Labyrinthe

37 | 2011 (2)
Des séries et des vies

Blonde

Stéphane Legrand

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/4195>
DOI : 10.4000/labyrinthe.4195
ISSN : 1950-6031

Éditeur

Hermann

Édition imprimée

Date de publication : 15 août 2011
Pagination : 75-88
ISBN : 9782705681470

Référence électronique

Stéphane Legrand, « Blonde », *Labyrinthe* [En ligne], 37 | 2011 (2), mis en ligne le 01 août 2013, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/4195> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.4195

Propriété intellectuelle

Blonde¹

Stéphane Legrand

« Le plus difficile ici c'est d'exprimer l'indéterminable,
avec justesse et sans le dénaturer ».

(L. Wittgenstein, *Investigations Philosophiques*)

Scène 1. La jeune fille ostentatoirement blonde s'effondre tête la première dans une mare brunâtre, quelque part au milieu des égouts et au cœur des ténèbres. Elle y gît à plat ventre, le visage enfoncé dans l'eau boueuse, morte. Sa robe de bal est maculée d'ordures et de son sang.

Je commence par une proposition « théorique », assez abstraite et plus ou moins dérivée de la notion wittgensteinienne de *Lebensform* : une forme de vie constitue par définition le socle silencieux de notre expérience – les structures tacites qui déterminent le champ du dicible et du représentable, la communauté de présupposés inquestionnés, quoique historiquement et culturellement variables, qui fonde ultimement notre capacité à faire usage du langage et surtout à en suivre les règles et à en reconnaître l'usage correct chez autrui sans que ces règles soient pour autant déterminables explicitement ; et du coup aussi, elle constitue le point limite sur lequel nous butons lorsque nous entreprenons de donner les raisons justifiant que nous agissions comme nous agissons, évaluons comme nous évaluons et (donc et surtout) parlions comme nous parlons. Pour le formuler autrement, d'une manière qui rejoindra plus directement mon propos : « Les aspects des choses les plus importants pour nous sont cachés à cause de leur simplicité et de leur banalité. (On ne peut le remarquer parce qu'on l'a toujours sous les yeux) »² – et une forme de vie pourrait bien correspondre exactement à cela, une part de notre vécu qui est si banale et si permanente, telle une basse continue plus discrète

1. Le lecteur pourra se reporter au « mode d'emploi » présentant les protagonistes et les grandes lignes narratives de *Buffy* placé en annexe à cet article, p. 89.

2. L. Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, § 129.

que le battement de notre cœur, qu'elle cesse de nous être objectivable, tout en constituant pourtant ce qu'il y a de plus fondamental dans notre expérience – et qu'il s'agit donc de rendre visible, de « ramener au monde comme l'argent rappelé grain après grain depuis l'Invisible pour former des images... »

Bref.

Je suggère maintenant que l'intérêt majeur de certaines fictions télévisuelles – en raison des dimensions temporelles que leur nature propre leur permet d'occuper, donc des possibilités considérables de développement du récit et des personnages, ainsi que de variations sur le thème central dont elles disposent – pourrait être de parvenir à nous faire expérimenter nos « formes de vie » prises en ce sens, notamment en les confrontant à leur dehors radical (violent, fantasmatique, pulsionnel, mortifère, irréprésentable...), dans un mouvement qui opère un décalage, disons un *décollement* de l'expérience par rapport à ses propres conditions, révélant du même coup ces dernières. Par exemple, dans *The Sopranos*, le choix de traiter en alternance le fonctionnement de la « famille » métaphorique mafieuse, avec ses enjeux à la fois politiques, économiques, narcissiques, stratégiques, etc., relativement visibles au niveau massif (molaires dans le jargon deleuzien), et celui de la famille « réelle » contribue à faire apparaître, par effet de tampon en quelque sorte, les enjeux politiques, économiques, narcissiques, stratégiques, etc., inhérents à cette dernière mais normalement imperceptibles (moléculaires dans ce même jargon). Et inversement bien sûr.

Mais ce n'est pas des *Sopranos* que je partirai.

Scène II. *La scène pourrait sortir de Dawson's Creek ou du bled d'à-côté. Le décor est bucolique et ensoleillé. Il y a de l'herbe, il y a de l'arbre, des fleurs, une fontaine et trois teenagers typiques évoquant leurs histoires de cœur. Deux d'entre eux s'efforcent de réconforter la troisième, qui vient de subir un chagrin d'amour. Le garçon avec qui elle flirtait par e-mails s'est en effet avéré être un démon plurimillénaire qui, après avoir pris le contrôle du réseau web mondial, a tenté d'annihiler l'univers. En conséquence, elle a du vague à l'âme. La jeune fille blonde lui rappelle sur le ton de la plaisanterie que, de son côté, le garçon dont elle est tombée amoureuse se trouve être un vampire. Et le jeune homme ajoute avec un sourire de connivence qu'il a récemment eu un béguin pour une enseignante qui s'est révélée être une mante religieuse*

géante, qui a essayé de le violer avant de le dévorer. « We live on the Hellmouth », concluent-ils en riant, « let's face it, we're doomed... »³ La caméra s'attarde sur eux à mesure que le rire s'atténue, puis disparaît tout à fait, pour céder la place à un renoncement méditatif.

