Document generated on 04/21/2025 11:18 a.m.

Nouvelles perspectives en sciences sociales

Ces morts qui ne sont jamais oubliés : retour et survivance dans les séries télévisées contemporaines

Those Deaths That Are Never Forgotten: Return and Survival in Contemporary Television Series

Maud Desmet

Volume 12, Number 1, November 2016

Sur le thème de la mort

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1038369ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1038369ar

See table of contents

Publisher(s)

Prise de parole

ISSN

1712-8307 (print)
1918-7475 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Desmet, M. (2016). Ces morts qui ne sont jamais oubliés : retour et survivance dans les séries télévisées contemporaines. *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, *12*(1), 41–72. https://doi.org/10.7202/1038369ar

Article abstract

Among the various recurring figures representing death in television series, a particularly troubling one is the one of a dead person refusing to die completely: the revenant. It may be described as *the* figure of the staging of death on screen, because it shares with the serialised-series form some persistent qualities postponing and denying *the end.* Banality of the medium and banality of the figure also meet: the revenant is indeed the figure of a “dead person who returns” the most detached from any otherness. It is neither a zombie, nor a spectre, only a dead person refusing to physically disappear, and who looks like a living person. This specific staging of death, in which the revenant is placed, makes it possible for a fictional reunion of the dead and the living, thus probably questioning more accurately, and expressing with all the complexity it requires, our real relationship with the dead.

Tous droits réservés © Prise de parole, 2016

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Ces morts qui ne sont jamais oubliés : retour et survivance dans les séries télévisées contemporaines

Maud Desmet
Laboratoire Forell B3,
Université de Poitiers (France)

Introduction

Ayant une place quotidienne et privilégiée dans nos foyers, la télévision est sans doute le médium le plus approprié pour familiariser le spectateur à diverses mises en scène de la mort. Médium populaire au sens le plus large du terme, elle a souvent cette capacité à représenter dans ses fictions un quotidien qui fait écho à celui des foyers qui les regardent. Même si les environnements que les séries télévisées donnent à voir sont très éclectiques, les situations auxquelles sont confrontés les personnages ont souvent quelque chose d'universel, étant capables de toucher tout un chacun. La mort est partout dans ces fictions en séries, constituant un invité devenu presque banal : meurtre, autopsie, fantôme, croque-mort, morts mystérieuses et massives, banales ou fantastiques. La mort rythme les épisodes de nos séries préférées et leur donne étrangement un souffle, un enjeu, une tension. Les séries télévisées parlent ainsi au spectateur de quelque chose qui lui est profondément intime : mort du proche, peur de sa propre mort.

À travers ces face-à-face fictionnels quotidiens avec la mort, les séries semblent même parfois nous donner quelques armes pour apprivoiser celle-ci, ou tout simplement pour calmer notre angoisse vis-à-vis d'elle.

Pourtant la série télévisée, dans son obsession à représenter quotidiennement la mort, fait montre d'une fondamentale contradiction entre son contenu narratif et sa forme. Sa sérialité itérative accoutume et ritualise : les épisodes doivent être vus fréquemment et en continuité pour suivre et comprendre comme il se doit l'intrigue narrative. Mais lorsqu'une série prend fin définitivement, elle contredit son essence même : sa nature de fiction à épisodes, toujours renouvelée, est mise en échec. L'ultime épisode qui clôt la série *pour toujours* est, en cela, très souvent décevant : il témoigne de façon trop ostentatoire de l'échec de la forme sérielle à se renouveler indéfiniment. Pire, il donne une conclusion abrupte à ce qui se nourrissait constamment de ne pas en avoir. La série perd dans son dernier épisode la nature éternelle et réversible de son intrigue. Fin de l'éternel recommencement et fin du rebondissement avortent les principes fondateurs de la série. De nature feuilletonnesque et interminable, la série télévisée nie totalement la fin, c'est pourquoi en voulant représenter la mort, ce type de fiction se heurtera toujours à un paradoxe formel. Comment un support qui se veut par essence *sérialisable* à l'infini, *feuilletonnant* jusqu'à l'épuisement de son public potentiel[1], peut-il réussir à figurer la fin définitive et irréversible de quelque chose?

Il est alors d'autant plus étonnant de voir que l'une des figures récurrentes de la représentation fictionnelle de la mort est en fait un mort qui refuse de mourir totalement : le revenant. Si cette figure est peut-être *la* figure de la mise en scène de la mort sur le

1 Le *soap-opera* britannique *Coronation Street* (créé par Tony Warren) est diffusé sans interruption depuis 1960 sur ITV et compte plus de 8 000 épisodes, ce qui lui a valu de figurer dans le *Livre des records*. La série de science-fiction *Doctor Who* (créée par Sydney Newman et Donald Wilson) a été produite de 1963 à 1989, puis sa production a repris en 2003 et continue aujourd'hui. La série compte donc 33 saisons et une large communauté de fans qui ne cesse de se renouveler depuis les années 1960.

petit écran, c'est justement parce qu'elle partage avec le médium sériel des qualités persistantes qui repoussent et nient constamment *la fin*. Banalité du médium et banalité de la figure se rejoignent également : le revenant est en effet la figure de « mort qui revient » la plus détachée de toute altérité. Il n'est ni le zombie, ni le spectre, seulement un mort qui refuse la disparition physique, et dont le statut formel est similaire au personnage de vivant. Et cette mise en scène spécifique de la mort dans laquelle s'inscrit le revenant, parce qu'elle rend possible une réunion fictionnelle des morts et des vivants, interroge sans doute avec le plus de justesse et en rendant compte de toute sa complexité, notre relation réelle aux morts.

Nous nous proposons ici, à partir d'un corpus de séries télévisées contemporaines, de dessiner les contours esthétiques et narratifs de la figure du revenant télévisé puis de replacer cette figure dans un certain rapport à la mort qu'entretiennent nos sociétés contemporaines[2].

Il s'agira dans un premier temps, de définir les caractéristiques formelles du revenant mis en scène dans les séries télévisées contemporaines, et pour cela un ancrage historique sera nécessaire : nous évoquerons l'histoire de la représentation des revenants dans les récits populaires, à l'aide des références de deux médiévistes, Claude Lecouteux et Jean-Claude Schmitt. Dans un second temps, c'est une analyse de la place narrative qu'endosse le revenant dans la fiction télévisée contemporaine qui sera abordée afin de mettre en évidence une progression dans les raisons narratives du retour du mort auprès des vivants. Si auparavant, le revenant opérait dans les fictions un retour motivé mais bref dans le monde des vivants, de plus en plus, la tendance s'inverse et la figure du revenant tend à un retour plus définitif auprès de ses proches, mué par des raisons de plus en plus anecdotiques. Dans un troisième temps, et en prenant en compte les caractéristiques formelles et narratives que nous aurons soulignées, nous nous intéresserons à la façon dont cette mise en scène fictionnelle

2 L'article sera construit selon une méthodologie comparatiste consistant à mettre en relation analyses esthétiques et réflexions sociologiques.

des revenants reflète notre rapport réel à nos défunts. Cette réflexion sociologique s'articulera autour de quatre axes tous portés par une analyse de la figuration du revenant dans les fictions télévisées contemporaines : l'individualisation, le déni de la mort, puis la question de la séparation entre les vivants et les morts et la difficulté à situer les morts dans nos sociétés. Le choix des séries télévisées que nous étudierons ici ne se veut pas exhaustif : il exclut les fictions purement fantastiques qui pourraient elles-mêmes faire l'objet d'un article indépendant tant leur nombre est important. Les séries sur lesquelles nous nous pencherons sont principalement policières et, même lorsqu'elles sont hybridées au fantastique, subsiste dans la narration cette structure de l'enquête (*Afterlife* et *Medium*, *Pushing Daisies*, *Tru Calling*, *Dexter*). Nous évoquerons également des séries « thanatologiques » telles que *Six Feet Under* et *Les revenants* dans lesquelles le sujet principal de la série est la mort et qui installent leur récit dans un environnement réaliste et *a priori* non fantastique.

1. Le revenant, définition d'une figure ancestrale de lutte contre l'oubli du mort

L'origine médiévale du revenant

Le médiéviste Jean-Claude Schmitt définit le revenant du Moyen Âge en ces termes : « il n'y a aucune différence sensible entre le revenant et le ou les vivants à qui il apparaît[3] ». C'est cette caractéristique première d'indistinction et cette forme de familiarité qu'il entretient avec la communauté des vivants qui conduit à le rapprocher de sa déclinaison fictionnelle contemporaine. Si le revenant avait déjà une place très importante dans les sociétés de l'Antiquité, c'est au Moyen Âge qu'il devient à la fois le protagoniste central des récits populaires mais aussi l'objet d'un enjeu idéologique majeur. Les nombreuses histoires de revenants que les historiens ont répertoriés se transmettaient à l'oral ou à l'écrit, sous la forme de récits rapportés ou autobiographiques.

