



**« Somewhere over the rainbow... » – (re-)construction
élégiaque d'une mémoire collective et populaire :
Life on Mars et *Ashes to Ashes* (BBC1, 2006-2010).**

Yannick BELLENGER-MORVAN

Cet article propose une étude de deux séries britanniques contemporaines, *Life on Mars* et *Ashes to Ashes* (BBC1, 2006-2010) qui toutes deux mettent en scène un retour vers le passé comme condition d'une quête initiatique. La reconstitution des différentes époques, les années 1970 puis les années 1980, est une occasion pour les concepteurs de la série de rendre hommage au patrimoine culturel populaire des Britanniques. Les références musicales et télévisuelles produisent certes un effet de réel, mais elles deviennent surtout des signes à interpréter pour les héros comme pour les spectateurs. Les détournements parodiques sont nombreux, qui jouent sur notre anticipation pour mieux déjouer nos attentes : sous un prétexte humoristique, les deux séries mettent en question la représentation du Réel tel que l'entend Clément Rosset. Nous verrons comment les deux séries ont recours à de nombreux dispositifs métafictionnels afin d'illustrer l'impossibilité pour les héros de saisir leur histoire. Il s'agit, en définitive, d'entamer une réflexion sur le rôle de la télévision dans l'élaboration d'un roman national.

*Now she walks through her sunken dream
To the seat with the clearest view
And she's hooked to the silver screen
David Bowie, « Life on Mars », 1973.*

Les références au monde magique d'Oz qui ponctuent l'ultime épisode de la série policière *Life on Mars*, diffusée sur BBC1 à partir de 2006¹, sont autant d'indices invitant les téléspectateurs à appréhender l'arrière-plan du récit, le Manchester de 1973, comme un monde secondaire fantastique. La structure de *Life on Mars* et de sa fausse suite *Ashes to Ashes* (BBC1 - 2008-2010), ancrée dans les années 1980, repose sur la mémoire oublieuse et fautive des héros, se réveillant à l'époque de leur enfance après un violent traumatisme. Ce retour dans le passé, nécessaire au recouvrement de leurs souvenirs perdus, permet aux concepteurs de ces séries de solliciter abondamment la nostalgie des spectateurs : la bande-son fait la part belle aux chansons de l'époque ; les grands et les petits événements de l'histoire britannique sont intégrés aux intrigues et à la construction même des épisodes grâce à des reconstitutions ou à l'utilisation d'images d'archives.

Cependant, les deux séries n'offrent aucunement une chronique fidèle des années 70 ou 80 : il s'agit davantage d'une composition expressionniste, réalisée à partir de fragments de la mémoire populaire et collective des Britanniques. La multiplication des gros plans sur les écrans de télévision souligne la fermeture de ce passé imaginaire,

¹ Produite par BBC Wales, la série télévisée *Life on Mars* comporte deux saisons, diffusées sur BBC1 entre 2006 et 2007.

impression confirmée par la construction répétitive du générique, la *voix-off* du héros rappelant sa situation, comme un refrain. L'effet de mise en abyme télévisuelle accentue le caractère réflexif et initiatique des deux séries. C'est ainsi que nous avons choisi d'étudier comment la mémoire populaire, notamment musicale et télévisuelle, sert de clé interprétative dans deux séries où le secret et le mystère, générateurs du suspense, fondent un discours élégiaque problématique, dans lequel la mort devient un nouvel Eldorado.

1. Topographie de la mémoire – reflet d'un patrimoine urbain ?

Life on Mars, dont les 16 épisodes sont scandés par la chanson éponyme de David Bowie, met en scène Sam Tyler, inspecteur de la police du Grand Manchester en proie à une crise existentielle : incapable de s'engager auprès de la femme qu'il aime, Maya, il échoue à la protéger lorsqu'elle se lance à la poursuite d'un tueur en série. Confronté à la disparition de Maya, le héros, en larmes, déconcentré, fermé à son environnement immédiat, est percuté par une voiture sous la bretelle suspendue de la « Mancunian Way ». La soudaineté et l'imprévisibilité de l'accident provoquent choc et stupeur chez les spectateurs : celui qu'ils ont identifié comme le personnage principal de la série est tué quinze minutes à peine après le début du programme. Après une courte séquence durant laquelle des images floues se superposent sans produire de sens, la caméra se stabilise et se fige en un très gros plan sur les paupières fermées de Sam, incarné par John Simm. Le moment où il ouvre les yeux marque l'entrée dans un monde qui, même représenté de manière réaliste, n'en demeure pas moins, d'emblée, une construction subjective, une fabrication qui synthétise les fragments épars de la mémoire individuelle du personnage et de la mémoire collective du public. Plus qu'un retour à la conscience, il s'agit avant tout d'une aventure dans l'inconscient de cet homme dont l'histoire est marquée par la disparition inexplicable du père lorsqu'il a quatre ans, en 1973. La quête mémorielle peut être mise en mouvement dans ce temps de l'enfance, dès lors que le personnage est brutalement immobilisé dans son présent d'adulte.

La perte de repères éprouvée par Sam quand il découvre le Manchester de 1973 est relative : il se réveille au même endroit que celui où il a eu son accident, trente-trois ans en arrière. À la défamiliarisation immédiate – Sam ne reconnaît pas le lieu où il se trouve – succède un processus de « refamiliarisation » : graduellement, la topographie de la ville acquiert un sens, dans les différentes acceptions du terme. De fait, les divers « indices » ou « signes » urbains auxquels le héros raccroche son savoir de la ville lui permettent de retrouver son chemin, aux sens propre et figuré, jusqu'à un espace

rassurant et, croit-il, maîtrisé : son commissariat. L'officier qui le découvre désorienté ne lui demande-t-il pas : « Didn't you read the sign? », la polysémie de « sign » (panneau/signe) annonçant la valeur programmatique de la séquence. Il s'agit pour le héros, et le spectateur avec lui, d'apprendre à interpréter les signes afin de (re)construire le sens de la vie/ville. Les grands ensembles de Satchmore Road en arrière-plan sont ceux-là mêmes où Sam menait son enquête en 2006 ; le terrain vague où il gît n'est autre que le chantier de destruction des anciennes manufactures textiles qui firent les beaux jours de la ville pendant la révolution industrielle : à présent à l'abandon, elles vont céder leur place à l'autoroute suspendue, dont l'érection prochaine est annoncée par un panneau publicitaire, «Coming Soon : Manchester Highway in the Sky » (voir figure 1).