*Buffy, the Vampire Slayer*⁴, c'est notoire, est une série où l'usage du fantastique sert d'une part à allégoriser les enjeux évidents des rites de passage en voie d'effacement rapide dans nos sociétés, d'autre part à transformer métaphoriquement la violence symbolique des rapports interhumains (intrinsèquement imperceptible, discrète, ténue, moléculaire – mais immanente à nos formes de vie) en violence réelle, perceptible, représentable, donc analysable – incarnée dans les figures les plus variées du bestiaire populaire ou des terreurs enfantines.

On a cependant trop insisté sur la dimension métaphorique de Buffy. Cet aspect de la série n'aurait au fond guère d'intérêt s'il s'agissait de remplacer la représentation d'une réalité donnée par celle d'une autre simplement plus *entertaining*, plus glamour ou plus gluante (on aurait surtout envie de hausser les épaules et de lancer un rebattu : si c'est ce que Whedon avait voulu montrer, monsieur, il l'aurait montré). L'utilisation de la métaphore dans BtVS n'est originale que dans la mesure où elle se couple à un mouvement inverse de *littéralisation* – il s'agit de dire que le lycée est effectivement un enfer⁵, que la sexualité est effectivement terrifiante⁶ car les belles femmes sont effectivement des mantes religieuses⁷, qu'on aime effectivement à s'en damner, que l'idéal objectif de la vie familiale américaine relève effectivement d'une mécanisation radicale de l'existence⁸, que le détenteur du pouvoir politique est effectivement un gigantesque démon (un Léviathan si l'on veut) dont le but est de se nourrir de ceux qu'il est censé représenter⁹, etc. Ce qu'il s'agit de faire apparaître dans ce couplage paradoxal métaphorisation-littéralisation, ce sont les structures invisibles de la violence symbolique qui est à l'œuvre dans toute interaction humaine, a fortiori institutionnalisée, mais qui

3.. « Nous vivons sur la Bouche de l'Enfer. Soyons réalistes, nous sommes condamnés ».

4. Désormais : BtVS.

5. S1/01, *Welcome to the Hellmouth*

6. S2/13 et 14, *Surprise* et *Innocence*.

7. S1/04, *Teacher's Pet*.

8. S2/11, *Ted*.

9. S3/21-22, *Graduation Day*.

n'apparaissent pas ordinairement pour elles-mêmes, *précisément parce qu'elles sont sous nos yeux*, dissimulées par la grisaille de leur banalité. Les rapports de pouvoir¹⁰ qui sous-tendent silencieusement nos « formes de vie », si l'on préfère.

Plus intéressante et originale, la deuxième stratégie stylistique que je voudrais mentionner consiste dans la construction de figures « inter-médiaires », c'est-à-dire situées aux limites de nos formes de vie, sur la frontière des partages normalement étanches dans les bornes desquels elles se tiennent, et qui du coup les révèlent à elles-mêmes¹¹. Je parlerai à propos de ces personnages d'opérateurs de vérité¹², en précisant que la vérité n'est jamais entière, complète, qu'elle est toujours partielle, déficitaire, « pas-toute » (pour user du jargon lacanien), et que c'est toujours dans l'ajustement, problématique, progressif, difficilement négocié qu'opère la fiction entre des régimes de vérité hétérogènes que réside l'enjeu véritable et que se détermine l'épaisseur temporelle de la narration. BtVS en contient de très nombreux, et il faudrait par exemple évoquer Giles et la véridiction¹³ livresque, dont l'incomplétude réside dans l'équivocité inhérente à tout discours; Willow, et la véridiction performative de l'énoncé magique, dont l'incomplétude tient à ce qu'on en contrôle l'effectuation mais pas les conséquences dérivées; Anya et la véridiction anthropologique qui fait apparaître les rouages de la quotidienneté et de ses rites dans leur absurdité banale, dont l'incomplétude tient à ce qu'elle condamne celle qui la prononce à une étrangeté irrémédiable; ou encore Xander et la véridiction autoréférentielle qui montre et démonte les mécanismes de la fiction depuis l'intérieur du récit lui-même. Et il faudrait surtout analyser la manière dont l'hétérogénéité de ces formes de

10. On trouvera à l'adresse suivante : http://slayageonline.com/SCBtVS_Archive/Talks/Paule_pdf un intéressant article de Michele Paule analysant, sur la base de concepts foucauldien, la représentation des rapports de pouvoir souverains et disciplinaires au lycée dans BtVS.