3 Jean-Claude Schmitt, *Les revenants, les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994, p. 235.

L'Europe du Nord, et plus particulièrement les pays scandinaves et l'Islande sont les lieux de prédilection au sein desquels a émergé ce type de récit. Dans ces histoires moyenâgeuses comme dans les fictions contemporaines, les revenants sont caractérisés par une forte présence corporelle. Si certains récits du Moyen Âge relatent des apparitions de revenant uniquement sous une forme onirique, d'autres, nombreux, décrivent en détails une intervention objective du revenant se présentant aux vivants tel qu'il était avant sa mort. Lecouteux donne à cette forte croyance au retour des morts durant le Moyen Âge deux causes principales : « La croyance aux revenants et aux fantômes possède deux racines : la peur des trépassés et la stupéfaction que provoque toute mort anormale[4] ». La religion a joué un rôle déterminant dans l'apparition du revenant dans les récits populaires. En plein bouleversement religieux, le Moyen Âge est marqué par la supplantation progressive des croyances païennes par la chrétienté. L'invention du purgatoire fait partie de ce nouveau discours religieux qui transforme la conception de la mort qu'ont les individus. Mais la notion de purgatoire elle-même n'est pas toujours bien comprise et appréhendée par le peuple du Moyen Âge. L'apparition des revenants dans les récits populaires traduit explicitement cette difficulté à situer le mort dans un lieu intermédiaire entre l'au-delà et le monde terrestre. Ces nouveaux modes de culte religieux vont à la fois alimenter un imaginaire du revenant mais aussi provoquer la future disparition de cette figure. Lecouteux constate que « la notion de revenant se dégrade au fil des siècles et, quittant le domaine du réel, gagne celui du spiritisme[5] ». Cette évolution dans la conception du revenant est due à l'intervention de l'Église chrétienne. D'abord perçu comme réel par la communauté moyenâgeuse, ce revenant semblable aux vivants laisse progressivement sa place à l'irréel et immatériel fantôme. L'Église souhaitait effacer les croyances païennes – celles-là même qui donnent une place cruciale aux récits de

4 Claude Lecouteux, *Fantômes et revenants au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1996, p. 19.

5 *Ibid.*, p. 8.

revenants – pour imposer le christianisme et ses cérémonies funéraires très ritualisées et encadrées. Dans la religion chrétienne, seuls les saints, ces êtres extraordinaires, et non pas ordinaires comme les revenants, pouvaient revenir de l'au-delà et s'adresser aux vivants : « Les défunts sont, aux XI^e^ et XII^e^ siècles, l'enjeu d'une lutte idéologique visant à substituer à un culte des morts, capital dans les croyances païennes, des rites funéraires et la vénération des saints[6] ».

Les caractéristiques formelles du revenant fictionnel contemporain

Comme auparavant au Moyen Âge, ce sont bien le fantôme et le revenant, aux formes pourtant opposées selon cette tradition d'interprétation, qui, dans nos fictions contemporaines, viennent le plus souvent figurer le retour du mort parmi les vivants. Schmitt résume ainsi les caractéristiques formelles séparant indubitablement ces deux figures : « Il faut admettre qu'il existait localement deux manières au moins de représenter les revenants dans la seconde moitié du XIII^e^ siècle : l'une à la manière des vivants, l'autre comme des fantômes quasi incorporels et translucides[7] ». Dans sa représentation contemporaine, le fantôme perd souvent l'aspect translucide qui le caractérisait au Moyen Âge, mais la question de son incorporalité demeure. C'est même uniquement cette absence de corporéité qui définit le fantôme contemporain : son incapacité à saisir des choses dans ses mains et à interagir physiquement avec un vivant. Autre signe de son immatérialité, le fantôme disparaît très souvent dans l'image. Du point de vue narratif, et en raison de l'héritage chrétien de cette figure, le fantôme suppose l'existence d'un au-delà, et le cycle de ses disparitions et réapparitions dans l'image vient confirmer la faculté qu'il possède d'évoluer dans deux mondes à la fois, celui des morts et celui des vivants. C'est principalement sur ces points de la matérialité corporelle et de l'existence d'un au-delà que diffèrent les représentations du fantôme et du revenant : selon Claude Lecouteux, les revenants « ne passent pas dans l'au-delà ».

6 *Ibid.*, p. 10.
7 Jean-Claude Schmitt, *op. cit.*, p. 240.

En plus de sa corporéité, c'est son mode d'apparition et de disparition à l'image qui distingue le revenant des fantômes. L'apparition du mort-vivant dans les fictions de hantise (zombie, fantôme, croque-mitaine) s'appuie structurellement sur une tension entre le champ et le hors-champ comme dans le film d'horreur en général. Jean-Baptiste Thoret définit le film d'horreur comme « le combat entre soi (qu'il s'agisse d'un individu, d'une famille, d'une nation ou de tout autre groupe constitué et partageant des valeurs homogènes) et un Autre, dont la présence est perçue comme menaçante, voire létale[8] ». Cette structure narrative simple mais fortement symbolique s'applique aussi aux films de hantise dans lesquels le fantôme ou mort-vivant est cette menace mortifère qui s'en prend aux vivants. Pour Thoret, jusqu'en 1968[9], tout film d'horreur repose sur l'apparition soudaine de l'Autre dans le champ, créant surprise et effroi et mettant en tension tout l'espace filmique. Le hors-champ y est le lieu de l'altérité menaçante. Thoret remarque une véritable transformation dans le traitement du hors-champ dans le film d'horreur de la fin des années 1960. Le hors-champ devient « un espace poubelle dépotoir saturé de déchets toxiques impossibles à contenir » et « le refoulé ne se contentera plus de faire un petit retour et de s'en aller […] mais choisit de rester dans le cadre[10] ».

Ce traitement figuratif d'une altérité s'actualisant enfin dans le cadre, les mises en scène contemporaines du revenant en héritent également, à la différence près que celui-ci ne constitue même plus systématiquement une menace. Dans les séries télévisées contemporaines, le revenant est très rarement menaçant

8 Jean-Baptiste Thoret, « Dead-Lines (note sur le statut du hors-champ dans le cinéma américain des années 70) », dans Frank Lafond (dir.), *Cauchemars américains, fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, Liège, Éditions du Céfal, 2003, p. 35.

9 Comme l'explique Thoret, l'année 1968 marque une période nouvelle de bouleversements sociaux et aux États-Unis, tout particulièrement, une montée d'opposition contre la guerre du Vietnam. La désillusion et le dégoût, qui commencent à atteindre toute l'opinion publique à propos de la guerre du Vietnam, vont fortement bouleverser l'opposition manichéenne du bien et du mal, de soi et de l'autre, qui réglementait les codes narratifs et formels du film d'horreur jusque-là.

10 Jean-Baptiste Thoret, *op. cit.*, p. 37-38.

envers les vivants et son apparition ne se joue plus sur les modes de la soudaineté et de l'effroi. Dans ce type de fiction, le mort et le vivant partagent le même espace filmique : ils se répartissent les valeurs complémentaires et opposées, binaires, du champ et/ou du contre-champ. Et, lorsque le revenant se trouve à l'occasion dans le hors-champ, son apparition dans le champ ne se fait pas selon le mode du surgissement ou de la violence. Sur les plans figuratifs comme narratifs, l'Autre, le mort, n'est désormais plus un assaillant qui menace de faire basculer le vivant dans la mort. Dans les séries *Medium*[11] et *Afterlife*[12], mettant chacune en scène une médium capable de voir les morts[13], c'est l'élargissement du champ au moyen d'un travelling arrière qui dévoile, dans la plupart des cas, la présence du mort. Il est déjà là, dans le plan, et la variation scalaire combinée au mouvement d'appareil atteste et actualise tout à la fois cette présence. C'est le cas, par exemple, dans l'épisode « *Self-control / How to Kill a Good Guy* » (s7.4) de *Medium*. Ariel, la fille d'Allison, est au premier plan en train de ranger son placard, et en bougeant, elle dévoile la présence de son défunt grand-père dans l'arrière-plan. Suite à leur conversation, un changement de plan révèle un contre-champ vide, et c'est à cette occasion qu'Ariel tout comme le spectateur s'aperçoivent que le grand-père a disparu à nouveau.

