace mémorielle¹⁸. Précisément éliminée par les progrès de la médecine, la lèpre vaincue laisse en somme vide une case importante dans la pensée occidentale, celle du banni au corps immonde, l'être répugnant et dangereux qu'il

17 Max Brooks, *Guide de survie en territoire zombie*, Paris, Calmann-Lévy, 2009 (*The Zombie Survival Guide*, New York, Three Rivers Press, 2003). Le livre dresse aussi la liste des « attaques recensées », depuis la Préhistoire et l'Égypte ancienne jusqu'à nos jours.

18 Saul N. Brody, *The Disease of the Soul. Leprosy in Medieval Literature*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1974.

s'agit de tenir à distance. Le corps affreux à voir du lépreux rejoint dans la perception et l'imaginaire occidentaux l'ensemble de ces « corps vils » que l'on repousse du corps social: pestiférés, scrofuleux, vérolés, paralytiques ou estropiés. Des corps laissés alors à l'expérimentation médicale et au bistouri¹⁹.

On a vu que le cinéma d'horreur italien accordait une place considérable au cannibalisme. À tel point que le « film de cannibale » est même devenu un sous-genre à part entière, porté notamment par la notoriété de *Cannibal Holocaust* de Ruggero Deodato (1980), un film culte désormais, mais qui fut largement interdit dans les années 1980 en raison de ses scènes sadiques, et aussi du fait, indéniablement contestable d'un point de vue éthique, que des animaux y étaient complaisamment tués devant la caméra. Quoi qu'il en soit, le « cinéma cannibale » atteint des sommets en matière de scènes dégoulinantes et répugnantes²⁰. Selon Pier Paolo Pasolini: « Le cannibalisme est un système sémiologique [...]. Un symbole de la révolte portée à ses plus extrêmes conséquences. C'est une forme d'extrémisme, poussé à la limite du scandale, de la rébellion, de l'horreur. »²¹ Le discours sur le cannibalisme est en Occident, depuis l'Antiquité, porteur d'une puissante charge émotionnelle²². Si l'anthropophagie rituelle est bien attestée par l'ethnographie et que les « horreurs du cannibalisme » sont complaisamment décrites par les anciens récits de voyage, le motif – on le sait bien au moins depuis Montaigne – est utilisé aussi pour avilir²³. Car manger les autres est en somme le reflet effroyablement

19 Grégoire Chamayou, *Les Corps vils. Expérimenter sur les êtres humains aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, La Découverte, 2008.

20 Christophe Lemaire, « Cannibales Spaghettis », in *L'Âge d'or du cinéma de genre italien, Mad Movies*, Hors-Série 5 (2003), p. 132-133.

21 Jean Dufлот, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Paris, Belfond, 1970, p. 95.

22 Agnès Nagy, *Qui a peur du cannibale? Récits antiques d'anthropophages aux frontières de l'humanité*, Turnhout, Brepols (Bibliothèque de l'École pratique des hautes études, sciences religieuses, 140), 2009.

23 Montaigne, *Essais*, livre 1, chapitre XXX. Certains chercheurs ont été réfractaires à reconnaître l'existence du cannibalisme, ne voulant y voir qu'un discours hostile sur les Autres, comme William Arens, *The Man-Eating Myth. Anthropology and Anthropophagy*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1979; mais sa réalité ethnographique ne

déformé de « manger avec les autres », une inversion de la commensalité à la base de la vie sociale. Le cannibale signale la fin de la civilisation; être qualifié de cannibale réalise alors un discours signifiant l'exclusion²⁴.