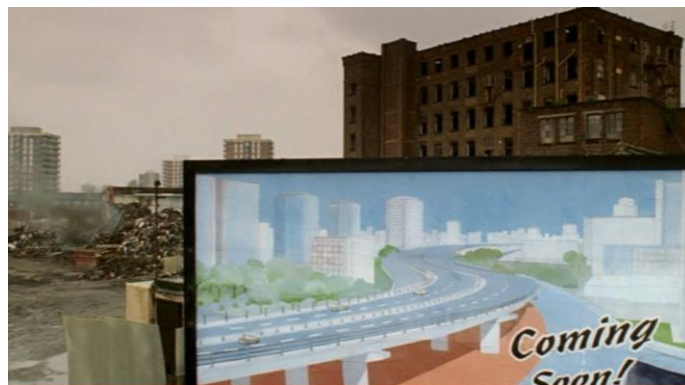


Fig. 1: Manchester en 1973



Fig. 2: Manchester en 2006

La vision utopiste du futur qu'offre le dessin idéalisé de l'autoroute met en lumière l'échec de sa réalisation : en 2006, l'autoroute a déjà vieilli (voir figure 2), et s'apparente à un lieu de déshumanisation et de mort – la voiture qui heurte Sam ne s'arrête pas et son chauffeur, invisible, ne lui porte pas secours. Sous couvert de divertir le grand public, le propos de la série est amer et désabusé : le présent n'est définitivement pas une actualisation d'un avenir rêvé.

En un seul plan, toute l'histoire de l'urbanisme de Manchester est évoquée : l'heure de gloire de l'industrie textile (les usines), son déclin (le chômage et la pauvreté, la construction de logements sociaux), sa renaissance technologique (la modernité affichée du réseau routier). Tel un palimpseste, la topographie du Manchester de 1973 porte encore la trace des différentes strates de sa sédimentation. L'effet de réel produit par la juxtaposition de motifs urbains existants, afin de stimuler les souvenirs du personnage et des téléspectateurs, repose néanmoins sur une erreur, qu'on suppose volontaire. En effet, en 1973, la « Mancunian Way » était déjà bel et bien construite, inaugurée par le premier ministre Harold Wilson en 1967. L'anachronisme est significatif : *Life on Mars* n'est pas une série historique mais une fiction revendiquée comme telle, donnant à voir les manifestations de la psyché de son héros. Dans la même veine, si les immeubles de logements sociaux de Satchmore Road existent, l'adresse qui leur est attribuée dans la série est fictive – il s'agit en réalité de bâtiments situés sur la commune voisine de Manchester, Salford, surnommée « The Dirty Old Town », en mémoire de son passé industriel, chanté, notamment, par The Pogues. Le récit, tout autant que les souvenirs du héros, est fautif.

La refamiliarisation s'opère donc par la maîtrise progressive de l'espace urbain par le personnage. De manière significative, la structure de *Life on Mars* forme une boucle narrative qui s'articule autour du commissariat, le centre du monde-mémoire. À trente-trois ans d'intervalle, les premier et dernier épisodes donnent à voir une situation similaire : depuis le toit de son commissariat, le héros s'apprête à s'élancer dans le vide, comme un moyen radical de sortir 1) du plan/de la série/du récit ; 2) du décor urbain ; 3) du monde et de sa (ses ?) représentation(s). Cet espace², surinvesti et saturé de signes mémoriels en 1973, désinvesti et vidé de toute signification en 2006, devient le lieu privilégié de l'exercice du libre arbitre. Dans le premier épisode, le monde-mémoire parvient à retenir Sam : Annie, gardienne de la paix, le convainc que son esprit est manipulé par la psychanalyse, que la ville n'est pas un fantasme mais une réalité dont il doit éprouver

² Cet espace embrasse le toit mais aussi, par extension, le commissariat dans son entier, voire la ville de Manchester. La topographie, organisée en cercles concentriques, se veut métaphorique et revêt ici une dimension biographique, la scène sur le toit occupant le cœur de la crise identitaire du héros.

la solidité – Sam ne saute pas du toit et reste en 1973 afin de faire l'expérience de la libre expression de ses affects ; il apprendra à s'adapter, sa maîtrise de l'espace et du temps allant de pair avec quelques ajustements linguistiques : son accent de Manchester, notamment, s'épaissit au fil des intrigues. Inversement, dans le dernier épisode, le monde de 2006, jusqu'alors présenté comme réel, échoue à stimuler les sens et sentiments du personnage : « I can't feel anything », constate-t-il distraitemment après s'être entaillé le pouce au cours d'une réunion de travail³. En s'élançant dans le vide, il abandonne donc volontairement la réalité moribonde de 2006 pour la fantaisie vivace de 1973. Les choix chromatiques qui différencient les deux périodes sont d'ailleurs révélateurs. En 2006, les couleurs sont froides, les gris et les bleus répondant aux matières des constructions urbaines, verre et béton. En 1973, les filtres bruns et orangés réchauffent l'image et la parent du charme suranné d'une photographie sépia.

Le générique du pilote *d'Ashes to Ashes, spin-off* plutôt que suite de *Life on Mars*, a pour première vocation d'articuler les deux séries. Il sert de trait d'union entre les personnages principaux et introduit la dynamique propre à cette deuxième histoire. La reprise de la conclusion du premier *opus* est néanmoins nécessaire pour garantir la cohérence du monde « daté » que nous proposent ses concepteurs (Matthew Grahame, Tony Jordan, Ashley Pharoah) et séduire des téléspectateurs à qui l'on avait proposé un récit ayant manifestement atteint son terme : Sam est mort, son retour en 2006 n'est pas un retour à la vie et il préfère se suicider pour rejoindre le Manchester de 1973, sauvant ainsi ses collègues d'une fusillade. Le paysage urbain qui inaugure *Ashes to Ashes* résonne d'échos directs et indirects à *Life on Mars*, effectuant ainsi une habile transition entre Manchester et Londres, dont l'histoire et l'évolution sont au cœur des péripéties qui agitent la tragédie de Sam Tyler et d'Alex Drake : une statue au sommet d'un immeuble londonien, aperçue en contre-plongée (voir figure 3), rappelle la silhouette de Sam sur le point de se jeter dans le vide, du haut de son commissariat à Manchester.

³ Cette scène, dont la salle de réunion est la toile de fond, montre que le métier du policier en 2006 est avant tout sédentaire, travail de déduction intellectuel s'exerçant en intérieur et non plus investigation musclée pratiquée sur le terrain, en extérieur, comme en 1973.



Fig. 3 : Ouverture d'*Ashes to Ashes* – une évocation de Sam Tyler ?