La série *Six Feet Under*[14], qui montre la vie quotidienne d'une famille possédant une entreprise de pompes funèbres, donne une illustration intéressante des modes d'apparition du revenant dans

11 Glenn Caron Gordon, *Medium*, série américaine, 2005-2011.

12 Stephen Volk, *Afterlife*, série britannique, 2005-2006.

13 La série *Medium* est inspirée d'une vraie médium américaine ayant travaillé avec le FBI, Allison Dubois. L'héroïne de *Medium* s'appelle elle aussi Allison Dubois et a, tout comme la vraie Allison, un mari nommé Joe et trois filles nommées Ariel, Bridget et Mary. La vraie Allison a travaillé dans le bureau du procureur de la ville de Phoenix comme c'est le cas pour le personnage dans la série télévisée. La médium d'*Afterlife*, quant à elle, s'appelle aussi Alison, mais la ressemblance avec Allison Dubois s'arrête là. En effet, le personnage d'Alison Mundy, dans la série britannique, est solitaire et sans famille. Son seul ami est Robert, l'universitaire qui la prend comme objet d'étude et qui doute, pendant toute la première saison, des capacités d'Alison qu'il assimile à un trouble mental.

14 Alan Ball, *Six Feet Under*, série américaine, 2001-2005.

le champ au cours de l'épisode « La vie ne tient qu'à un fil / *Out, Out, Brief Candle* » (s2.2). Nate, un des personnages principaux de la série, amène dans la chambre mortuaire de l'entreprise, le cadavre d'un jeune footballeur recouvert d'un drap. Alors que la caméra est sur le croque-mort, on entend hors-champ un gémissement. Il soulève le drap et voit le jeune homme censé être mort en train de pleurer. Rien ne distingue son corps de celui de Nate, pourtant, lui, vivant. Ce dernier n'a aucune réaction ni de surprise ni de frayeur. Un peu plus tard dans l'épisode, il ferme le cercueil du mort, avant la cérémonie des obsèques. Mais on voit que le jeune footballeur mort, au lieu d'être dans son cercueil, se tient dans le champ. À la fin de l'épisode, alors que Nate est en train de mettre ses chaussures, le mort apparaît à nouveau à la faveur d'un mouvement d'appareil, dans la profondeur de champ derrière lui.

Ces modes d'apparition, sans rupture dans le montage et dans la mise en scène, montrent qu'il n'y a pas de fracture entre la mort et la vie, comme l'explore si fréquemment la rhétorique visuelle du fantastique et de l'horreur, mais bien au contraire une constante coexistence qui affleure sans cesse pour se révéler parfois et s'objectiver dans le plan. C'est à chaque fois, dans ces fictions, comme si le mort, à proprement parler, n'apparaissait pas mais avait *toujours été là*.

2. De la rétroaction temporaire au retour démotivé et définitif

Du retour rectificatif du revenant…

Pour le critique d'art contemporain, Paul Ardenne, le propre du revenant est bien d'être celui-là même qui « fait retour » pour insuffler une dimension rectificative aux récits qui le mettent en scène :

> L'imagination humaine, non sans logique métaphysique, aime la figure majeure du *revenant*, du vivant qui est mort mais qui revient. Fables, légendes, textes religieux, récits d'horreur...débordent indifféremment de cette figure du retour humain qu'est le mort ressuscité, figure du retour de l'humain mort dans la vie de l'humain vif. Qu'ils en réfèrent à des mânes, des fantômes, des vampires, des *aliens* ou des victimes tout

> simplement ordinaires et humains, les « grands récits » où se fixent et se sédimentent les mythes humains ne conçoivent l'humanité que *recommençante*, incarnée dans des figures de soi qui rejouent son destin sans que soit apposé une fois pour toutes et à jamais le mot « fin ». […] Le revenant, c'est la représentation même de la vie mais après refonte, *a posteriori*, au terme d'un examen rétrospectif de la vie vécue. Une représentation dévoyée, dont la fonction est de « rendre la vie de nouveau présente » sous condition d'une correction radicale. L'esthétique particulière que suscite la figure du revenant, sans surprise, est corrective. Ce que la vie n'a pas concrétisé, le mort qui revient à la vie le concrétisera[15].

Le revenant des fictions contemporaines fait retour afin de *rectifier* quelque chose et, pour parvenir à ses fins, il sollicite l'aide des vivants. Qu'il s'agisse de désigner et d'arrêter celui qui a provoqué sa mort, d'améliorer l'existence de ses proches et de consoler leurs peines, ou de rétablir une vérité le concernant, le mort revient plus ou moins temporairement auprès des vivants pour régler ses comptes avec un monde qu'il se refuse à quitter tant que demeure, pour lui, un élément à corriger, un grief dont il se pense victime. Sa capacité d'action limitée se voit compensée par son partenariat avec un personnage de vivant, et ainsi le mort acquiert une capacité nouvelle à changer les choses. Les victimes qui apparaissent après leur mort à Allison Dubois dans *Medium* viennent lui demander son aide pour que leur corps soit retrouvé[16] ou que leurs meurtriers soient arrêtés et punis. Dans *Afterlife* aussi, les revenants se manifestent auprès de la médium Alison Mundy dans une intention précise qu'elle se doit de découvrir. Dans le pilote de la série, alors qu'Alison est en train de faire ses courses au supermarché, une petite fille morte apparaît dans l'allée du magasin, trempée jusqu'aux os, une chaussure manquant à son pied. Cela va mêler Alison, malgré elle, à ce qui n'est encore, aux yeux de tous, qu'une affaire de disparition d'enfant. Devinant en observant l'apparence de la petite fille l'endroit où se trouve son corps – dans l'eau – Alison va aider la police dans son enquête.

15 Paul Ardenne, *Extrême, esthétique de la limite dépassé*e, Paris, Flammarion, 2006, p. 402.

16 « Où étiez-vous quand? / *Where Were You When*…? », saison 7, épisode 6.

L'aspect rectificatif des récits de revenant peut être extrême au point que la mort elle-même se voit effacée de l'équation narrative. Dans la série télévisée *Tru Calling : compte à rebours*[17], Tru, étudiante en médecine travaillant dans une morgue pour arrondir ses fins de mois, se fait « appeler » par les morts qui arrivent sur la table d'autopsie. Après chaque appel au secours, elle se réveille au début de sa journée, qui recommence à zéro[18]. Tru va alors revivre celle-ci et venir en aide aux futurs défunts, inversant leur destin pour leur éviter la mort. L'observation du cadavre à la morgue est ici essentielle puisque Tru doit deviner avec le plus de perspicacité possible les circonstances de la mort afin d'être capable de les anticiper et de sauver la victime. L'enquête est donc menée au comble de sa dimension réparatrice : elle n'est plus seulement le moyen de reconstituer une vérité, de faire justice à une victime, ou d'arrêter un assassin ; son but devient avant toute chose de changer le cours de la vie d'une personne en empêchant sa mort.

… À son retour démotivé

Mais cette dimension corrective et rédemptrice du récit de revenant, bien que répandue, n'est pourtant pas loin d'être éclipsée par l'absence de causalité qui caractérise le retour des morts dans un grand nombre de fictions récentes. Dans celles-ci, les revenants reviennent auprès des vivants sans raison majeure. Leur présence n'est plus anecdotique mais persistante dans ces cas-là, puisque le revenant ne s'éclipse que temporairement du monde des vivants et fait constamment retour. N'ayant plus de demande particulière à formuler auprès des vivants, il reste pourtant parmi eux à plein temps, semblant préférer partager un même monde quotidien et terrestre plutôt que de demeurer dans l'au-delà. Rien ne semble l'attendre ou le retenir ailleurs. Et,

17 Jon Harmon Feldman, *Tru Calling : compte à rebours*, série américaine, 2003-2004.

18 En cela, le concept de la série est un hommage à la comédie *Un jour sans fin* réalisée par Harold Ramis (1993) dans laquelle Bill Murray interprétait un journaliste cynique condamné à revivre la même journée jusqu'à ce qu'il trouve le moyen de bouleverser toute sa vie.

parfois, dans un renversement ironique, ce sont même les morts qui viennent aider et conseiller les vivants, comme le font les figures paternelles revenantes des séries *Six Feet Under* et *Dexter*[19].