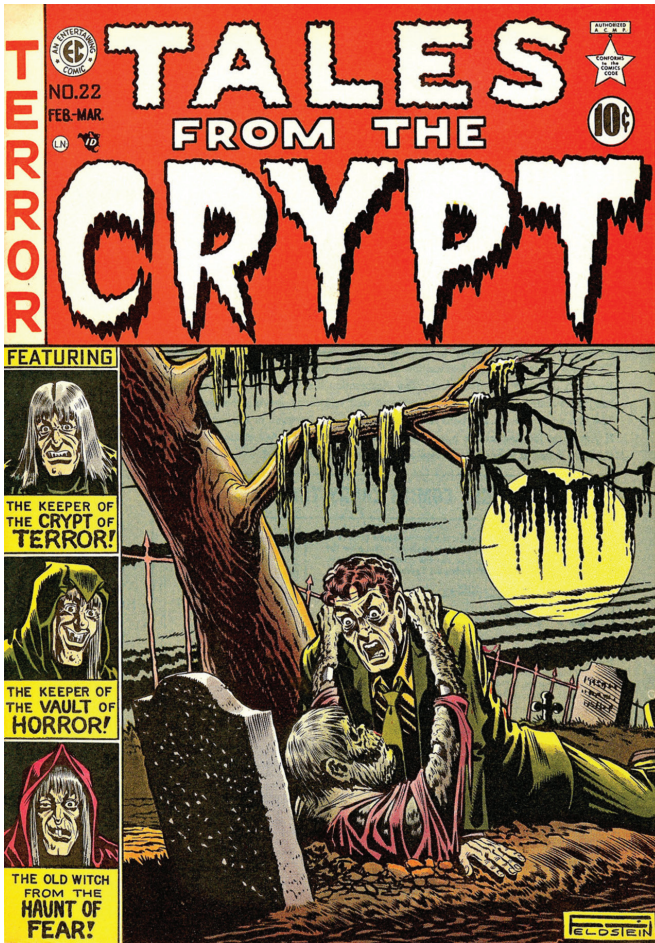
Zombies, horreur et rock culture

Pour apprécier la réception de *The Walking Dead* par le public contemporain, il faut tenir compte non seulement du cinéma, mais encore d'autres secteurs de la culture contemporaine s'adressant d'abord (depuis les années 1950-1960) aux *teenagers*. Il s'agit d'apprécier le succès des motifs liés aux films d'horreur chez les « jeunes », groupe plus large encore qui s'est imposé dans la seconde moitié du XX^e siècle. Ils constituent l'essentiel du public touché. À l'instar du cinéma, la bande dessinée s'est emparée du motif du mort-vivant et de son cortège d'épouvante.

Au début des années 1950, une maison d'édition américaine spécialisée dans le *comic book* s'attache particulièrement à la science-fiction, aux histoires de guerre et surtout à l'épouvante: Entertainment Comics, plus connue sous le nom d'EC Comics. Plusieurs séries publiées par ces éditions vont incontestablement marquer la jeunesse américaine: *The Crypt of Horror*, puis *Tales from the Crypt* ou *The Vault of Horror* sont éditées à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires et véhiculent des histoires affreuses soutenues par le talent percutant de dessinateurs d'une nouvelle génération. Dans chaque fascicule, quatre petites nouvelles en bande dessinée explorent des thèmes souvent classiques du fantastique ou de l'horreur, histoires bâties

fait pourtant aucun doute, cf. Georges Guille-Escuret, *Sociologie comparée du cannibalisme*, 3 vol., Paris, Presses universitaires de France, 2010-2013.

24 Georges Guille-Escuret, *Les Mangeurs d'autres. Civilisation et cannibalisme*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales (Cahiers de l'Homme, 41), 2012.



Couverture d'Al Feldstein pour *Tales from the Crypt* n° 22, New York, E. C. Comics, 1950

fréquemment à partir de trames inspirées d'Edgar Poe ou d'H. P. Lovecraft et en prise directe avec le cinéma d'épouvante. Chaque numéro est présenté par une créature de cauchemar, qui interpelle directement le jeune lecteur, le guide en ricanant et profère quelques sinistres sentences en guise de conclusion. Les EC Comics sont revendiqués par le réalisateur G. Romero comme une

influence importante; et si le jeune public est conquis, plusieurs voix s'élèvent dans la société pour dénoncer, voire tenter de faire interdire, cette littérature jugée dégradante et qui pousserait la jeunesse au crime. Le Comics Code Authority, organisation de surveillance et de régulation pour ces productions destinées à la jeunesse, veille à maintenir l'ordre.

Dans les années 1960, d'autres séries comme *Creepy*, *Eerie*, *Vampirella*, connaissent également un large succès. Tout cet imaginaire, qui est celui d'une partie signifiante de la jeunesse américaine, constitue une niche inépuisable. Ces thématiques et cet univers graphique vont largement influencer sur d'autres domaines, dont, surtout à partir des années 1970, celui du rock, qui s'ouvrira à l'horreur. Aux États-Unis, le *shock rock* est porté d'abord par des personnalités comme Alice Cooper, qui développe un univers lyrique et cauchemardesque associé à un rock dur, sans fioritures. En Angleterre, Black Sabbath, avec moins d'artifices théâtraux, incarne aussi l'irruption des thématiques liées à l'épouvante dans le *heavy metal*, une musique brutale, glaciale et crûment exécutée. La veine est loin d'être tarie actuellement.