Simultanément, une *voix-off* non identifiée, aux accents enfantins, lit le dossier psychologique du policier, faisant le récit de ses délires, reprenant à l'identique le *leitmotiv* du personnage, répété en ouverture de chaque épisode de *Life on Mars*, refrain bien connu du téléspectateur : « My name is Sam Tyler. I had an accident and I woke up in 1973. Am I mad, in a coma or back in time? Whatever had happened, it was like I'd landed on a different planet. If I could figure out why I was here, then maybe I could get back home. » *Ashes to Ashes* s'inscrit ici dans la continuité et dans la rupture. Alex Drake, profilleuse pour la Metropolitan Police, n'est autre que la psychologue brièvement et anonymement évoquée par Sam dans le dernier épisode de *Life on Mars*. Dans toute cette séquence d'ouverture, la ville de Londres est filmée en contre-plongée, telle une image en miroir offrant une symétrie inversée comme un reflet et produisant déjà un sentiment de défamiliarisation, alors même qu'il s'agit encore du réel (voir figure-4).



Fig. 4 : *Ashes to Ashes*, générique d'ouverture du pilote.

Le point de vue adopté est celui de Molly, la fille de l'héroïne, la tête tournée vers le ciel, embrassant littéralement le *skyline* londonien, depuis sa position renversée. Ses commentaires (« how lame ») soulignent la tentation des réponses toutes faites que le discours psychanalytique peut offrir :

MOLLY. So this guy, Taylor...

ALEX. Tyler. He died, April last year.

MOLLY. Schizo, delusional, what's the German name? Is he going in "the Book"?

ALEX. Oh, Detective Sam Tyler is going in a book all to himself...

Le livre en question (« going in the book ») est métaphorique et évoque l'autorité d'une *doxa* scientifique à laquelle Alex est censée se conformer. Il représente une forme de prêt-à-penser nourri de mots savants, issus de l'allemand freudien, mais trop souvent incompréhensibles. Il s'agit ici pour l'experte Alex Drake de s'écarter des grilles interprétatives pré-pensées, le cas du patient Sam Tyler déjouant les stéréotypes de la psychanalyse. La distance critique de la fillette met en lumière le caractère ironique de cette deuxième version du pèlerinage mémoriel, qui a déjà été proposé aux téléspectateurs avec *Life on Mars*. Les adeptes de la première série sont rompus aux stratagèmes visuels et stratégies narratives qu'elle a mis en place. Pour mieux les surprendre, les scénaristes jouent avec la qualité métafictionnelle du récit, volontairement autoréférentiel. Ils reprennent, de façon parfois parodique, le schéma narratif de *Life on Mars* : lorsqu'Alex se réveille en 1981 après avoir reçu une balle en 2008, ce n'est pas le paysage industriel de Manchester qui est revisité, mais les docks de Londres, avant leur requalification, avant que leur activité commerciale soit abandonnée au profit des fêtes cocaïnées de yuppies sans complexe. Les « three armed bastards⁴ » qui donnent toute sa saveur régressive à l'aventure de Sam Tyler apparaissent bientôt : ils sont à ce point fidèles à la description qu'il en fait dans son rapport qu'Alex les reconnaît immédiatement. Dans une scène d'exposition qui fige autant qu'elle mythifie ces personnages, l'héroïne parvient à identifier Gene Hunt, Ray Carling et Chris Skelton, qu'elle rencontre pourtant pour la première fois. Ces noms sont prononcés à voix haute à mesure que chacun surgit à l'écran, rafraîchissant la mémoire des spectateurs de la précédente série et introduisant les personnages auprès des néophytes. Les trois policiers correspondent bien aux types élaborés dans *Life on Mars* et dans le rapport rédigé par

⁴ Cette formule digne de la réplique d'un *western* est le surnom que Gene Hunt donne à son équipe, transférée à la *Metropolitan Police* de Londres. Elle fait référence à Gene Hunt et ses deux acolytes de Manchester, Chris Skelton et Ray Carling, inspecteurs grossiers, violents et imbéciles transgressant toutes les règles éthiques que Sam importe des années 2000.

Sam: « Gene is the bullish one, Ray is the misogynistic one, and Chris is the nervous one » (*Ashes to Ashes*, saison 1, épisode 1, 0:30:26).

Il semble bien que *Life on Mars* et *Ashes to Ashes* tentent de mettre en images une forme de retour aux origines, de retour à un temps d'avant, où la verdeur du langage rivalise avec une sorte de violence physique transgressive : en 1973 (*Life on Mars*) comme en 1981 (*Ashes to Ashes*), on fume, on boit, on profère des insultes sexistes, racistes, dans une exacerbation de l'action qui s'oppose diamétralement aux années 2006-2008, ternes, atones, sans saveur ni odeur, sclérosées par le politiquement correct, jusqu'au déni de tout élan vital. Le retour dans le passé semble alors un temps du carnaval, « paroxysme de vie⁵ » en radicale rupture avec l'existence contemporaine de l'héroïne de *Ashes to Ashes*, Alex Drake, la poussant à commettre quelques frasques en compagnie de thatchéristes stéréotypés⁶.

2. Nostalgie d'un temps de la fête : échos et reprises d'un patrimoine musical.

Les années 70 et 80 semblent littéralement recouvrir ce temps de la fête et de l'excès, désormais révolu, dans la mesure où 1973 puis 1981 offrent la possibilité de transgresser les interdits et tabous des années 1990-2000. À cet égard, la musique pop joue un rôle important. Ainsi les chansons de David Bowie « *Life on Mars* » (1973) et « *Ashes to Ashes* » (1980) rythment les deux séries, oscillant entre la simple illustration intra-diégétique et le commentaire extra-diégétique. Les deux mélodies sortent littéralement des lecteurs MP3 que les personnages écoutent dans leur voiture pour résonner hors de la diégèse, signaux adressés aux spectateurs, soulignant le glissement du réalisme vers la *fantasy*.

Ashes to Ashes affirme une visée anthologique qui se veut ludique : la série offre un florilège de titres *new wave*, puisant dans la discographie de Spandau Ballet, Culture Club, Duran Duran, Kajagoogoo et autre Roxie Music, groupes aux qualités musicales pour le moins hétérogènes. La multiplication des extraits suscite la participation active des téléspectateurs qui se plaisent à retrouver le titre et le nom du chanteur. Le site officiel de la série offre d'ailleurs aux amateurs des *playlists* à télécharger d'un clic sur une icône en forme de cassette, alliant ainsi la technologie d'aujourd'hui aux souvenirs d'antan⁷. Ces nombreuses citations musicales accentuent l'effet de réel de la reconstitution en trompe-l'œil de la période. Les

⁵ Roger Cailliois, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 129.