Dans la série *Six Feet Under*, les morts dont les Fischer doivent gérer les funérailles se manifestent fréquemment sous forme de revenant. S'ils ne reviennent que le temps de leur cérémonie funéraire, il n'en va pas de même pour le père défunt de la famille Fischer qui, lui, fait des apparitions régulières au cours de la série. Son décès accidentel, qui a lieu dans le pilote de la série, ébranle tous les membres de la famille, les poussant à remettre en question leur vie et leur rôle au sein de la cellule familiale. Se présentant régulièrement à Nate, son fils aîné, le père défunt n'a pas de requête particulière à lui faire. À l'inverse, c'est plutôt Nate qui partage ses interrogations sur sa vie avec lui.

Dans *Dexter* aussi, on assiste au retour du père sous la forme du revenant. Harry Morgan, le père décédé de Dexter, a une place très importante dans la série au même titre qu'un personnage vivant. Ici aussi, le mort ne vient pas demander une quelconque réparation aux vivants mais c'est, au contraire, lui, le principal conseiller et interlocuteur de Dexter. Pendant plusieurs saisons, il est le seul avec qui Dexter peut se montrer tel qu'il est, sans cacher sa nature de tueur en série[20]. L'omniprésence d'Harry dans la série – il apparaît, dans certaines saisons, dans presque chaque épisode – représente bien sûr l'influence encore très forte qu'il a sur son fils, même après sa mort. Cette influence s'exerce principalement par la soumission de Dexter au code établi par Harry qui l'oblige à ne tuer que des criminels. Le revenant Harry Morgan est là pour lui rappeler de respecter les strictes règles de ce code. Il l'incite également à n'entretenir que des relations distantes et superficielles avec les gens qui l'entourent, pour que sa vraie nature ne risque jamais d'être démasquée. Le code d'Harry est autant ce qui permet à Dexter de survivre que ce qui l'enferme dans une destinée et un rôle précis désignés par le père.

19 James Manos Jr, *Dexter*, série américaine, 2006-2013.

20 À partir de la saison 7, sa sœur Debra et sa petite amie Hanna apprennent elles aussi que Dexter est un tueur en série et il peut donc se montrer tel qu'il est auprès d'elles.

Parce qu'il a érigé ce code pour contrôler les pulsions de son fils en étant persuadé qu'il ne pourrait jamais les dépasser, Harry a aussi identifié pour toujours Dexter à celles-ci, l'empêchant peut-être de se considérer *autrement*. L'omniprésence du père revenant illustre bien, ici, le poids de ces règles, tour à tour contraignantes ou libératrices, selon que Dexter écoute ses pulsions ou sa raison. Le *Hamlet* de Shakespeare a fait du retour spectral du père un motif universellement connu. On y percevait déjà les questions sous-jacentes du poids de la destinée et aussi, d'un point de vue psychologique, la nécessité de tuer symboliquement la figure paternelle. Le retour spectral du père chez Shakespeare imposait également la question de la vengeance qui doit être accomplie par le fils : une volonté de rendre justice au mort qui émaille, nous l'avons vu, les récits correctifs de revenant. Mais le revenant paternel de *Dexter* ne se sert plus d'un vivant pour se faire justice, il est devenu davantage un protecteur et un mentor pour son fils, l'accompagnant et l'épaulant dans ses difficultés quotidiennes. Pour autant, on peut tout de même envisager l'hypothèse que Dexter ne réaliserait finalement qu'un désir inavoué de son défunt père – pallier aux déficiences de l'institution policière pour laquelle il travaillait – ce qui ferait bien de lui un Hamlet moderne, dont la vengeance est souhaitée par le père spectral.

Un retour de plus en plus définitif

Si les pères revenants de *Dexter* et *Six Feet Under*, malgré leur importance dans la narration, sont encore des personnages secondaires dans ces fictions, la récente série télévisée française *Les revenants* est portée par la volonté de faire des revenants les protagonistes principaux de son récit. Bien qu'omniprésents, Harry Morgan et Nathaniel Fischer continuaient de temps en temps à s'absenter du monde des vivants. Le retour des revenants de la série éponyme est, lui, totalement irréversible. Il ne faut plus se soumettre au point de vue d'un personnage vivant pour voir apparaître le revenant dans cette série ; nous sommes au contraire amenés à suivre celui des défunts eux-mêmes. Ils ne

sont plus vus seulement par leurs proches mais aussi par toute la communauté des vivants qui peut les toucher, parler et interagir avec eux comme avant leur mort. Seuls leur appétit décuplé et leur incapacité à dormir les différencient des vivants[21]. *Les revenants* marque donc un pas de plus vers une représentation équivalente, d'un point de vue narratif comme esthétique, des morts et des vivants. Devenu définitif, le retour des revenants s'assimile finalement à une résurrection, là où lorsqu'il était temporaire, il s'apparentait à un simple phénomène d'apparition, sans permettre au mort de changer de statut.

Un bouleversement de l'équilibre entre la Vie et la Mort

Si certains morts ressuscitent, qu'est-ce qui fait alors que les vivants peuvent encore se sentir en vie? La série illustre autant la difficulté qu'ont les revenants à reprendre leur vie d'avant leur décès que celle à laquelle doivent faire face les vivants pour s'épanouir dans la leur. C'est finalement l'idée que tous les personnages, revenants ou vivants, sont littéralement ou métaphoriquement des « survivants » éprouvant des difficultés à vivre pour des raisons diverses et personnelles qui est le propos central de la première saison. Si Adèle, l'ancienne fiancée de Simon, est bien vivante, elle n'en est pas moins constamment éteinte à cause de l'état dépressif dans lequel elle est plongée depuis la mort de son compagnon. Quant à Julie, l'infirmière qui recueille le petit revenant Victor, elle a subi une violente agression dans laquelle elle a failli perdre la vie et, depuis, selon ses propres termes, elle se sent plus morte que vivante. Le retour des morts parmi les vivants relativise l'existence d'une réelle différence entre leurs statuts respectifs. Ainsi, Julie est-elle prête à se jeter de la fenêtre de son appartement pour savoir si elle est morte ou vivante, et les parents d'un enfant décédé dans le même accident de car que Camille décident-ils de mettre fin à leurs jours en espérant ainsi retrouver dans l'au-delà leur fils qui, lui, n'est pas *revenu*. En

21 Victor, le petit garçon mort dans les années 1970 est toutefois doté du pouvoir particulier de pousser des personnes au suicide et de faire apparaître des images fantasmatiques et mortifères aux yeux de certains vivants.

mettant en scène un retour définitif des morts parmi les vivants, les intrigues de la série montrent qu'en étant trop présents dans la vie des vivants, les morts menacent finalement leur équilibre.

C'est cet équilibre fragile entre la mort et la vie que Ned, le héros de la série fantaisiste *Pushing Daisies*[22], tente de maintenir, malgré ses pouvoirs résurrectionnels. Pâtissier spécialisé dans la préparation de tartes, il est doté depuis l'enfance d'un don extraordinaire. En touchant les morts, il peut les faire revenir à la vie. Mais s'il les touche à nouveau, ils retournent « manger les pissenlits par la racine », expression allégorique évoquant la mort à laquelle renvoie le titre de la série. Si Ned attend quelques minutes de trop avant de toucher à nouveau le mort, il est ressuscité définitivement mais ce « miracle » ne se fait pas sans une terrible contre-partie : la mort subite d'un autre être vivant. La série illustre bien la différence entre un retour temporaire du mort porté par un but précis (que justice lui soit rendue) et la résurrection définitive d'un défunt qui n'est motivée que par des désirs individuels et égoïstes de la part de Ned.

Le pâtissier se sert quotidiennement de ses pouvoirs pour venir en aide au détective privé Emerson Cod. Il touche les morts à la morgue et les ressuscite pendant une minute, le temps de les interroger, puis, en un geste, leur redonne le sommeil éternel afin de ne pas perturber l'équilibre du monde. Toujours allongé sur son tiroir mortuaire, le mort, revenu quelques minutes à la vie grâce au pouvoir de Ned, contribue à l'enquête concernant sa propre mort. Ned et le détective Emerson Cod l'interrogent sur les impressions et sensations qu'il a eues au moment de son meurtre afin de mieux élucider son crime. Bien sûr, pour que les enquêtes de la série gardent tout leur intérêt auprès du spectateur, dans la majeure partie des cas, les morts n'ont pas vu qui les a tués. Les moments d'échange entre Ned et les morts sont résolument comiques, jouant souvent sur le décalage entre l'apparence du mort et sa décontraction. En effet, au moment de leur éveil momentané à la morgue, les morts qui discutent avec Ned ont les corps marqués par la violence de leur décès : un

22 Bryan Fuller, *Pushing Daisies*, série américaine, 2007-2009.

jockey écrasé par un cheval a, par exemple, le visage boursouflé, une marque de fer à cheval sur la joue et des difficultés à s'exprimer parce qu'il a perdu ses dents. Un homme attaqué par un chien se « réveille » au contact de Ned, le visage partiellement manquant, et un autre qui a été écrasé par une voiture se plaint de sa vue brouillée due aux marques de pneus qui recouvrent son visage. Ici, même en vivant à nouveau, le revenant ne parvient pas à se détacher complètement de son état de mort ; il en expose, par son propre corps, toute l'altérité.