11. Au sens par exemple où l'on peut dégager certaines des structures du langage normalement imperceptibles par l'étude des formes spécifiques et sélectives de l'aphasie, ou analyser l'embryogénèse en la confrontant aux différentes formes de tératogénèse, etc. – au sens, plus généralement, où épistémologiquement, l'anormal jette une lumière sur le normal qui ne pourrait résulter de la seule étude de ce dernier.

12. Ce qui ne signifie pas, bien évidemment, que les personnages, leurs manières d'être et leurs discours constituent le seul opérateur de vérité à l'intérieur de la fiction – il faudrait prendre en compte la mise en scène, le travail d'acteur, le montage, etc. – mais simplement que je me focaliserai ici sur cet aspect.

13. Je reprends là encore à Foucault son concept de « véridiction » pour désigner l'acte de dire-vrai.

véridiction, leur désarticulation et leur emboîtement progressif l'une par rapport à l'autre, configurent la problématique (généralement tragique) de l'histoire et la machinerie de sa résolution¹⁴.

Pour des raisons évidentes de place, je remets à plus tard ces développements et me focaliserai ici sur un seul personnage, et un seul régime de vérité. Spike et la véridiction oraculaire, ou pour le dire mieux peut-être (encore une fois dans un vocabulaire foucaldien) : le « courage de la vérité ».

Scène III. La jeune femme va voir le monstre pour lui poser une question. Elle veut savoir comment il s'y est pris pour tuer deux de celles qui l'ont précédée. En somme elle lui pose la seule question qui ait un peu de sérieux et de gravité : dis-moi comment je vais mourir ? quand ? pourquoi ? Ils miment l'un avec l'autre les combats dont il est sorti vainqueur. C'est une danse macabre qui rejoue une mise à mort, et c'est aussi une parade amoureuse. Le monstre est en effet amoureux d'elle. Elle, c'est pour la mort même qu'elle éprouve une attirance étrange, comme il le lui apprend (« ... part of you wants it... because you're just a little bit in love with it... »¹⁵), cette même mort qu'il répète pour elle (qu'il rejoue, qu'il prépare). Et il lui donne sa réponse : ce qui compte, ce n'est pas comment il les a battues, c'est pourquoi elles ont perdu. « Death is your art. You make it with your hands day after day. That final gasp, that look of peace. And part of you is desperate to know : What's it like ? Where does it lead you ? And now you see, that's the secret. Not the punch you didn't throw or the kicks you didn't land. She really wanted it. Every Slayer has a death wish. Even you. »¹⁶

Spike est par excellence le personnage qui sait. Il sait mieux que vous ce qu'il en est de vous, ce qu'il y a au fond de vous, les désirs que vous refoulez, les pulsions abjectes qui vous révoltent, ou tout simplement ce

14. C'est exactement dans cette perspective que Foucault analyse le jeu de la vérité dans les tragédies grecques antiques, notamment l'*Edipe Roi* de Sophocle et l'*Ion* d'Euripide.

15. « Une part de toi la désire... parce que tu es malgré tout un petit peu amoureuse d'elle... »

16. « La mort est ton art. Tu l'accomplis jour après jour de tes propres mains. Cet ultime souffle, cette apparence paisible. Et il y a une part de toi qui voudrait désespérément savoir. A quoi est-ce que ça ressemble ? Où est ce que ça conduit ? Et maintenant tu vois, c'est ça le secret. Pas le direct que tu n'as pas envoyé ou le coup de pied que tu as manqué. Elle le voulait vraiment. Toute Tueuse a un désir de mort. Même toi. »

qui est sous votre nez et dont vous détournez les yeux comme d'un étron. Il sait, bien sûr, parce qu'il est un monstre. Toute monstruosité est par définition une transgression des frontières naturelles, un *mélange* indu de natures incompatibles qui du coup force la normalité à s'interroger sur elle-même, à se rendre étrangère à elle-même, à découvrir sa propre *Unheimlichkeit*. Et le vampire est en ce sens le monstre par excellence, puisque la frontière qu'il brouille et déränge est la plus fondamentale et la plus structurante : celle qui distingue la vie de la mort – et surtout en ajoutant, par rapport à d'autres figures du même type (telles que celle du zombie) une dimension de séduction et de fascination sur laquelle je reviendrai. Or, Spike est lui-même le vampire le plus ambigu, le mélange à l'état pur si j'ose dire, le monstre absolu – en tout cas le personnage le plus *intermédiaire* que je puisse imaginer, dans l'entre-deux de tout. À la fois l'übervampire (qui a tout de même assassiné deux Slayers) et le plus humain des vampires (e.g. : « *The truth is, I like this world. You've got dog racing, Manchester United... Picadilly... Leicester bloody Square...* »¹⁷). Ni doté d'une âme (du moins avant la saison 7) ni dépourvu d'une âme (à partir de la saison 4 une puce électronique implantée dans son cerveau en constitue une forme de substitut partiel). À l'origine un poète fragile, et un psychopathe enragé. Ni tout à fait à l'intérieur du groupe des Scoobies, ni réellement à l'extérieur. Ni un vrai ennemi ni un vrai allié. À la fois puissamment lyrique et résolument burlesque. Etc...¹⁸