Dans un autre registre, au tournant des années 1970-1980, nombre de groupes plus ou moins assimilés à la vague punk vont largement utiliser l'univers graphique des anciens *comics* d'horreur et des films d'épouvante, et y puiser diverses influences, tant dans le graphisme leur étant associé que dans les thèmes de leurs chansons. The Cramps, par exemple, qui adoptent dans leur logo un graphisme baveux directement inspiré des *Tales from the Crypt*, et dont nombre de chansons, au croisement du garage punk des années 1960 et du rockabilly, multiplient les références au monde de l'horreur du cinéma ou des *comics*²⁵. Sur scène, leur chanteur, Lux Interior, se comporte comme un croisement entre un

25 On écouterait particulièrement le premier album du groupe, *Songs the Lord Taught Us* (IRS, 1980), où figure un titre intitulé «Zombie Dance», ou la compilation de leurs premiers singles, *Gravest Hits* (IRS, 1979). Sur les Cramps, cf. Ian Johnston, *The Wild Wild World of the Cramps*, Londres, Omnibus Press, 1990.

loup-garou de la Hammer et Iggy Pop. Leurs premiers clips promotionnels prennent la forme de petits films d'horreur²⁶.

En ce début des années 1980, nombre de groupes affichent des références similaires, tout en évoluant dans des sphères musicales différentes: la scène punk américaine, comme The Misfits ou 45 Grave, ou le *psychobilly* anglais, comme The Meteors. Il s'opère aussi une rencontre cinématographique entre morts-vivants et punks dans la *horror comedy* intitulée *The Return of the Living Dead* de Dan O'Bannon (1985). Dès le début des années 1980, toute une scène qualifiée ultérieurement de « gothique » se développe, elle aussi portée par des groupes utilisant souvent l'iconographie macabre, comme Bauhaus ou Alien Sex Fiend²⁷. Parallèlement, dans le *heavy metal*, se développent, notamment à la suite de groupes comme Venom, des styles « extrêmes » qui émergent dès les années 1980 (*trash, death, black metal, etc*)²⁸.

Ce secteur de la culture de la jeunesse baigne littéralement dans les références au monde de la mort, de l'au-delà ou de l'horreur; nous n'avons pas l'espace ici pour développer plus avant cette question. On retiendra surtout la place importante prise dans la culture populaire par des thématiques liées à l'épouvante²⁹. Ce n'est pourtant pas seulement le rock « dur » ou underground qui s'ouvre aux références venant du fantastique ou de l'horreur. En 1982, Michael Jackson sort *Thriller*, porté par un petit film d'horreur de quatorze minutes réalisé par John Landis, qui met en scène une chorégraphie de morts-vivants, menés par Jackson, lui-même grimé en une créature de cauchemar, entre loup-garou et zombie. Ce film est diffusé par MTV en grande première et va connaître un succès planétaire. Présente dans la bande dessinée, dans le rock, dans la pop, la

26 Voir par exemple *Human Fly*, court-métrage en seize minutes réalisé par Alex de Laszlo en 1978.

27 Dernièrement, pour une plongée dans la scène gothique de Suisse romande, cf. Lars Kophal, *Gothic Romandie. 1985-1995. La décennie noire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2017.

28 Nicolas Walzer, *Anthropologie du metal extrême*, Paris, Camion Blanc, 2007.

29 Cf. par exemple Michael Moynihan et Didrik Soderlind, *Les Seigneurs du chaos. L'ascension sanglante du métal et du satanisme*, Paris, Camion Blanc, 2005.

représentation des morts-vivants va encore, depuis les années 1980, être mise à contribution dans un autre des piliers de la culture de la jeunesse : les jeux vidéo. Ainsi, *Resident Evil*, jeu de *survival horror* développé depuis 1996 par la compagnie japonaise Capcom (le titre japonais est *Biohazard*), procède d'un scénario basé sur le film d'horreur *Suito Homu* (*Sweet Home*, réalisé par Kiyoshi Kurosawa en 1989; un jeu du même nom a aussi été commercialisé). Ici, les morts-vivants sont le produit d'expériences militaires biologiques sur des virus.