Mais confronté au cadavre de son amour d'enfance, la belle Charlotte surnommée « Chuck », Ned va déroger à ses règles et la ressusciter définitivement, les condamnant à vivre leur amour de façon platonique et donnant la mort à un autre individu. La responsabilité de Ned est quelque peu allégée par la fiction : le personnage qui meurt à la place de Chuck est un odieux croque-mort qui vole les défunts qui lui sont confiés. Mais la relation prude et abstinente que sont forcés d'entretenir les deux amoureux rappelle constamment à quel point la résurrection de Chuck est antinaturelle et, en quelque sorte, « maudite ». Contrairement aux ressuscités temporaires que Ned réveille sur la table d'autopsie, la pétillante Chuck est montrée comme une belle endormie qui s'éveille, à la manière d'une princesse de conte de fée, le teint frais et rosé, lorsque le pâtissier effleure sa joue. Elle n'est pas ressuscitée à la morgue, comme les revenants grotesques interrogés par Ned mais dans son cercueil, le jour de la présentation de son corps précédant son enterrement. Son corps et son visage n'ont subi aucune dégradation, ce qui est tout à fait improbable d'un point de vue réaliste puisqu'elle a été étouffée par un sac plastique et jetée dans l'eau, ce qui aurait dû influer sur son apparence corporelle. Chuck repousse tous les stigmates de la mort, elle « renaît » sous cette forme idéalisée et *intouchable*, sans autre projet dans cette nouvelle existence que d'être la compagne de Ned et son acolyte au sein de ses enquêtes. Revenus définitivement, les morts peinent, plus encore, à trouver un but à leur existence *recommençante*.

3. Revenants fictionnels, défunts réels : les enjeux de notre rapport contemporain à la mort

Le revenant et l'individualisation de la mort

Du retour à dessein au retour sans dessein du défunt, il n'y a qu'un pas que les fictions télévisées n'hésitent pas à faire, peut-être parce que le retour démotivé du mort permet de mettre en avant une certaine forme de solitude dans laquelle il est contraint de se trouver lorsque sa résurrection semble définitive. N'appartenant ni au monde des morts, ni vraiment au monde des vivants, il est condamné à n'avoir de place nulle part. Cette solitude se reflète à travers les échanges verbaux qui ont lieu entre les vivants et les morts. Bien souvent, ils ne permettent d'interroger la mort que sous une dimension individuelle. Dans *Six Feet Under*, Nate répond par exemple à un revenant qui lui demande ce qu'il va devenir que ce n'est pas son problème. Dans *Afterlife*, lorsque Robert se rend compte qu'il est décédé, il ne s'interroge pas sur la mort en général mais plutôt sur le lien entre son corps et sa vie : il est porté par une réflexion entièrement personnelle et intime[23]. Le fait que ces échanges ne mettent en scène, de façon récurrente, que deux protagonistes, un vivant et un mort, démontre qu'au sein de la fiction la mort d'un individu a peu d'impact sur la communauté. Les revenants n'ont-ils pas besoin de *revenir* et d'interpeller les vivants pour que ceux-ci les prennent en considération? Une telle constatation amène le spectateur à s'interroger : si les morts reviennent avec tant d'insistance dans la fiction, est-ce parce que celle-ci a quelque chose à nous dire à propos de nos morts, et des relations que nous entretenons avec eux dans le monde réel?

La relation du vivant avec le mort, parce qu'elle est montrée comme une expérience purement individuelle dans les fictions télévisées, vient refléter sans surprise une des deux principales causes du déni contemporain de la mort : l'individualisation de

23 « L'appel au large / *A Name Written in Water* », saison 2, épisode 8.

la mort[24]. Dans nos sociétés occidentales, la mort n'est plus qu'une affaire intime, destituée de sa portée sur la communauté. La pratique funéraire est passée des mains de l'Église à celles des entreprises privées de pompes funèbres et l'importance du rituel funéraire s'en trouve amoindrie. Magali Molinié situe précisément le moment où la prise en charge des morts a commencé à échapper à l'Église :

> Après que l'Église eut arraché au terme d'une lutte multiséculaire, les Français et l'ensemble des peuples romanisés aux relations païennes avec les morts, l'État s'est engagé dans un mouvement de laïcisation des institutions qui a duré un siècle, globalement, entre le décret de prairial (1804) et la loi de séparation des Églises et de l'État (1905). L'une des conséquences de ces politiques de séparation des Églises et de l'État est que les morts vont pouvoir être soustraits à l'emprise de l'Église catholique. Sous couvert d'arguments hygiénistes, la lutte va se dérouler sur plusieurs fronts : au chevet des mourants avec l'entrée en scène des médecins, sur le front des enterrements avec l'élaboration par les libres-penseurs et les francs-maçons de funérailles civiles et enfin, auprès des aliénés avec l'apparition de nouvelles classifications des maladies dégagées des catégories religieuses de la démonologie[25].

Céline Lafontaine constate que l'histoire de la mort en Occident est celle d'une « dissolution », l'homme moderne assistant à l'« effacement progressif » de la mort hors de « l'espace public » et à sa « désymbolisation[26] ». Les historiens et les sociologues sont nombreux à constater que notre monde actuel connaît une perte de l'appréhension collective de la mort au profit d'une gestion individuelle et privatisée. Lafontaine tient à ce sujet un discours particulièrement évocateur :

> La volonté de contrôler la mort, d'en faire une réalité purement individuelle relève de l'illusion, car la mort n'est pas subjective. Elle est la limite qui lie le sujet au monde. […] Confondue avec un idéal d'indépendance, la valeur d'autonomie prônée par la société post-mortelle

---

24 La deuxième cause de ce déni, nous allons le développer ensuite, est la prise en charge de la mort par la médecine.

25 Magali Molinié, *Soigner les morts pour guérir les vivants*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2006, p. 34-35.

26 Céline Lafontaine, *La société post-mortelle*, Paris, Seuil, 2008, p. 25.

participe à l'érosion du sens collectif de la mort et, par là même, du lien social dont dépend toute existence humaine[27].

Même trépassé, le revenant sériel ne semble pas plus informé sur la mort que les vivants et il n'est certainement pas moins angoissé face à elle. Interrogation et détresse caractérisent certains de ces échanges fictionnels entre les morts et les vivants, comme dans cette scène de *Six Feet Under* où Nate est interpellé par un footballeur mort s'interrogeant sur ce qu'il va devenir et lui confiant « avoir la trouille ». Dans une autre scène de ce même épisode (s2.2), le revenant va jusqu'à pleurer sa propre mort et supplie Nate de le regarder. Le revenant est ici la personnification évidente d'une mort niée par les vivants, incapables de la regarder en face. Malgré la coexistence spatiale d'un mort et d'un vivant, un déni profond de la mort s'incarne dans le personnage de Nate qui, lui-même touché par une maladie qui pourrait être mortelle, ne veut pas porter son regard sur le revenant. Dans un ultime échange entre Alison et Robert au cours du dernier épisode de la série *Afterlife* (s2.8), il est frappant de constater que la vivante n'est pas davantage prête à accepter la mort de son ami qu'il ne l'est lui-même. Dans cette scène, Alison est au chevet de Robert dans une chambre d'hôpital où celui-ci est mort d'un point de vue cérébral mais maintenu en vie artificiellement. Il apparaît dans le champ derrière Alison, sous la forme du revenant, alors même que son autre corps est encore étendu dans le lit d'hôpital :

Robert : Le moment est venu? Vous savez que c'est le moment. Aidez-moi !

Alison : Je ne peux pas.

Robert : Je pensais que tout serait évident mais ça n'est pas le cas… Que j'aurais les réponses à mes questions, mais ça n'est pas le cas. C'est si dur de lâcher prise…

Alison : Je ne veux pas vous perdre.

Robert : Ce que je laisse derrière moi m'est extrêmement précieux. Vous le savez, pas vrai?

Alison : Oui, je le sais.

Robert : J'ai peur.

27 *Ibid.*, p. 214.