⁶ « Obviously, I wouldn't do this in real life. I don't shag Thatcherite businessmen, no matter how cute they are. I'm merely going to piss off that part of the *Id* that spewed up my mother and nobody will know... but me. » (*Ashes to Ashes*, saison 1, épisode 2, 0:40:43).

⁷ <http://www.bbc.co.uk/ashestoashes/music/> – dernière consultation en décembre 2013.

chanteurs, parmi d'autres figures populaires, apparaissent comme des personnages secondaires, qui peuvent illustrer un fait de société ou brouiller la ligne de démarcation entre le réel et l'imaginaire. Ainsi, les revendications de la cause homosexuelle sont représentées en toile de fond de l'épisode 8 de la Saison 1 : l'animateur de radio et fondateur de la *New Wave*, Tom Robinson, est jeté en prison pour avoir manifesté et il entonne avec ses compagnons de cellule ses célèbres chansons « 2-4-6-8 Motorway » et « Glad to be gay ». Si Tom Robinson est incarné par un acteur, certains artistes interprètent leur propre rôle. Le caméo le plus notable est celui de Steve Strange, le chanteur de Visage, qui interprète son « nouveau » titre « Fade to Grey » : tout l'excès de la fête est ici convoqué – le *nightclub* « Blitz » près de Covent Garden, berceau des *New Romantics* ; les maquillages et costumes outranciers ; les attitudes figées des danseurs. L'artifice, à maints égards, est ici l'enjeu même de la fête (voir figure 5).



Fig. 5 : Reconstitution du Blitz Club dans *Ashes to Ashes* (saison 1, épisode 2).

Les chansons populaires de la bande originale servent souvent le caractère ironique de la série : leurs paroles offrent des indices que seul les spectateurs, depuis leur distance d'observation, sont en mesure de comprendre et d'interpréter, parfois aux dépens du personnage. Ainsi, « Take the long way home » de Supertramp annonce qu'Alex ne pourra pas revenir en 2008 à la fin de la première saison. Et les paroles de « Where does our love go? » de Soft Cell prennent un double sens tragique lorsqu'elles illustrent la découverte de petites taches sur le cou de Marcus, l'amant d'un trafiquant d'armes arrêté par Alex. Ces marques sont insignifiantes pour le jeune homme, libéré de l'emprise du malfrat et tout à la joie de la réconciliation avec ses parents. Forts du savoir *a posteriori* qu'offre le décalage temporel, l'héroïne et les spectateurs partagent le sentiment que l'avenir de Marcus est incertain, l'arrivée du virus du sida dans le milieu des années 80 marquant la fin

de l'insouciance dans les relations amoureuses (*Ashes to Ashes*, 1.5). Si 1981 est encore un temps de la fête, le déclin est imminent et les détournements musicaux en sont parfois les signes avant-coureurs.

Quant au détournement parodique, c'est un procédé rhétorique récurrent de la série. Il s'agit bien de donner un aperçu du passé à travers le prisme de la culture populaire, terreau fertile dans lequel le roman national et familial peut prendre racine. Le rapiéçage que suppose la construction mémorielle trouve son expression la plus divertissante dans le pastiche du clip vidéo de « Uptown Girl » (1983) de Billy Joel (*Ashes to Ashes*, 3.2), hommage rendu au *kitsch* et à la culture de masse. La vidéo originale présentait déjà un patchwork de stéréotypes socioculturels : une jeune femme riche vient faire réparer sa voiture de luxe avec chauffeur dans un garage de quartier ; à l'intérieur, les garagistes sont évidemment férus de calendriers Pirelli et de magazines de charme ; à l'extérieur, de jeunes noirs en survêtements larges s'adonnent à la *break dance*. La jeune femme succombe comme de bien entendu au charme rugueux du garagiste. *Ashes to Ashes* présente donc une fiction dans la fiction, ou un rêve dans le rêve, en offrant sa version toute britannique du clip américain. Les héros de la série en remplacent les personnages, Alex Drake reprenant le rôle de la « uptown girl » et son chef, Gene Hunt, balourd et grossier, celui du garagiste chantant et dansant interprété par Billy Joel. La séquence reprend les codes visuels du vidéo clip mais s'écarte des clichés américains pour mieux jouer avec ceux de la culture britannique et en rire. Le magazine de charme admiré par les garagistes américains est remplacé par un numéro de *Majesty*, la couverture montrant Fergie et non un modèle en tenue d'Ève. Sur un mode humoristique, l'identité britannique est mise à l'honneur : les sujets de sa *Majesty* sont moins titillés par la *playmate* du mois que par les membres de la famille royale. L'Audi Quattro de Gene Hunt, d'un rouge flamboyant, se substitue à la Rolls Royce – le modèle, contemporain de 1983, aujourd'hui objet de collection, est ainsi « patrimonialisé » au même titre que la royauté. La série de 2008 est de fait intégrée au patrimoine populaire.

3. Citations et parodies télévisuelles : perception ou trahison du Réel ?

L'emboîtement des récits pointe l'artificialité du principe fondateur de la série : le retour dans le passé. Le plaisir de la reconstitution ne tient pas à sa fidélité mais au sentiment nostalgique qu'elle suscite. Ce plaisir nostalgique est entretenu par les nombreuses citations télévisuelles qui jalonnent les épisodes : non seulement, l'événement culturel populaire est évoqué, mais le support médiatique qui l'avait transmis est également reproduit. Le médium fait partie du

message. Par le truchement des images d'archives de la BBC exploitées dans les deux séries, les héros apprennent à maîtriser leur biographie :

L'homme contemporain, tout comme il a été privé de sa biographie, s'est trouvé dépossédé de son expérience. [...] L'homme moderne rentre chez lui le soir épuisé par un fatras d'événements – divertissants ou ennuyeux, insolites ou ordinaires, agréables ou atroces – sans qu'aucun d'eux se soient mués en expérience⁸.