Et c'est depuis cette position hétérotopique (cette sorte d'altérité interne en somme) qu'il dit leur vérité aux autres, à tous et sur tout – toujours cette vérité qu'ils ne peuvent pas voir parce qu'ils l'ont sous les yeux. Une vérité intime et désagréable, de celles que les gens essaient de cacher sous le tapis, de dissimuler pudiquement derrière des masques ou de belles paroles, des idéaux confortables et des aveuglements rassurants. Quelques exemples seulement. Le Spike ivrogne et dépressif qui revient à Sunnydale dans l'espoir de reconquérir sa Drusilla, et qui – finalement exaspéré par les ronds de jambes de Buffy et Angel qui font semblant de croire qu'ils peuvent n'être que des amis – voit aussitôt, malgré les vapeurs

17. « La vérité, c'est que j'aime ce monde. Vous avez les courses de chiens... Manchester United... Picadilly... Ce putain de Leicester Square... » S2/22, *Becoming* (Part II).

18. David Fury, un *senior producer* de la série formule les choses de la manière suivante, dans ses commentaires à l'épisode 17 de la Saison 7, sur le DVD : « Spike est une anomalie dans le monde des vampires. Il a conservé certaines facettes de son âme alors même qu'elle lui fut enlevée lorsqu'il devint un vampire. Il a plus d'humanité en tant que vampire que la plupart d'entre eux ».

d'alcool et d'auto-apitoiement qui l'obscurcissent, ce qu'ils s'évertuent à ignorer, lâchant cette tirade magnifique : « *You're not friends. You'll never be friends. You'll be in love 'til it kills you both. You'll fight, and you'll shag, and you'll hate each other 'til it makes you quiver, but you'll never be friends. Real love isn't brains, children. It's blood. It's blood screaming inside you to work its will. I may be love's bitch, but at least I'm man enough to admit it*¹⁹. »

Plus tard, en dépit de son indifférence émotionnelle complète, il est le seul à voir que l'équilibre mental de Willow ne tient qu'à un fil après le départ d'Oz, alors que ses plus proches amis ne se rendent compte de rien²⁰. Le seul à être capable de reconnaître que Ben le gentil docteur et Glory l'ex-déesse meurtrière ne sont qu'une seule et même personne²¹. À découvrir que Buffy est revenue transformée de sa résurrection²². Le seul à y voir suffisamment clair dans les sentiments des autres, même lorsqu'ils le déchirent, et à avoir le courage de dire-vrai – songez au merveilleux pathos de sa toute dernière réplique, au moment de mourir, au moment où littéralement il s'embrase : à Buffy, qui croit peut-être sincèrement lui confesser « *I love you* », il répond « *No you don't, but thanks for saying that*²³ ».

Mais la chose est plus complexe, car Spike en vient (à la fin de la saison 6) à intérioriser et réfléchir en lui-même cette fonction de « vérité courageuse ». Après avoir eu avec Buffy, au cours de cette saison, une relation orageuse, violemment sexuelle et explicitement sado-masochiste ; après qu'elle l'ait rejeté avec mépris ; après avoir failli la violer, Spike décide de se débarrasser de son amour pour la Tueuse, et de cette puce électronique dans son crâne, qui l'empêche d'agresser les humains et qu'il assimile à une forme d'âme résiduelle qui l'encombre et le ramollit. Il part en Afrique, où il affrontera mainte épreuve pour obtenir que son souhait soit exaucé (par des puissances qu'on suppose anciennes et obscures). « *It's the chip, déclare-t-il. Steel and wires and silicon. It won't let me be*

19. « Vous n'êtes pas des amis. Vous ne serez jamais des amis. Vous vous aimerez jusqu'à ce que ça vous tue tous les deux. Vous vous battrez, vous baiserez, et vous vous haïrez jusqu'à ce que ça vous fasse frémir, mais vous ne serez jamais des amis. Le véritable amour n'est pas dans le cerveau, les enfants. C'est le sang. C'est le sang qui hurle en vous pour imposer sa volonté. Je suis peut-être la pute de l'amour, mais au moins je suis suffisamment un homme pour me l'avouer » (S3/08, *Loverswalk*).