> Alison : N'ayez pas peur, je suis là. Je suis avec vous. Vous n'avez plus rien à craindre. Laissez ça derrière vous et ne gardez que les bonnes choses.
>
> Robert : Mon corps ! Ma vie !
>
> Alison : Votre corps vous a laissé tomber mais votre corps n'est pas vous.
>
> Robert : Je suis quoi alors?
>
> Alison : Libre[28].

À l'issue de ce dialogue, Robert quittera la chambre d'hôpital pour suivre, dans la lumière blanche d'un couloir, la présence fantomatique de son fils décédé et pour disparaître dans ce qui, à l'évidence, est une représentation de l'au-delà. Le dernier mot d'Alison, « libre », révèle sa décision finale de laisser partir son ami défunt. Il marque aussi la transformation symbolique de Robert, passant de corps récalcitrant du revenant, coincé dans le monde des vivants, à celui, on le suppose, d'âme immatérielle, sans que ce changement corporel soit toutefois littéralement illustré à l'écran, si ce n'est par la dissolution progressive des silhouettes de Robert et son fils dans une masse blanche, lumineuse et abstraite. Le mot « libre », prononcé par Alison, n'est pas sans évoquer la notion d'âme, lui aussi, puisqu'on parle bien dans le langage populaire de « libérer » les âmes pour qu'elles atteignent l'au-delà. Pour autant, avant ce dénouement typique d'une vision classique et chrétienne de la mort, l'échange entre Robert et Alison ne reflète que la peur et la confusion. Des conceptions contradictoires de la mort y sont exposées puisque Robert associe son corps à sa vie alors qu'Alison affirme que le corps n'est pas l'individu. Mais comment comprendre et croire les paroles d'Alison alors même qu'à l'écran c'est le corps de Robert qui le représente, même lorsqu'il est mort? Le revenant est cette figure exemplaire à travers laquelle l'individu est définitivement lié à son corps, puisque, même morts, les revenants apparaissent encore dans toute leur corporéité. Une des raisons de la difficulté à appréhender la mort dans notre monde contemporain tient justement à cette question de la corporéité, ainsi Patrick Baudry

28 *Afterlife*, saison 2, épisode 8, (39m19-41m35).

constate-t-il que le mort est envisagé dans nos sociétés comme un simple « non-vivant » :

> Le mort ne serait plus exactement mort. Mais plutôt « non-vivant », selon une logique binaire, platement oppositionnelle et dépourvue des ressources d'une logique dynamique capable de faire place aux « contradictions ». Ainsi le « départ » du mort (non pas tant un voyage qu'une différenciation) devient-il difficile. Ainsi ne sait-on plus ce qu'on vient faire devant la tombe, et ce que l'on peut dire devant le cadavre retenu dans une apparence de corporéité. La crispation contemporaine sur le corps du défunt, que l'on peut dans le temps qui suit, conduire au crématorium, témoigne d'une retenue du mort dans sa vie, dans cette vie, mais sans capacité de se poser devant l'altérité du mort[29].

Le revenant, à cause de sa ressemblance aux vivants, est la figure cinématographique et télévisuelle particulière de cet état de « non-vivant » décrit par Baudry. La concrétude corporelle et la ressemblance aux vivants du revenant ne viennent témoigner d'aucune transformation résultant du passage de la vie à la mort. Le revenant est comme une cristallisation de l'arrêt de la vie. Il semble figé dans la vie presque davantage que dans la mort, ce qui met, de façon ironique, le mort et le vivant sur un pied d'égalité. Baudry relève bien l'absurdité de cet état de « non-vivant » du mort lorsqu'il écrit : « la situation qui s'impose porte à la folie : c'est d'un vivant qu'il faudrait se séparer. Procédure impossible[30] ».

Le revenant, un vivant comme les autres : une figure du déni de la mort

En effet le deuil ne peut s'effectuer, comme dans la réalité, que de façon difficile, voire pathologique au sein des fictions contemporaines du revenant, dans la mesure où le mort y devient très justement un vivant dont il faut se séparer. C'est la confusion qui domine à cause de cet état intermédiaire du revenant faisant de celui-ci un vivant de plus. Ce statut ambigu du revenant est reflété à travers des situations narratives dans lesquelles on prend

29 Patrick Baudry, *La place des morts. Enjeux et rites*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 144.

30 *Ibid.*

des morts pour des vivants. L'épisode « *How to Kill a Good Guy* » de *Medium* montre une discussion banale entre Allison et une jeune fille assise à son bureau. Au cours de celle-ci, la jeune fille finit par préciser qu'elle est morte, la voyante ne l'ayant même pas remarqué. Même la mort du proche n'est pas toujours décelée : c'est le cas par exemple à la fin de l'épisode « *Things Forgotten* » d'*Afterlife*, lorsque Robert vient rendre visite à Alison chez elle. Le spectateur sait qu'il vient de mourir au même instant mais Alison, elle, n'en a aucune idée, d'où les nombreux malentendus qui naissent de leur conversation[31]. Alors qu'elle est en train de ranger sa cuisine, un panoramique latéral fait apparaître Robert dans l'espace diégétique. Elle se retourne et découvre avec surprise que son ami est dans son salon, croyant à une visite impromptue de celui-ci. Ce n'est pas, bien entendu, l'apparence ordinaire du revenant qui va faire prendre conscience à Alison que Robert est mort. Pas même la disparition soudaine de celui-ci, alors qu'elle lui tourne le dos pour lui servir un verre, ne va attirer son attention. C'est seulement en constatant avec stupéfaction, après son départ, que le verrou de sa porte d'appartement était fermé, qu'elle va alors comprendre l'évidence : Robert n'a pas *pu* lui rendre visite en tant que vivant. Le champ contrechamp, montrant alternativement un gros plan sur le verrou fermé de la porte et un plan rapproché d'Alison qui est en train de réaliser soudainement la mort de son ami, condense avec sobriété la force dramatique de la scène : les dons d'Alison la condamnent à ne plus différencier les vivants des morts, à tel point qu'elle en rate l'adieu de son ami[32]. D'un point de vue plus général et symbolique, ce qui se révèle dans cette scène est tout aussi troublant : les vivants sont-ils vraiment en train de perdre leurs capacités à *reconnaître* les morts? La pluralité du sens de ce verbe semble évoquée à travers ces fictions. La reconnaissance est l'identification

31 Le plus frappant de ces malentendus a lieu lorsque Robert confie à Alison qu'il n'a pas envie de partir et que celle-ci lui répond qu'il n'est pas forcé de s'en aller mais qu'il peut rester boire un verre avec elle, ne comprenant pas qu'il fait allusion au fait de partir dans l'au-delà.

32 Dans l'épisode suivant cependant, Alison va pouvoir à nouveau voir Robert réapparaître et lui faire ses adieux.

de quelqu'un, celle-là même qui échoue dans ces scènes où le mort n'est pas identifié comme tel, mais elle signifie aussi la considération, l'importance donnée à quelqu'un. Ainsi puisque le mort n'est pas reconnu, c'est son importance aussi qui est mise en cause.

De façon plus incongrue encore, les fictions contemporaines mettent en scène des morts qui ne savent même pas qu'ils le sont. Ainsi, comble de l'ironie, à la fin de l'épisode « *Roadside Bouquets* » d'*Afterlife*, Alison doit convaincre trois adolescents qu'ils sont morts dans un accident de voiture, fait fondamental qu'ils ignoraient, croyant que seule une de leurs amies y avait perdu la vie. Bien avant ses séries télévisées plus récentes, pour Malcolm dans le thriller *Sixième sens*, ou Grace et ses enfants dans le film *Les Autres*[33], c'est la même chose, les morts, ce sont « les autres » : les morts effrayants que voient Cole, expressions explicites de l'altérité, et les vivants pris pour des morts, dans une inversion inconsciente, par les enfants de Grace. À chaque fois, l'issue du film – ou de l'épisode dans le cas d'*Afterlife* – est la difficile et brutale prise de conscience par le mort de son propre statut. Ce qui est peut-être finalement le summum de l'effet terrifiant : se rendre compte que la mort n'est pas une altérité menaçante mais une inévitable issue biologique qui concerne tout le monde, y compris soi. Encore une fois, à travers ces refoulements extrêmes de leur propre statut de mort, les revenants s'apparentent plus à des vivants qu'à des morts puisque, comme l'a établi Freud,

33 Alejandro Amenabar, *Les autres*, film américain, 2001. Les morts dans le film *Les autres* ne sont cités ici que de façon anecdotique, puisque le réalisateur Alejandro Amenabar a pris le parti de réduire la question de l'apparence du mort (corporel comme un revenant ou incorporel comme un fantôme) à celle du point de vue. Selon le point de vue épousé par le spectateur, celui des morts – les domestiques – ou celui des vivants – la famille installée dans la maison de Grace –, Grace et ses enfants sont vus selon des régimes visuels différents. Ils sont invisibles aux yeux de la famille de vivants qui voit juste des phénomènes inexpliqués se manifester, comme, par exemple, des objets qui bougent tout seuls. Ils ont l'apparence et la corporéité des vivants pour les domestiques morts qui viennent travailler pour eux. Grace et ses enfants peuvent cependant être désignés d'un point de vue narratif comme des fantômes puisque les vivants les perçoivent ainsi, et non pas comme des revenants.

l'homme vivant n'est pas capable de se figurer sa propre mort[34] : « Comme l'homme primitif, notre inconscient ne croit pas à la possibilité de sa mort et se considère comme immortel[35] ». Incapable de prendre conscience de la leur, ces morts sont donc soumis à des problématiques de vivants.