Malgré la multiplication et la diversification des médias, le philosophe italien Giorgio Agamben constate à la fin des années 1970 l'appauvrissement de l'expérience humaine, les hommes n'étant plus en mesure « d'effectuer et de transmettre des expériences⁹. » L'excès d'informations immédiates ne permet pas le recul nécessaire pour transformer l'anecdote en expérience. Aujourd'hui, l'universitaire américain Henry Jenkins éclaire la transmédialité d'un nouveau jour. Selon lui, l'approche multimodale d'un récit lui donne une singularité épaisse et suppose des facultés d'analyse qui sont l'apanage du lecteur/spectateur moderne¹⁰. De fait, dans *Life on Mars* et *Ashes to Ashes*, les personnages des années 1970/1980 et ceux qui sont issus des années 1990/2000 ne partagent pas la même culture des médias. Sam et Alex manifestent un recul critique, particulièrement vis-à-vis de la télévision. « Critique » doit s'entendre ici dans les deux acceptions du terme, interrogeant la « capacité de discernement » des personnages et la « crise » qu'ils traversent. En confrontant deux approches datées des médias, *Life on Mars* et *Ashes to Ashes* mettent en scène une crise épistémologique chez les héros, en quête de clés interprétatives dans les émissions et événements télévisés qui ont marqué leur enfance. En jouant avec la distance temporelle, *Life on Mars* et *Ashes to Ashes* donnent la possibilité d'une expérience rétrospective et collective aussi bien qu'introspective et individuelle. Certains événements historiques populaires servent de toile de fond aux intrigues policières développées dans chaque épisode. L'exemple le plus marquant est celui du mariage très médiatisé de Charles et Diana. Les policiers doivent empêcher que des attentats contre la requalification des docks ne viennent perturber le bon déroulement de la cérémonie. L'union princière est célébrée par tout le commissariat réuni autour du poste de télévision, tel un autel : l'événement est explicitement présenté comme un garant de la cohésion nationale. Cette dernière est pourtant mise en danger par les profonds changements que le gouvernement de Margaret Thatcher imprime dans la société : les « terroristes » qui menacent la sérénité des fêtes de rue organisées pour l'occasion ne sont que les membres d'une famille expropriée du quartier des docks. À la merci des

⁸ Giorgio Agamben, *Enfance et Histoire*, Paris, Payot, 2002 (1978), p. 23-25.

⁹ Agamben, p. 23.

¹⁰ Henry Jenkins, *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, Cambridge, MIT Press, 2009.

promoteurs, leur pub traditionnel doit être détruit pour laisser place à un immeuble de bureaux ou d'habitations bourgeoises. Le mariage retransmis à la télévision est un spectacle, une fiction nationale qui dissimule mal ses artifices : il est cantonné au cadre de l'écran du téléviseur (voir figure 6).



Fig. 6 : La télévision regarde la télévision (*Ashes to Ashes*, saison 1, épisode 2).

La télévision et le régime du festif qu'elle véhicule sont présentés comme le nouvel opium du peuple, aveuglé par le conte de fées et oublieux des bouleversements en cours. Ainsi donc, même la famille royale ne peut garantir la stabilité du pays, comme le téléspectateur de 2008 ne peut l'ignorer : amour, gloire et pont de l'Alma feront les meilleurs tirages des tabloïds à la fin des années 1990. L'innocence des téléspectateurs de 1981 face à l'immédiateté des informations est contrecarrée par le regard averti qui est attendu des téléspectateurs de 2008. La distanciation temporelle permet une approche critique censée apprendre aux téléspectateurs d'aujourd'hui à savoir « lire » l'actualité télévisuelle et la transformer en expérience. La mise en perspective est à double sens : le passé éclaire le présent et inversement.

Le roman national est présenté à plusieurs reprises dans les deux séries comme un tissu de mensonges que le temps a progressivement effiloché. De la même façon, le roman familial que les héros ont élaboré ne résiste pas à l'effet ironique produit par le retour en arrière. Sam et Alex ont été privés de leur biographie, l'histoire de la disparition de leurs parents leur ayant été dissimulée. Le temps de l'enfance des héros les ramène avant la catastrophe qui marque leur destinée : le mystère familial semble se trouver à la racine du mal. Le héros renvoyé dans le passé y voit la possibilité de combler les lacunes de sa biographie et de déjouer son destin : en corrigeant les erreurs du passé, il pourra changer son présent et éviter la mort. L'illusion oraculaire de Clément Rosset fonctionne ici à plein :

Le Réel – l'ensemble des événements appelés à l'existence – est donné comme inéluctable (destin), appelé donc à se produire envers et contre tous les efforts entrepris pour y porter obstacle¹¹.

Dans *Ashes to Ashes*, la mémoire est figurée par un film familial tourné en super 8, choix rhétorique qui montre l'incapacité pour l'héroïne de changer son histoire. Le récit fondateur (l'attentat à la voiture piégée dont sont victimes ses parents) est représenté comme imprimé sur une pellicule vieillie et abîmée par le temps. Les images-souvenirs d'Alex sont « rembobinées » : comme la fonction « rewind » d'un magnétoscope, ce procédé, s'il offre la possibilité de relire la séquence précédente pour mieux la comprendre, ne permet pas d'en changer ni la chronologie, ni l'issue.

Le point de vue en contre-plongée de la petite Molly qui ouvre l'épisode pilote de *Ashes to Ashes* est à nouveau adopté par Alex Drake pour traduire sa perte de repères dans l'univers des années 80, pointant du doigt le fait que la jeune femme adopte un regard d'enfant sur ce nouveau monde qu'elle peine à comprendre. Les références au patrimoine culturel de l'enfance sont nombreuses dans les deux séries : la chanson du film *Le Magicien d'Oz*, dans sa version des années 2000 et non celle de Judy Garland¹², le surnom de Dorothy donné à Sam dans *Life on Mars*, celui de « the Mancunian lion » que Gene Hunt s'attribue lui-même dans *Ashes to Ashes*, évoquant ainsi le lion divin Aslan des *Narnia Chronicles* de C.S. Lewis, dont le premier conte, *The Lion, the Witch and the Wardrobe* est lu à Alex enfant par son père. Si les activités de l'enfance sont retrouvées avec plaisir, l'enfant lui-même est difficile à saisir ; il échappe à l'appréhension du héros, incapable de se voir, de se rencontrer enfant. Le moi enfantin, comme le Réel, ne se peut regarder. Car on ne peut être que soi-même et non pas deux entités distinctes. Pour Clément Rosset, le dédoublement de l'événement n'empêche pas le Réel de se réaliser. Il est donc impossible de déjouer l'oracle. Le voyage dans le passé ne peut exister : il s'agit nécessairement d'une copie, d'une illusion, voire d'une reconstruction (et non d'une reconstitution). Les connaissances *a posteriori* des héros leur donnent certes un pouvoir oraculaire ; ils peuvent prophétiser : Alex est ainsi en mesure de prédire à Tom Robinson, meneur de la *Gay Pride* de 1981, qu'il finira par épouser une femme et deviendra le père de deux enfants. Les héros sont confrontés au caractère paradoxal des oracles, celui « de se réaliser tout en surprenant par leur réalisation même¹³. »

¹¹ Clément Rosset, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984 (1976), p. 23.