20. S4/09, *Something blue*.

21. « Is everyone here very stoned? Ben is Glory! », S5/21, *The Weight of the World*.

22. « You came back wrong... », S6/09, *Smashed*.

23. « Non, tu ne m'aimes pas. Mais merci de m'avoir dit ça », S7/22, Chosen.

a monster. And I can't be a man. I'm nothing »²⁴. (Notons qu'il est ici au point extrême de sa position d'intermédiaire radical, au point où il n'est plus qu'un vide, un point aveugle.) Passons sur les étapes intermédiaires. Suite à une série de tests violents, Spike triomphe de l'épreuve et se voit accorder un vœu par les puissances obscures. Il demande donc logiquement : « *Make me what I was... so Buffy can get what she deserves* »²⁵. Ce qu'il *veut dire* est tout à fait clair et explicite, compte tenu de toutes ses déclarations précédentes²⁶ : refais de moi le vampire impitoyable, la bête pulsionnelle dépourvue d'humanité que j'étais (le « *legendary dark warrior* », ainsi qu'il est dit dans l'épisode 6/19), de sorte que la Tueuse (cette « *Bitch* », ainsi qu'il le répète à plusieurs reprises) puisse recevoir la raclée (et la mise à mort) qu'elle mérite. Mais à son insu, son énoncé comporte un double sens, et les puissances obscures entendent une autre demande, inverse, à l'intérieur de sa demande : rends-moi l'âme que j'avais avant de devenir un monstre, de sorte que Buffy puisse être aimée comme elle le mérite, par un homme. Et il reçoit son âme dans un grand cri de douleur.

La technique du double sens est fréquemment utilisée par Whedon et fait partie de son arsenal de procédés typiquement tragiques (le destin, le rapport des hommes aux puissances supérieures dans les tragédies antiques, les ruses par lesquelles les Dieux conduisent les hommes à faire eux-mêmes leur malheur à travers les actions mêmes par lesquelles ils s'efforcent d'y échapper, passe on le sait par ces prophéties ambiguës que les mortels ne comprennent toujours qu'à moitié). Or elle est directement liée à la question des formes de vie et des régimes de vérité. Car le problème des doubles sens et de leurs jeux cruels renvoie bien à la manière dont le langage, lui aussi invisiblement, ou plutôt sourdement, silencieusement, à la fois nous constitue et nous joue. Dans les mots que nous articulons pour exprimer nos intentions et nos demandes, ou dans ceux que nous recevons des autres, se cache et se déploie parfois (toujours ?) un autre

24. « C'est la puce. Acier et câbles et silicone. Elle ne veut pas me laisser être un monstre. Et je ne peux pas être un homme. Je ne suis rien » (S6/19, *Seeing Red*).

25. « Fais de moi ce que j'étais... que Buffy puisse avoir ce qu'elle mérite... »

26. Note à l'attention des whedonites : parmi la vingtaine d'articles américains, généralement universitaires, que j'ai consultés en ligne et qui mentionnent cet élément de l'histoire, il n'en est pas un qui ne commette l'erreur étrange de croire que Spike entreprend sa quête dans l'intention explicite de récupérer son âme (notamment parce que c'est ce qu'il déclare lui-même dans le premier épisode de la saison suivante). Or ce n'est absolument pas le cas, et l'ensemble des tirades de Spike dans les épisodes 19-22 ne laisse aucune latitude au doute sur ce point.

sens, qui excède (voire inverse) celui que nous voulions ou croyions vouloir émettre. Une signification qui se dit à notre insu, par-devers nous, à travers l'épaisseur et pour ainsi dire le jeu (comme on dit d'une serrure qu'elle a du jeu) du langage et sa vie propre, nos mots nous font dire l'inverse de ce que nous voulions exprimer par eux – mais du même coup, nous le comprenons parfois rétrospectivement, traduisent quelque chose de ce que nous désirions dire (sans le savoir ni le vouloir). Dans le vœu de Spike, les puissances supérieures entendent juste : non pas la demande qu'il leur adressait consciemment, mais le désir inverse qu'il s'ignorait émettre et qui était plus profondément lui.

En sorte, pour en revenir à mon propos initial, que c'est même *par rapport à lui-même* que Spike exerce sa fonction de vérédiction, son « courage de la vérité » : il se dit à lui-même, comme il la disait aux autres, la vérité de ses sentiments, à laquelle il prenait soin de s'aveugler, qui était sous ses yeux mais qu'il refusait de voir (il aime la Tueuse au point de renoncer à lui-même, d'accepter le remords, la souffrance et la mort ; l'humanité, quoi), et – sublime finesse d'écriture – il se la dit à travers les mots mêmes par lesquels il s'efforce de se la dissimuler.