Dans ces cas de confusion entre le statut des morts et celui des vivants, ce qui manque invariablement, c'est la marque dans la fiction d'une transition, d'une transformation d'un statut à un autre. À chaque fois, on n'a pas vu et su que des individus étaient morts. La mort devient très précisément un événement qui n'est plus, ni vu, ni « vécu », un événement narratif éludé et elliptique. Ces fictions témoignent également d'un échec réel que Patrick Baudry ne peine pas à identifier comme celui de la symbolisation de la mort, devant normalement s'exécuter à travers la ritualité funéraire :

> *Le décédé n'est pas encore un défunt*, et tout l'enjeu de la ritualité funéraire consiste à faire *place au défunt* en ritualisant la séparation avec le mort. La loi biologique confronte à un état : « Il est mort ». La règle rituelle rend possible le passage : la transition d'un statut à un autre pour le défunt et la marque de la mutation qui s'accomplit pour ceux qui restent[36].

Ainsi ces fictions font-elles écho à une situation sociale réelle en Occident dont elles témoignent et qu'elles essayent parfois de dépasser. Même difficile, la séparation entre Alison et Robert finit, par exemple, par s'accomplir. Dans d'autres cas, sans doute ceux où la figure du revenant est la plus en accord avec ce que son régime esthétique implique, le mort ne repart jamais et le décédé ne sera jamais totalement défunt, comme Harry dans la série *Dexter*.

---

34 Sigmund Freud « Considération actuelles sur la guerre et la mort (1915) », traduit de l'allemand par le Dr. Samuel Jankélévitch, document produit en version numérique à partir de la réimpression d'*Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1968, p. 21-22 et 24-25.

35 *Ibid.*, p. 24.

36 Patrick Baudry, *op. cit.*, p. 46.

4. Bouleversement de la frontière entre vivants et morts

Une séparation spatiale et symbolique impossible

La seconde cause principale du déni contemporain de la mort est sa prise en charge massive par la médecine, provoquant un bouleversement des frontières entre la vie et la mort. La médecine moderne s'est appuyée historiquement sur l'éclatement d'une définition claire et unique du lieu et du temps de la mort, et construite autour de cet éclatement. Céline Lafontaine le rappelle : « Alimentée par l'examen systématique des cadavres, la science anatomico-clinique va, dès le début du XIX[e] siècle, se développer en déconstruisant l'unicité spatio-temporelle de la mort en une multitude de phases successives[37] ».

La dispersion des propriétés spatio-temporelles de la mort, dans nos sociétés médicalisées, a pour conséquence une réévaluation de la limite – auparavant distincte – qui sépare la vie de la mort. Incarnation fictionnelle de cette limite bafouée, les revenants évoquent les réels « néo-morts » et « cadavres vivants[38] » que sont les patients en mort cérébrale. De la même façon que le revenant fictionnel, ces *individus*[39] sont bloqués dans un état intermédiaire, entre la vie et la mort. Victimes d'une appréhension cartésienne du corps poussée à son extrême absurdité, ils vivent une séparation ultime du corps et de l'esprit, dans cet entre-deux comateux où ils sont maintenus en « survie ». On s'étonne donc à peine de voir les revenants parfois eux-mêmes représentés par le dédoublement corporel. Robert incarne ce dédoublement dans *Afterlife*, son corps « réel » restant alité sur un lit d'hôpital, impuissant et inactif, pendant que, non sans émotion, son corps de revenant, l'observe, étant libre, quant à lui, d'aller où bon lui semble. Robert doit faire le deuil de son corps réel, comme dans les rites funéraires où l'abandon progressif

37 Céline Lafontaine, *op. cit.*, p. 71.

38 *Ibid.*, p. 87.

39 On peut sérieusement se poser la question de savoir s'ils peuvent encore être nommés ainsi et appréhendés en tant que tels étant donné qu'ils ont perdu totalement leur autonomie, leur libre-arbitre et à peu près tout ce qui fait qu'un individu peut disposer et jouir de sa propre vie.

du corps du décédé doit mener à la création d'un nouvel être, inexorablement invisible, le défunt. Le problème est que la fiction ne sait montrer que Robert abandonnant un corps pour en acquérir un autre, comme si les difficultés sociales à envisager le mort autrement que dans sa corporéité avaient contaminé la fiction. Dans la série *Durham County*[40], de la même façon, Nathalie, victime d'un crime, se lève et apparaît par le bas du cadre puis aperçoit, d'abord hors-champ, son propre corps mort étendu à ses pieds, ce qui lui fait comprendre avec stupeur son nouveau statut[41]. On voit tout le paradoxe inclus dans la représentation à l'image du revenant : représenter celui qui n'est plus censé avoir de corps (le défunt) comme celui qui en a encore un (le vivant). Le revenant se révèle alors pour ce qu'il est, une figure symbolisant le déni de l'invisibilité du mort.

Selon Baudry, en effet, « les morts posent toute la difficile question d'une séparation, et parce qu'ils obligent à l'imagination de l'invisible, ils contribuent à déterminer l'enracinement culturel de la société des vivants[42] ». Pour le sociologue, le rite funéraire a une importance cruciale parce que le mort lui-même nécessite d'être congédié afin que la société des vivants fonctionne[43]. Baudry insiste bien sur la nécessité d'une séparation des morts et des vivants qui, si elle n'était pas opérée, n'amènerait que confusion et folie. Les fictions de revenant témoignent d'une impossibilité à « congédier » le mort. Même le pouvoir de Ned, lui permettant en un geste de renvoyer les morts à leur trépas, n'est pas aisé à exercer, le pâtissier/enquêteur ayant souvent du mal à interrompre la logorrhée verbale des morts réveillés. Plus encore, la mise en scène spécifique du revenant tend à annuler toutes les frontières entre le monde vivant et celui des morts. Dans l'épisode « Attention au croquemitaine / *Mind the Bugs Don't Bite* » (s2.6) d'*Afterlife*, par exemple, Alison se fait caresser les cheveux par sa mère morte qui est assise dans un fauteuil du

40 Laurie Knizhnik Finstad, Janis Lundsman et Adrienne Mitchell, *Durham County*, série canadienne, 2007-2010.

41 « La dame du lac / *The Lady of the Lake* », saison 1, épisode 2.

42 Patrick Baudry, *op. cit.*, p. 23.

43 *Ibid.*, p. 137.

salon, en train de regarder la télé. Dans l'épisode « Colocation ratée / *Mirrorball* » (s2.5), le personnage de Gemma, qui n'a pourtant aucun don de voyance, caresse également les cheveux de son frère revenant qui a posé sa tête sur ses genoux. À travers ces interactions physiques entre vivants et morts, la frontière entre ces deux statuts disparaît complètement. La démarche rituelle note Baudry consiste, au contraire, à souligner que la mort est une fin de l'existence :

> Pour le dire autrement et avec plus de précision, l'enjeu du rituel funéraire est de dire qu'il n'y a pas de vie humaine après la mort. Qu'importent, sous cet aspect fondamental, les « croyances » : les destinations qu'elles supposent, et les habitations autres qu'elles supputent. L'essentiel est bien l'altérité d'un espace des morts qui ne saurait entrer en contact, se situer en jonction de l'espace des vivants. Les espaces des morts et des vivants ne sont pas mitoyens[44].

Bien sûr, de façon remarquable, les fictions de revenants disent l'exact contraire. L'« altérité d'un espace des morts » est mise en doute par la figure du revenant qui, par son retour, signifie soit, comme dans *Les revenants*, qu'il n'habite pas un autre monde que le nôtre, soit, comme l'écrit si justement Nicole Brenez, qu'il renverse « le désir de quitter ce monde pour l'autre, en un désir de quitter un autre monde pour celui-ci[45] ». Beaucoup de ces fictions révèlent l'impossibilité de la construction d'un « ailleurs » pour le mort.