Ces quelques exemples suffisent à reconnaître un fait important pour notre sujet : la culture de la jeunesse et, finalement, la culture de masse manient avec aisance les thématiques de l'horreur, les apprécient et les utilisent sans crainte particulière; ces motifs font désormais partie d'univers ludiques où la terreur réelle est mise à distance au profit d'une représentation théâtralisée, et donc généralement maîtrisée, de la peur. C'est dans le cadre d'une perception analogue qu'il faut sans doute positionner la figure « populaire » du mort-vivant contemporain. Depuis plusieurs années, des *Zombie Walks* (« Marches des zombies ») fleurissent un peu partout en suivant les codes des mobilisations *flash* qui se sont popularisées dès les années 2000. Une sorte de bal masqué donc, comprenant désormais parfois plusieurs milliers de jeunes gens grimés en morts-vivants, évoluant en des chorégraphies plus ou moins spontanées dans les rues de Brisbane, Toronto, Santiago, Paris ou Genève; une version contemporaine des « danses des morts » médiévales, à la différence – considérable – près que cette mise en scène contemporaine n'implique pas une adhésion à l'idéologie chrétienne de la mort. On est dans l'espace du jeu, lequel, néanmoins, noue avec la croyance des relations ambiguës³⁰. Les jeunes gens qui s'amuse en se déguisant en zombies miment-ils, consciemment ou non, la fin pressentie de leur propre culture ?

30 Roberte Hamayon, *Jouer. Une étude anthropologique*, Paris, La Découverte, 2012.

Il est difficile de l'affirmer avec certitude, mais cette idée n'est pas sans fondements.

Les marcheurs

Selon Robert Kirkman, scénariste et réalisateur de *The Walking Dead*:

Les meilleures histoires de zombies restent ancrées dans le réel [...]. Le seul élément fictionnel est ce fait irrévocable: les gens qui meurent reviennent à la vie et vous attaquent. C'est la seule chose requise pour accepter d'entrer dans ce monde. Ce n'est pas un monde de science-fiction [...], il n'y a rien de mystique ou d'étrange [...]. L'apocalypse zombie est intimement liée à la chute de la civilisation. Se demander comment nous pourrions survivre sans essence, supermarché ou télévision nous fascinera toujours.³¹

Alors même que la série est diffusée sur les chaînes américaines, sur Internet ou sur support DVD, les hordes de *The Walking Dead* font tragiquement écho avec d'autres images sur les écrans. Celles-ci ne sont pas diffusées par l'industrie du divertissement, mais par celle de l'information. Ces scènes ne sont pas issues de fictions dystopiques, mais de la réalité de la détresse humaine. Il est frappant de constater à quel point, dans *The Walking Dead*, l'action se déroule souvent des deux côtés d'un mur, d'une barrière, d'une clôture, de grillages ou de barbelés: d'un côté, la poignée de survivants armés repoussant les envahisseurs; de l'autre, la horde répugnante tendant vainement en l'air des mains abjectes que personne ne veut saisir. Ces images de foules repoussées hors les murs évoquent irrésistiblement celles qui montrent, dans les actualités télévisées ou dans de multiples reportages, la cohorte des migrants.

³¹ Interview dans: *Walking Dead. Le magazine officiel*, 17 (2017), p. 19.

Ces scènes de *The Walking Dead* semblent ainsi réaliser une sorte de synthèse entre la masse des migrants convergeant vers l'Occident et la horde répugnante des morts-vivants, un magma déshumanisé que les protagonistes survivants, sans émotion quelconque, s'appliquent à éradiquer. Les morts-vivants de *The Walking Dead*, comme la plupart de leurs ancêtres cinématographiques, ne sont plus vraiment des humains: ils sont sans émotions, sans âme, et l'on peut – mieux même: l'on doit – les supprimer. Une élimination qui passe d'ailleurs par la destruction du cerveau, siège du mal, et aussi substitut de «l'âme» à l'ère de la médecine scientifique.

Ces séquences de *The Walking Dead* sont regardées dans une actualité où la vision médiatique des populations errantes – et souvent repoussées, bloquées par des palissades ou des barbelés, horde dépenaillée parfois agonisante – est constante. De multiples commentaires d'internautes que l'on voit fleurir sur le Web soutiennent cette vision: ainsi sur YouTube, par exemple, des clips autoproduits par des internautes mettent en scène des images d'actualité montrant des migrants avec la musique et les effets du générique de la série³². Les réalisations de ce genre et les commentaires qui y sont liés procèdent d'une vision hostile et apocalyptique, qui partage des thématiques et des sensibilités avec les mouvements les plus à droite de l'échiquier politique; implicitement, le scénario de la série invite, quelles que soient les réelles intentions des réalisateurs et scénaristes américains, à faire écho à une vision hostile du monde. En opérant, nous semble-t-il, un rapprochement implicite entre morts-vivants et migrants, *The Walking Dead* s'inscrit sans doute dans la longue histoire de la perception répulsive des contaminations, dont les vecteurs sont souvent les étrangers, ou tout autre exclu porteur de miasmes. En somme, *The Walking Dead* ressasse

32 Pour une projection de la crise migratoire sur fond d'images tirées de la série, cf. à titre d'exemple «The Walking Dead: Calais»: <https://www.youtube.com/watch?v=6DVXjZeJNXo> (consulté le 29 mars 18).