Scène iv. La jeune femme blonde et le monstre peroxydé s'assoient l'un à côté de l'autre dans une ruelle, sur une marche, protégés par un morceau d'ombre (le monstre s'embraserait sous la lumière, et ne serait plus que cendres). Elle lui dit qu'elle revient du néant/du paradis, et que vivre la blesse, que respirer la violente, que la lumière est coupante et acharnée. Le monstre la comprend, il est maintenant le seul qui la comprenne. Elle n'appartient plus vraiment à l'humanité et à ses évidences, à son jeu de langage et à la lumière acérée de son soleil. Ils partagent, la jeune femme et le monstre blond, une brève, tendre et ironique complicité de morts-vivants. Mais finalement elle se lève et retourne à l'humanité en le laissant derrière elle, elle marche dans la lumière tranchante qui le tuerait, où il ne peut la suivre, et cette lente séparation est d'une mélancolie calme et déchirante. Un mur invisible, inconsistant, abstrait, la frontière entre l'ombre et la lumière, tombe comme la lame d'une guillotine, et les détache. Mais ils sont tous les deux morts, tous les deux blonds, et leurs yeux sont quatre et sombres.

Il faudrait pouvoir montrer en détail comment ce moment, ou si l'on veut cette logique, cette structure, condense et métonymise les mécanismes

narratifs et thématiques de l'ensemble de la saison. Vite fait. Dans le fil de ce seul énoncé (« *Make me what I was... so Buffy can get what she deserves* »), la signification-énonciation « don de soi » l'emporte sur la signification-énonciation « haine vengeresse » de la même manière que – dans le principal arc narratif de la fin de saison – la résistance passive de Xander et son amour inconditionnel l'emportent sur la rage aveugle et le désir de vengeance de Willow (la puissante sorcière devenue « méchante » suite au meurtre de la femme qu'elle aimait).

Semblablement, et plus profondément, l'ensemble du parcours qui conduit Spike à ce moment de vérité, fait aussi de lui, de plus en plus nettement, un double de Buffy, et littéralement une extériorisation de la pulsion de mort avec laquelle se débat la Tueuse tout au long des saisons 5 et 6. Une pulsion de mort évidemment (c'est toujours ainsi, pas vrai ?) inextricablement mêlée à la pulsion sexuelle. Spike ne s'était d'ailleurs pas fait faute de le lui dire : « *you're just a little bit in love with it* » (parlant de la mort). Revenons à la scène du combat simulé dont je suis parti, dans lequel Spike mime littéralement la mise à mort qu'il prédit à Buffy, lui *joue sa mort* – et dans lequel il incarne corrélativement le désir sexuel et le désir de mort de Buffy (d'ailleurs, plus tard, leur premier rapport sexuel prendra la forme d'un réel combat d'une extrême violence (ils détruiront un bâtiment en luttant puis/et /tout en baisant)).

Là encore, il le lui dit, dans un autre double sens : « *Sooner or later, you're gonna want it. And the second – the second! – that happens... You know I'll be there. I'll slip in... have myself a real good day* »²⁷. Elle n'entend évidemment que la menace : c'est comme ça que j'ai vaincu les deux autres Tueuses, parce qu'une partie d'elles-mêmes le voulait, et le jour où toi aussi tu auras un de ces moments, je serai là et j'en profiterai... je prendrai mon pied à sucer ton sang. Mais, plus ou moins à son insu, ses mots sont aussi une déclaration d'amour et une prophétie de ce qui se produira à la saison suivante : il y a une part de toi qui me désire (comme tu désires mourir, *en tant que* tu désires la mort et en est « un tout petit peu amoureuse »), et le jour où tu te surprendras à en vouloir, me vouloir, je serai là et je prendrai mon pied... à te baiser. En d'autres termes Spike incarne et matérialise la vérité la plus secrète de la Tueuse :

27. « Tout ou tard, tu en auras envie... Et à la seconde – à la seconde ! – où ça arrivera... tu sais que je serai là. Je me faufile/rai/m'introduirai en douce... et je m'offrirai une vraie bonne journée » (S5/7, *Fool for Love*).

sa pulsion de mort et sa pulsion sexuelle, enlacées l'une à l'autre – et il le lui dit, là encore dans des doubles sens typiquement oraculaires.