Où se situent les morts?

La communication entre les morts et les vivants reflète souvent elle-même une certaine remise en question de l'existence d'un espace pour les morts. Les représentations populaires et classiques de l'au-delà sont par exemple ouvertement tournées en ridicule dans les dialogues comiques entre les vivants et les morts de *Pushing Daisies*. Quand Monsieur Slayback, un homme assassiné, est réanimé pour quelques instants à la morgue par Ned – assisté de Chuck et Emerson – il demande s'il est au paradis et si Ned

44 *Ibid.*, p. 52.

45 Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998, p. 41.

est Dieu[46]. L'environnement de la morgue ainsi que la présence incongrue de Ned, Chuck et Emerson en son sein produisent un décalage avec l'idée qu'on se fait de la représentation classique du paradis, et prête à rire dans cette scène. Dans l'épisode « Chienne de garde / *Bitches* » (s1.6), ressuscité un court instant par Ned, Monsieur Hundin demande aux mêmes protagonistes un traitement particulier pour son chien *Bubble-Gum* : « Si vous êtes des anges, j'aimerais que vous l'entouriez de lumière blanche ou d'énergie positive ou le genre de chose que vous faites d'habitude ». Cette demande de Monsieur Hundin crée encore une situation comique puisqu'on sait que les protagonistes de *Pushing Daisies* sont bien incapables de répondre à la requête du mort. Les représentations naïves et stéréotypées de la mort (lumière blanche, énergie positive, anges) sont ici tournées en dérision. La confusion que font les revenants entre le monde réel et l'au-delà montre bien qu'il n'y a plus, dans les fictions, d'espaces différenciés pour chacun d'entre eux.

Dans *Les revenants*, la présence des proches dans « l'autre monde » et la communication avec les morts sont également perçues de façon ironique par les revenants eux-mêmes. Voulant rassurer les parents d'un enfant mort en même temps qu'elle dans un accident de car, Camille la revenante énumère une série de clichés sur l'au-delà qui ne correspond en rien à son expérience personnelle. Le spectateur sait, en effet, dès le premier épisode, qu'elle ne se souvient pas de sa mort :

> Père d'Esteban : Nous ne sommes pas les premiers à vous demander ça mais on voulait savoir si tu as…
>
> Camille : Esteban va bien.
>
> Père d'Esteban : Tu lui as parlé?
>
> Camille : Parler non, je ne dirais pas ça comme ça… mais on a communiqué d'une âme à l'autre.
>
> Mère d'Esteban : Est-ce qu'il a parlé… enfin… de nous?

46 « Faux-semblant / *Dummy* », saison 1, épisode 2.

> Camille : Il m'a dit que vous lui manquiez. Il a hâte de vous revoir. Esteban est serein, il vous attend. Il sait qu'un jour vous serez réunis[47].

Les représentations stéréotypées de l'au-delà et de la communication avec les morts servent ici à combler le vide absolu de la mort telle que l'a vécue Camille. Dans tous ces exemples, évoquer ces représentations métaphoriques précises et imagées de la mort dénonce paradoxalement leur facticité et le vide figuratif inhérent à la mort. Le fait que, dans toutes ces scènes, les mots évoquant l'au-delà renvoient à des figurations précises de celui-ci – anges, lumières blanches, âmes, nuages – est peut-être ce qui empêche paradoxalement la création d'un « ailleurs » crédible pour le mort.

Dans tous les cas, la présence du revenant et du ressuscité amène une réinterprétation des schémas traditionnels selon lesquels la mort est habituellement pensée et représentée. La figure du revenant n'impliquant plus, ou de moins en moins, un passage entre les deux mondes, les représentations concrètes de l'au-delà prennent fin, et de nouvelles façons d'appréhender la mort peuvent être envisagées. Le revenant ne devient plus situable autre part que dans le monde des vivants. Là est sans doute la plus forte réalité reflétée par les revenants fictionnels : cette incapacité à situer les morts. Sociologues et philosophes contemporains s'accordent tous à déclarer que les vivants ont de grandes difficultés à situer les morts, tant à un niveau spatial que symbolique. Jean Baudrillard souligne avec force, la violence d'une société où « les morts cessent d'exister[48] » et « où rien n'est prévu pour les morts, ni dans l'espace physique ni dans l'espace mental[49] ». Magali Molinié évoque quant à elle le lien entre lieu psychique et lieu réel où situer les morts : « La conception formulée dans la sociologie d'Auguste Comte, selon laquelle nos morts sont dans nos souvenirs est également bien insuffisante.

---

47 *Les revenants*, saison 1, épisode 6, (46m09-46m51).

48 Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 195.

49 *Ibid.*, p. 196.

Dire cela ne suffit pas à les situer. […] La question "en quel lieu public sont les morts" ne peut être éradiquée[50] ».

Patrick Baudry met en parallèle, cette difficulté à construire un espace pour les morts et l'affaiblissement de l'idée de la mort comme limite :

> Tout se tient peut-être : à partir du moment où la construction de l'espace des morts ne se fait plus, c'est la mort qui ne fait plus sens de limite. Et réciproquement, quand la mort ne fait plus sens de limite […], l'espace des morts ne se construit plus ou se construit mal. Du moins peut-on constater dans la société d'aujourd'hui que les deux phénomènes sont contemporains : faible espacement des morts, faible qualification de la mort comme limite[51].

Quel rapport avec la figure fictionnelle du revenant? Parce qu'on ne parvient plus à situer les morts en un point nommé et précis, ils deviennent paradoxalement omniprésents. Selon Baudrillard, en effet, « ce n'est qu'à mesure qu'ils sont exclus par les vivants qu'ils deviennent tout doucement immortels, et cette survie idéalisée n'est que la marque de leur exil social[52] ». Or le revenant, ce mort qui fait toujours retour parmi les vivants, ne parvient jamais complètement à mourir. Il est la figure par excellence de l'exclusion des morts, paradoxalement, à cause de ses propriétés persistantes.

Conclusion : Des morts qui ne veulent pas partir, des vivants qui ne veulent pas mourir

Parce qu'il est un mort qui refuse l'au-delà pour lui préférer un « ici et maintenant », le revenant est la figure fictionnelle d'une relation contemporaine conflictuelle entre les vivants et les morts. Dans la réalité, pour bien vivre son deuil, le vivant doit laisser partir le mort, le congédier, et lui assigner une place éloignée de celle des vivants. Mais dans des sociétés où la vie est constamment « prolongée », la mort est perçue comme un échec et prend la forme désymbolisée d'une simple « inexistence » opposée à l'existence triomphante. Les endeuillés finissent, alors, par voir

50 Magali Molinié, *op. cit.*, p. 69.
51 Patrick Baudry, *op. cit.*, p. 51.
52 Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 197.

le mort comme un simple disparu qui peut à tout moment réapparaître. La disparition, contrairement à la mort, peut, en effet, supposer une réapparition potentielle et probable. Le revenant est bien l'incarnation fictionnelle de cette réapparition. Une réapparition banale qui n'incommode même plus les vivants, puisqu'à être toujours présent, le revenant vient nier l'existence d'une altérité qui séparerait l'espace des morts de celui des vivants. Lorsque la mort est mise en scène par le biais de cette figure spécifique, la fiction livre indirectement un témoignage saisissant sur la difficulté, dans le monde réel, tant à un niveau individuel que collectif, à aménager une véritable place pour les morts, qu'elle soit physique, mentale ou symbolique.

Bibliographie

Ardenne, Paul, *Extrême, esthétique de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.

Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

Baudry, Patrick, *La place des morts. Enjeux et rites*, Paris, Armand Colin, 1999.

Brenez, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.

Freud, Sigmund « Considération actuelles sur la guerre et la mort (1915) », traduit de l'allemand par le Dr. Samuel Jankélévitch, document produit en version numérique à partir de la réimpression d'*Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1968, http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_de_psychanalyse/Essai_4_considerations/Freud_considerations.pdf.

Lafontaine, Céline, *La société post-mortelle*, Paris, Seuil, 2008.

Lecouteux, Claude, *Fantômes et revenants au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1996.

Molinié, Magali, *Soigner les morts pour guérir les vivants*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2006.

Schmitt, Jean-Claude, *Les revenants, les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994.

Thoret, Jean-Baptiste, « Dead-Lines (note sur le statut du hors-champ dans le cinéma américain des années 70) », dans Frank Lafond (dir.), *Cauchemars américains, fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, Liège, Éditions du Céfal, 2003, p. 35-66.