¹² *The Wizard of Oz* de Victor Fleming (1939) est adapté du roman classique pour la jeunesse de L. Frank Baum (1901). La chanson du film, composée par Harold Arlen et Yip Harburg, connaît un regain de popularité depuis 2001 dans une version actualisée qui, outre *Life on Mars*, a illustré nombre de films et séries télévisées.

¹³ Rosset, p. 53.

La télévision, comme motif ou métaphore, devient un outil herméneutique pour le héros désorienté. Le générique d'ouverture de *Life on Mars*, qui n'apparaît pas dans l'épisode pilote, souligne d'emblée l'importance donnée aux écrans dans les deux séries (voir figure 7).



Fig. 7: générique d'ouverture de *Life on Mars*.

Le dispositif fonctionne comme une mise en abyme : l'écran de notre téléviseur est démultiplié et fragmenté ; l'image du héros en crise se répète dans un effet kaléidoscopique qui marque à la fois l'écart d'avec sa contemporanéité et un sentiment d'enfermement. Le récit est explicitement présenté comme une fiction, phénomène réitéré dans la seconde série, dans laquelle l'héroïne n'a de cesse de qualifier les autres protagonistes de « fantasy¹⁴ » et autres « constructs¹⁵ ». Le choc ainsi mis en scène est à la fois culturel et temporel : il marque la rupture avec la situation initiale (le présent critique des héros), rupture reproduite à chaque début d'épisode, forme d'expulsion radicale d'un monde primaire réaliste qui évoque le conte initiatique et suggère que le Manchester de 1973 et le Londres de 1981 constituent le lieu d'une quête pour le personnage. Pour rentrer chez lui, dans son temps, il doit franchir un certain nombre d'épreuves qui se veulent qualifiantes. La ville est une forêt urbaine où se déploie l'aventure herméneutique du héros. Les enquêtes policières qui courent dans chaque épisode participent donc avant tout d'une quête plus large, visant à comprendre la raison de cette expulsion, à éclairer le présent à la lumière du passé et à actualiser la mémoire qui a construit son identité.

¹⁴ ALEX, tentant de trouver une explication : « This is a subconscious construct induced by severe cranial trauma. [...] this is a full sensory hallucination » (*Ashes to Ashes*, saison 1, épisode 1, 0:13:58). « I've assimilated his fantasies » (*ibid.*, 0:18:48).

¹⁵ ALEX, saluant ses collègues de travail lorsqu'elle arrive au commissariat : « Good morning, imaginary constructs! » (*Ashes to Ashes*, saison 2, épisode 2, 0:03:07).

La télévision comme véhicule d'une culture populaire commune aux héros et aux téléspectateurs est présentée comme un interlocuteur fautif, voire trompeur. Sam et Alex se tournent vers le poste de télévision pour trouver une vérité qu'ils peinent à déchiffrer au cours de leur enquête. L'écran est avant tout une surface réfléchissante qui leur renvoie leur propre image (voir figure 8).



Fig. 8: *Ashes to Ashes*, saison 1, épisode 1.

Les émissions enfantines deviennent l'objet sur lequel les personnages projettent leurs peurs. Dans *Life on Mars* (saison 2, épisode 5), Sam Tyler se rêve miniaturisé, petite marionnette dans *Camberwick Green*¹⁶. Cette série d'animation créée par Gordon Murray offrait aux enfants un aperçu de la vie des habitants d'un petit village au cœur de la campagne britannique. Les villageois y sont dépeints selon des types : la commère, le petit ramoneur, le commis voyageur, etc. Sam Tyler fait donc à son tour partie de ces « types » et intègre ce monde en modèle réduit. La copie de l'émission pour la jeunesse originale, en ouverture de l'épisode de *Life on Mars*, est saisissante de fidélité.

¹⁶ Les treize épisodes de *Camberwick Green* furent diffusés pour la première fois entre janvier et mars 1966, sur BBC1.

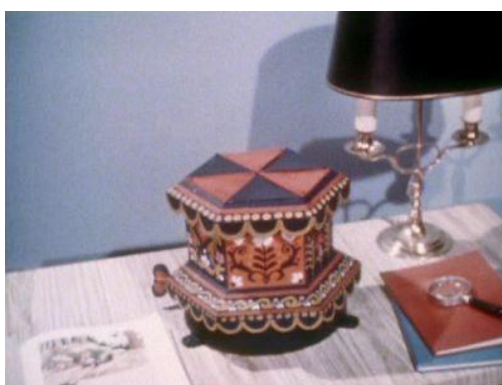


Fig. 9 : La version originale du générique d'ouverture de *Camberwick Green*.



Fig. 10 : La version adulte et policière de *Camberwick Green* dans *Life on Mars*.

Le pré-générique de cet épisode de *Life on Mars* reprend les codes visuels et narratifs établis par l'émission pour enfants : la voix *off* du narrateur emprunte les mêmes intonations et reproduit, à quelques détails près, la même formule rituelle. Pour autant, la marionnette est celle de Sam, reconnaissable à sa veste en cuir et à son pantalon à pattes d'éléphant (voir figure 11) :

This is a box. A magical box. Playing a magical tune. But inside this box lies a surprise.

Do you know who's in it today? It's Sam Tyler.

Hello, Sam! How are you today? Oh dear. Not very happy. Is it Gene Hunt? Is he kicking a nonce? (*Life on Mars*, saison 2, épisode 5).



Fig. 11: Sam Tyler, personnage de *Camberwick Green*.

La ritournelle opère néanmoins quelques changements : la boîte dont sort la marionnette n'est plus « musical » mais « magical » ; si le Manchester de 1973 est bien appréhendé comme un monde clos et magique, l'innocence pastorale de Camberwick Green est remplacée par la violence de la ville incarnée par Gene Hunt, lui aussi miniaturisé et transformé en jouet. Selon Giorgio Agamben, la miniaturisation du jouet permet de rendre « présente et tangible la temporalité humaine en soi, le pur écart différentiel entre l'«autrefois» et le «plus maintenant»¹⁷. » La clôture et la miniaturisation permettent de « connaître le tout avant les parties et de surmonter, en le mesurant d'un seul coup d'œil, ce que l'objet peut avoir de redoutable¹⁸. » Le dispositif ainsi mis en place figure la tentative de Sam de maîtriser le temps et de se saisir de son histoire. La série joue avec les registres en incorporant des considérations adultes dans le monde de l'enfance : la naïveté du cadre (la boîte à musique, les marionnettes) s'oppose à la crudité de la scène montrant Gene Hunt en train de frapper un homme à terre avec le couvercle d'une poubelle – le procédé fait penser à un oxymore visuel, soulignant la crise identitaire de *Life on Mars* (est-ce une série policière ou fantastique ?) et de son personnage principal.