Ce dédoublement de Buffy en Spike, ou ce miroir que tend Spike à la vérité la plus refoulée de Buffy (l'héroïne comme la série) trouve son prolongement dans l'épisode 13 de la saison 6, *Dead Things*. Spike tente de l'empêcher de se sacrifier parce qu'elle éprouve du remords qu'une jeune femme soit morte à cause d'elle. Il lui dit qu'il l'aime. Elle commence à le frapper. Il tente de la réconforter. Elle le frappe plus fort. Il l'encourage à frapper, à exprimer sa haine/son désir. Elle ne peut s'arrêter de frapper et le visage de Spike devient une pulpe sanglante. C'est évidemment sur elle-même qu'elle frappe, pour se détruire elle-même, se renvoyer à la mort, au néant (rappelons qu'elle est morte à la fin de la saison 5, ressuscitée au début de la saison 6); c'est sa propre noirceur, son propre dégoût d'elle-même qu'elle exprime, qu'elle voit, littéralement qu'elle projette et hallucine en Spike, qui devient (mais au fond n'avait jamais cessé d'être) l'extériorisation concrète de la part d'elle-même qu'elle exècre et méprise et voudrait détruire, ce qui rend son rejet de Spike et sa révolusion pour lui si paradoxal : il n'a jamais autant été elle-même, son double, le plus intérieur de son intimité²⁸, plus elle-même qu'elle ne l'est elle-même²⁹.

(Note pour les whedonites : il ne vous échappera pas que cette scène de dédoublement fait elle-même écho à une scène de dédoublement précédente : les épisodes 15 et 16 de la saison 4³⁰, This Year's Girl et Who Are You?, où Faith et Buffy échangent leurs corps, et qui s'achève par leur lutte dans une église, Faith dans le corps de Buffy tabassant avec la même rage inextinguible et désespérée Buffy dans le corps de Faith, frappant sur son propre visage, commençant en insultant son adversaire puis progressivement, c'est manifeste, elle-même : « You're nothing! Disgusting! Murderous bitch! You're nothing! You're disgusting! »³¹ Là encore, des

28. Rappelez-vous, c'est comme ça que St Augustin exprime son amour pour Dieu : il est *interior intimo meo*.

29. Rappelez-vous, c'est comme ça que Cathy exprime son amour pour Heathcliff dans *Wuthering Heights* : « He's more myself than I am... »

30. Au total, les 71^e et 72^e épisodes d'une série qui en comptera 144, donc exactement centraux, au point-pivot précis de la série, et qui comme par hasard reposent sur le principe d'une inversion et d'une mise en miroir. Est-ce que je pense sérieusement que Whedon savait déjà qu'il s'arrêterait à la septième saison et que BTVS aurait donc 144 épisodes ? Et qu'il a consciemment réfléchi cette position structurelle des épisodes par rapport à l'économie diégétique de l'ensemble dans leur contenu thématique ? Bien sûr que je le pense.

31. « Tu n'es rien ! Dégueulasse ! Salope meurtrière ! Tu n'es rien ! Tu es dégueulasse ! »

« mots compte-double » : elle exprime sa haine pour elle-même à travers les mots par lesquels elle voudrait exprimer sa haine pour Buffy. You're nothing – on reconnaît aussi les mots que Spike s'appliquera à lui-même...)

Ce dédoublement de Buffy, qui trouve sa forme la plus explicite, donc, dans son rapport à Spike, est sans doute l'axe thématique majeur, et le plus passionnant, des saisons 5 et 6 (et sans doute au-delà)³². Il est lié au point d'articulation de ces deux saisons, la mort/résurrection de Buffy (S5/22-S6/1) qui redouble elle-même³³ la brève mort/résurrection de la fin de la première saison. En étant ramenée sans son consentement du paradis, par la seule volonté de ses amis (mais les pauvres, ils croyaient la sauver de l'enfer ou d'une « dimension démoniaque »), elle perd pour la première fois vraiment le contrôle de sa vie, de son destin, d'elle-même. Elle se perd, à tous les sens de l'expression en anglais – *she loses it, she loses herself, she loses herself to Spike*.

Ce dédoublement, et son articulation au thème de la perte de contrôle sur sa propre existence est explicitement thématisé (et résolu) dans l'épisode *Normal Again* (S6/17)³⁴. L'une des choses que signifie cet épisode remarquable, c'est que sa vie est devenue absurde, dérisoire, grotesque à ses propres yeux : seule la mort semble avoir encore un sens lorsque la vie l'a entièrement perdu, lorsque le réel se décompose et n'apparaît pas plus consistant qu'un rêve. Lorsque le réel est devenu parodique, sa propre grimace, sa propre caricature. Songeons au « Trio » (les Badasses les plus objectivement lamentables de l'histoire des Badasses, et qui font un écho dérisoire et volontaire aux « Three », trois vampires surpuissants affrontés par Buffy durant la saison 1). Songeons à l'épisode emblématique³⁵ où la Tueuse est piégée dans une boucle temporelle, condamnée pour en sortir à réussir une mission dérisoire mais impossible (vendre une main de momie étrangléuse à une cliente difficile de la boutique de magie) – ce qui est évidemment une représentation parodique de l'enfer,

32. Il faudrait étudier de très près les innombrables figures du dédoublement dans cette série et plus généralement dans l'œuvre de Whedon. Outre les exemples déjà cités, on analyserait le dédoublement de Xander (S5/3, *The Replacement*), Buffy et le Buffybot (récurrent à partir de S5/18, *Intervention*), les diverses variantes de doubles Slayers, etc...