Les «marcheurs» et les survivants. *The Walking Dead* (saison 4, épisode 2)

encore l'antique «Histoire des Impurs», transmise par Flavius Josèphe au 1^{er} siècle apr. J.-C.³³.

Certes, cette interprétation n'est qu'une des lectures possibles. D'autres grilles sont néanmoins nécessaires pour rendre compte des différents aspects de la série que l'on n'a pas épuisés ici, et on peut également admettre qu'elle participe aussi globalement à cette histoire du film de morts-vivants fonctionnant comme des exutoires contestataires face à l'ordre ambiant, dans la lignée des films de Romero. Cependant, *The Walking Dead* est une série méchante qui n'est pas politiquement correcte. Elle confronte le spectateur à la violence sans le côté baroque du cinéma d'horreur italien.

33 Flavius Josèphe, *Contre Apion*. L'«Histoire des Impurs» est constituée par un ensemble de récits antiques, notamment relayés par l'Égyptien Manéthon, évoquant l'expulsion hors d'Égypte d'un ramassis de lépreux impies, perçus par certains auteurs comme les ancêtres des Judéens, cf. Katell Berthelot, *Philanthrôpia judaica. Le débat autour de la «misanthropie» des lois juives dans l'Antiquité*, Leiden et Boston, Brill, 2003, p. 93-111; Philippe Borgeaud, *Aux origines de l'histoire des religions*, Paris, Seuil, p. 173-180; Youri Volokhine, «Des Séthiens aux Impurs. Un parcours dans l'idéologie égyptienne de l'exclusion», in Philippe Borgeaud, Thomas Römer et Youri Volokhine (éd.), *Interprétations de Moïse. Égypte, Judée, Grèce et Rome*, Leiden et Boston, Brill, 2010, p. 199-243.

Au bout du compte, il n'y a semble-t-il aucun espoir dans ce très sombre *The Walking Dead*, cauchemar d'une Amérique sécuritaire contemporaine espérant en vain se protéger derrière des murs. La série puise dans le large répertoire symbolique du mort-vivant, un être déshumanisé qu'il faut éliminer. Dans cette dystopie cruelle, il n'y a d'autres solutions que l'ultra-violence. C'est là, dans l'oubli de l'humain, que réside, sûrement, la « chute de la civilisation » évoquée par les réalisateurs.

Crédits iconographiques des séries illustrées dans l'ouvrage (tous droits réservés)

24, 28, 30-31, 36 *Rome* © – HBO/BBC Two/Rai 2

45, 52 *Le Siècle magnifique* (Muhteşem Yüzyıl) © – Show TV/Star TV

12, 69, 85 *Penny Dreadful* © – Desert Wolf Productions/Neal Street Productions

102, 107, 112 *Zorro* © – Walt Disney Productions/Buena Vista Distribution Co./
Disney-ABC

120, 142 *The Walking Dead* © – AMC

Les séries télévisées, phénomène culturel et social incontournable des quinze dernières années, accordent à l'Histoire une place de premier plan. Mettant en scène des guerriers vikings du IX^e siècle aussi bien que des narcotrafiquants des années 1980, les intrigues situées dans un passé proche ou lointain représentent l'une des catégories les plus prisées du public.

Entre reconstitutions minutieuses et anachronismes assumés, ces relectures contemporaines offrent une vision sans cesse renouvelée du passé. Mais celle-ci fait-elle écho aux avancées de la recherche historique? Que nous apprend-elle des rapports que notre société entretient avec les siècles précédents? Pour expliquer le succès de ces séries et la manière dont elles recomposent notre imaginaire, la collection *The Historians* – dont ce livre est le deuxième volume – donne la parole à des historiens de l'Université de Genève, qui décortiquent ici cinq séries: *Rome*, *Le Siècle Magnifique*, *Penny Dreadful*, *Zorro* et *The Walking Dead*.

ISBN 978-28257-1089-0



9 782825 710890