Progressivement, la série dépasse les simples citations télévisuelles rendant hommage aux émissions mythiques des années 1980 pour construire son propre mythe grâce à la multiplication de procédés métanarratifs. L'épisode 7 de la première saison de *Ashes to Ashes* est à cet égard exemplaire. Il s'ouvre sur une scène d'action dont

¹⁷ Agamben, p. 122.

¹⁸ Agamben, p. 132.

les protagonistes, s'ils ne sont pas joués par les acteurs habituels, ressemblent à s'y méprendre aux policiers du commissariat de Fenchurch où travaille à présent Alex Drake. Lorsque le plan s'élargit, on comprend que ces images sont celles d'une célèbre émission de reconstitution policière, *Police 5*¹⁹. La mise en abyme (les personnages sont les téléspectateurs de leur propre enquête reproduite à l'écran) met en lumière la problématique de la traduction télévisuelle : en dédoublant l'événement, celle-ci trahit nécessairement le Réel et le transforme en fiction. La reconstitution est caricaturale : tous les traits physiques et langagiers qui définissent Gene Hunt et ses adjoints sont grossis. La caractérisation des personnages est telle qu'ils sont immédiatement identifiables, même sans le support des acteurs « officiels ». Les rôles dépassent la simple incarnation.

Ces emboîtements successifs singularisent la série, qui interroge la perception du Réel et le rôle de la télévision dans le rapport de l'homme au monde et à sa propre histoire. Lorsque Gene Hunt participe à *Police 5* et répond aux questions de son animateur vedette, Shaw Taylor, interprétant son propre rôle à 83 ans, le dispositif souligne le caractère réflexif et le pouvoir de manipulation de la télévision : un personnage de fiction apparaît dans l'imitation d'une émission reposant elle-même sur la reconstitution problématique de faits divers :

ALEX. You can move directly into the conscience of people. That is what television can do.

La télévision, même dans sa dimension réaliste, est perçue comme un obstacle : comme le touriste de Giorgio Agamben (qui ne fait pas l'expérience de ce qu'il visite car il intercale un appareil photographique entre lui-même et le paysage²⁰), le héros et le téléspectateur insèrent entre eux-mêmes et le Réel un écran qui déforme ou tronque la perception qu'ils en ont.

Conclusion : rimes internes, mythification d'une mémoire populaire ?

Le personnage de Gene Hunt est aujourd'hui en voie de devenir culte. Dès les premières minutes de la seconde série, son apparition relève d'une construction mythique, combinant les caractéristiques de plusieurs figures héroïques populaires, de James Bond aux cowboys incarnés par James Stewart ou Clint Eastwood : la caméra le saisit en contre-plongée, s'attardant sur ses bottines en lézard (voir figure 12), ses lunettes noires et son pistolet automatique, dans une pose mimant

¹⁹ Émission produite par ATV entre 1962 et 1993.

²⁰ Agamben, p. 26-27.

celle des héros représentés sur les affiches de films qui décorent les murs de son bureau.



Fig. 12: Gene Hunt : cowboy des temps modernes...



Fig. 13 ... ou nouvelle incarnation de l'éternel masculin britannique²¹ ?

Il le constate lui-même : « My reputation precedes me » ; son personnage est préconstruit grâce à la première série. Gene Hunt est le héros autodéterminé d'un western urbain : son identité, on l'apprend

²¹ *Ashes to Ashes*, saison 1, épisode 1 (BBC1, 2008) : le plan réunissant pour la première fois Gene Hunt et Alex Drake ne peut manquer d'évoquer l'affiche de *For Your Eyes Only* (réalisé en 1981 par John Glen), dans lequel Roger Moore tient le rôle de l'agent 007. Il s'agit ouvertement d'un pastiche : l'affiche du film original apparaît dans la séquence suivante, ornant le mur du bureau de Gene Hunt et représentant les valeurs masculines auxquelles le personnage semble vouloir être identifié. Pour autant, la référence intervient au second degré : la grossièreté et la violence caricaturales qui caractérisent le policier sont très éloignées de l'élégance et de la séduction de l'espion britannique.

dans la conclusion de *Ashes to Ashes*, est une construction qui reprend des « morceaux » du patrimoine populaire, identité factice, fantasmée, élaborée par un jeune policier tué avant que d'avoir fait carrière. L'hybridité du personnage est primordiale et explique le patchwork référentiel qui définit les séries : Sam et Alex n'évoluent pas dans leur propre esprit mais dans celui de Gene, archange psychopompe qui accompagne les policiers dans l'acceptation de leur mort. Outre les échos aux chansons, films et émissions de télévision qui caractérisent la rhétorique des deux séries, ces dernières mettent en place un jeu de rimes internes qui permettent l'élaboration d'un nouveau mythe qui leur est propre. Gene Hunt en est le point d'orgue. Son vocabulaire fleuri émaille les épisodes et caractérise le personnage, le rendant unique et reconnaissable: « bollyknickers », « fire up the quattro », « kicking a nonce ». Gene Hunt finit par appartenir au patrimoine populaire, notamment lorsqu'il est filmé en plan fixe, assis devant le « wall of fame » de la pizzeria où l'équipe a ses habitudes²² (voir figure 14).



Fig. 14 : Gene Hunt : nouvelle figure d'un patrimoine populaire ?

Il semble faire partie de ces figures mythiques, au même titre que Michael Corleone ou Tony Manero, personnages aujourd'hui affranchis de leurs conditions de création. La série *Ashes to Ashes*, grâce à Gene Hunt, subit le même processus de mythification, à tel point qu'elle donne lieu à des épisodes hors-série pour lever des fonds à destination d'œuvres caritatives : un court épisode bénéficiant de nombreuses *guest stars* fut ainsi diffusé sur BBC1 en 2010 pour inciter les téléspectateurs au don à l'occasion de l'événement annuel « Sports

²² On peut voir ce tableau à de nombreuses reprises dans *Ashes to Ashes*, notamment dans l'épisode 1 de la saison 1 (0:37:49) et dans l'épisode 1 de la saison 2 (0:41:43).

Relief », téléthon de trois jours organisé par la chaîne. Le spectacle télévisuel fonctionne encore sur un mode autoréférentiel. Pour Henry Jenkins, s'inspirant d'Umberto Eco, c'est le collage de ces différents archétypes, citations, allusions et strates qui forge le film ou la série culte, en alimentant toujours notre épistémophilie²³.