33. Je me rends bien compte qu'on commence à s'y perdre. J'aurais dû faire plus simple et écrire sur Shakespeare.

34. Buffy, empoisonnée par un démon, se met à halluciner qu'elle est une adolescente psychotique enfermée dans une institution psychiatrique et hallucinant qu'elle est la Tueuse de vampire vivant dans un monde imaginaire. Ou bien peut-être elle l'est vraiment. L'épisode ne décidera jamais entre les deux options.

35. S6/5, *Life Serial*.

du châtimement « à l'antique » de l'hybris des hommes : l'éternel répétition inaboutie du même geste vide, mais suggère aussi que la vie même, dans sa quotidienneté, sa répétition des rites absurdes, des tâches ineptes, de la mission douloureuse de respirer, n'est pas plus distinguable pour elle de l'enfer, désormais, que Thanatos d'Eros. Mais elle sortira de la répétition, et elle continuera.

On pourrait se demander, face à la noirceur des dernières saisons de BtVS : pourquoi continuer ? Si ça ne sert à rien ? Si on doit tuer cela même qu'on aime³⁶ ? Si on ne peut aimer que ce qui nous tue ? Si la vie est plus obscure et douloureuse que la mort ? Si l'enfer n'est pas un au-delà sombre et mystérieux, mais le monde lui-même, littéralement, et sa lumière blessante³⁷ ? Si de toute façon le « bien » et le « mal » échangent constamment leurs masques et que toutes les frontières, fautes de tout à fait disparaître, deviennent (mais au fond c'est pire) dérisoires ? On ne sait pas. Peut-être parce qu'on ne sait faire que ça. Parce qu'il y a un noyau dur auquel on se raccroche pour ne pas sombrer dans la folie et qui est peut-être plus profond que la vie elle-même, que l'ennuyeuse dialectique des pulsions de vie et de mort, plus solide – et qui consiste à faire ce que l'on doit faire, même si l'on ne sait plus vraiment pourquoi, même si la mission n'a plus que la forme d'une mission dont on a oublié depuis longtemps ce qui lui donne sens et finalité³⁸. Parce que c'est comme ça³⁹. « Si dès lors j'ai épuisé toutes les justifications, me voici donc avoir atteint le roc dur et ma bêche se recourbe. Alors j'incline à dire : "C'est juste ainsi que j'agis"⁴⁰ ».

Scène 1. La jeune fille ostentatoirement blonde s'effondre tête la première dans une mare brunâtre, quelque part au milieu des égouts et au cœur des ténèbres. Elle y gît à plat ventre, le visage enfoncé dans l'eau boueuse, morte. Sa robe de bal est maculée d'ordures et de son sang.

36. Spike (le visage tuméfié, la voix brisée) : « You always hurt... the one you love, pet » (S6/13, *Dead Things*).

37. Buffy : « Everything here is... hard, and bright, and violent. Everything I feel, everything I touch... this is Hell » (S6/3, *Afterlife*).

38. Un ami me rapportait récemment les propos bouleversants d'un psychotique, qui venait de faire une tentative de suicide et à qui l'on demandait pourquoi : « Parce que j'ai une mission », avait-il répondu, « mais je ne sais pas laquelle ».

39. Sur cette question, qui est au centre de l'interrogation sur les « formes de vie », voir l'article d'Eleonore Feuer, « Différer l'Apocalypse », p. 47.

40. L. Wittgenstein, *Investigations Philosophiques*, § 217.

La vérité est qu'on a perdu. On a perdu dès le départ et pour être honnête depuis plus longtemps que la mémoire. C'est un combat qu'on avait perdu avant même de commencer à le livrer (ce qu'on appelle traditionnellement la vie). Ne serait-ce que parce qu'on ne sait même pas quel sens il conviendrait d'assigner au mot « gagner ». Mais on sait aussi une chose, on s'accroche à une dernière chose : ils ne gagneront pas, pas Eux. Qui qu'ils soient au juste. Quoi que signifie au fond gagner. Alors je me lève. Je suis morte mais je marche, je marche sur la traîne de ma robe de Prom maculée d'ordures et de mon sang, je ne sais ni ce qu'est le bien ni où se situe le mal, mais je sais une chose, et la chose que je sais, c'est que je t'emmerde.

« — *But you are dead!*

— *I may be dead, but I'm still pretty.*⁴¹ »

41. S1/12, *Prophecy Girl*.