Le succès de *Life on Mars* a poussé le *network* ABC à adapter la série britannique aux États-Unis. La version américaine, diffusée en 2008 et 2009, propose les ajustements culturels nécessaires pour la rendre accessible au public américain. Harvey Keitel endosse le rôle de Gene Hunt. L'acteur, peut-être trop fortement connoté²⁴, ne parvient pas à faire oublier l'interprétation originale britannique. De fait, les deux versions offrent des fins antithétiques qui montrent des différences culturelles et idéologiques profondes entre les deux nations. Là où la version originale fait le choix d'un retour mortifère vers un passé qui n'est rien de plus qu'une construction nostalgique, la transposition américaine préfère une conclusion ouverte. Sam Tyler n'est pas mort, son rêve ne dure que le temps du voyage vers un au-delà qui n'a rien de métaphorique. Toute l'équipe du commissariat est bien réelle et participe à un programme de la NASA, qui les envoie sur... Mars, au sens propre. Si New York est filmée à travers un filtre rouge qui s'intensifie au fil des épisodes, c'est tout simplement que la navette spatiale approche de la planète rouge. Le monde n'est pas clos pour les héros américains et la conquête des étoiles constitue leur horizon, plus que la mort.

Le personnage de Gene Hunt au volant de son Audi Quattro dépasse définitivement son incarnation par Philip Glenister. Il apparaît joué par Jon Culshaw, dans une parodie qui allie *Ashes to Ashes* à une adaptation typiquement BBC de *Pride and Prejudice*²⁵. L'effet comique est produit par la confrontation de deux régimes linguistiques : d'une part, l'anglais éduqué et poli de Darcy et Elizabeth Bennett, de l'autre, l'accent du Lancashire et l'argot spécifiques à Gene Hunt. Le personnage est devenu un emblème des années 80, sur lequel travaillistes et conservateurs ont projeté leur appréciation du thatcherisme : chaque parti a utilisé l'image de Gene Hunt pendant la campagne électorale de 2010 (voir figures 15, 16 et 17).

²³ Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.

²⁴ L'image de l'acteur est marquée par ses rôles de criminels chez Martin Scorsese (*Mean Street* en 1973, *Taxi Driver* en 1976) et Quentin Tarentino (*Reservoir Dogs* en 1992, *Pulp Fiction* en 1994) ou de policier corrompu et torturé chez Abel Ferrara (*Bad Lieutenant* en 1992).

²⁵ « Ashes to Austen », sketch diffusé dans l'émission de divertissement *The Impressions Show* sur BBC1 le 31 octobre 2009.



Fig. 15



Fig. 16 : Affiche du Parti Travailleiste (2010)



Fig. 17: Affiche du Parti Conservateur (2010)

Décidemment, le DCI du commissariat de Fenchurch mène à présent une existence indépendante des séries qui l'ont mis en scène.

Paradoxalement, le marketing donne une matérialité à un temps et à un espace ouvertement définis comme une construction mémorielle et imaginaire. Les personnages, en particulier Hunt, sortent du cadre de la télévision, tout en perpétuant l'effet de mise en abyme du générique évoqué plus haut. Des ouvrages publiés en 2007 et 2008, *The Rules of Modern Policing – 1973 Edition* et *The Future of Modern Policing – 1981*, confirment l'impression de faux, de détournement parodique suscitée dans la série par un excès d'effet de réel : les livres, tachés de ronds de café comme il se doit et agrémentés de commentaires manuscrits, renferment des photos du commissariat de 1973, des méthodes d'investigation et d'interrogatoire, sans oublier les outils du bon policier, une arme, un paquet de cigarettes et une flasque de whisky. Même lorsqu'elles s'extraient du cadre de l'écran, les deux séries restent des objets culturels éminemment postmodernes, qui ne parviennent jamais à se départir de leur second degré ironique. Pour autant, la redondance risquerait d'épuiser la franchise²⁶. Il faut proposer aux consommateurs différents points d'entrée dans le monde-mémoire imaginé par les créateurs de *Life on Mars*, en exploitant les marges du récit principal. C'est le cas avec la parution chez Harper

²⁶ Henry Jenkins, *Convergence Culture*, *op. cit.*

entre 2012 et 2013 de quatre romans de Tom Graham. Ils font suite à *Life on Mars* mais sont toutefois publiés après qu'*Ashes to Ashes* a atteint son terme. *Blood, Bullets and Blue Stratos, A Fistful of Knuckles, Borstal Slags* et *Get Cartwright* donnent à lire de nouvelles enquêtes menées par Gene Hunt et Sam Tyler, une fois que ce dernier a définitivement rejoint le monde de 1973. Le temps diégétique de ces intrigues se déploie donc entre 1973 et 1980, dans l'intervalle qui sépare la conclusion de *Life on Mars* et le pilote de *Ashes to Ashes*.

Malgré le régime festif qui caractérise les deux séries, celles-ci n'en demeurent pas moins des constructions nostalgiques en ce qu'elles représentent, littéralement, le « mal du retour. » Ce retour de personnages adultes dans le temps de leur enfance est d'autant plus douloureux qu'il est factice (fiction du souvenir) et marqué par la mort. Les héros sont dominés par leur éducation postmoderne et doivent souvent endosser le rôle de l'*eirôn* hérité de la comédie grecque. Ils en savent toujours davantage que leurs compagnons, embrassent les années 1970/1980 d'un regard qui ne parvient jamais à être neuf et frais. Ce second degré ironique, partagé par les spectateurs, est la source du comique qui définit le ton de *Life on Mars* et de *Ashes to Ashes*. Surtout, il constitue aussi l'origine de la mélancolie des personnages, piégés dans la dimension élégiaque de leur voyage dans leur passé re/dé-construit et incapables de saisir le sens de leur présent. Si, comme l'affirme David Bowie dans les chansons du générique, la vie est sur Mars et non sur Terre, si tous retournent à la poussière, alors l'enjeu des deux séries est bien, même à tue-tête, de chanter avec les morts.

Bibliographie

AGAMBEN Giorgio, *Enfance et Histoire*, Paris, Payot, 2002 (1978).

CAILLOIS Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.

JENKINS Henry, *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, Cambridge, MIT Press, 2009.

JENKINS Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.

ROSSET Clément, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984 (1976).

L'auteur

Yannick Bellenger-Morvan est maître de conférences à l'Université de Reims Champagne Ardenne. Après une thèse en littérature de *fantasy* pour la

jeunesse britannique consacrée à C. S. Lewis, elle s'intéresse à présent à la culture populaire, plus particulièrement aux genres non-réalistes, que ce soit dans la littérature, le cinéma ou les séries télévisées.