Écrire le début et la fin d'un ruban de Möbius : Rêves de recommencement dans la série *Awake* (NBC, 2012)

Sarah Hatchuel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/276>

DOI : 10.4000/tvseries.276

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Sarah Hatchuel, « Écrire le début et la fin d'un ruban de Möbius : Rêves de recommencement dans la série *Awake* (NBC, 2012) », *TV/Series* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 01 juin 2015, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/276> ; DOI : 10.4000/tvseries.276

TV/Series est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Écrire le début et la fin d'un ruban de Möbius : Rêves de recommencement dans la série *Awake* (NBC, 2012)

Sarah HATCHUEL

Il s'agira d'explorer, dans les premier et dernier épisodes de la série *Awake*, les tensions narratives mises en place, entre avancées et répétitions, afin de créer un pilote susceptible à la fois d'ouvrir un récit sur le long terme et permettre son interruption prématurée, ainsi qu'une fin suffisamment flexible pour pouvoir jouer le rôle de clôture provisoire ou définitive.

This article explores, in Awake's first and last episode, the narrative tensions at work, between progression and repetition, in order to produce a pilot which may, at the same time, start a long-term narrative and allow for early termination; and an ending flexible enough to play the role of temporary closure or definitive conclusion.

« **B**ien-sûr que je suis réveillé. Je suis réveillé avec ma femme. Je ferme les yeux. Je les ouvre. Je suis réveillé avec mon fils¹. » (1.1) C'est ainsi que l'inspecteur Michael Britten (Jason Isaacs) décrit au Docteur Judith Evans (Cherry Jones) la situation incroyable qu'il est en train de vivre. Quelques semaines plus tôt, il était au volant avec sa femme Hannah (Laura Allen) et leur fils adolescent Rex (Dylan Minnette) quand leur voiture est tombée dans un ravin en pleine nuit. Depuis, quand il s'éveille le matin, il se retrouve dans une réalité où son épouse a survécu mais où son fils est mort ; quand il s'endort le soir, il s'éveille immédiatement dans une autre réalité, qui semble tout aussi réelle que la première, dans laquelle c'est sa femme qui a été tuée et son fils qui est bien vivant. Chaque dimension fonctionne comme le rêve de l'autre, formant un « ruban de Möbius mental » où apparaissent des phénomènes d'écho et de coïncidence². Michael apparaît constamment éveillé ou bien il pourrait être constamment endormi, peut-être même dans le coma suite à l'accident. Si Michael, en tant qu'inspecteur de police à Los Angeles, enquête sur des affaires dans les deux réalités, ce sera aux spectateurs d'enquêter sur le statut des dimensions : monde réel ou bien monde rêvé, fictif au second degré ?

¹ « Of course I'm awake. I'm awake with my wife. I close my eyes, I open them, I'm awake with my son. » Les traductions sont celles de l'auteur de l'article.

² C'est ce que conclut le Docteur Lee dans l'épisode pilote : « You've created a mental Möbius strip. »

Créée par Kyle Killen et Howard Gordon, la série *Awake* (NBC, 2012), compte 13 épisodes de 43 minutes chacun – une seule saison due à l'interruption du programme par NBC. Le pilote pose d'emblée les fondations du fonctionnement narratif sériel. En tant que série semi-épisodique, *Awake* s'apparente à une fiction policière classique avec des affaires qui trouvent leur résolution au bout d'un épisode, à la différence près qu'il n'y a pas une mais *deux* enquêtes par épisode. Les indices se font échos d'une dimension à l'autre : Michael a des intuitions cruciales pour résoudre chaque affaire, intuitions qui sont, en fait, générées par l'autre réalité dans laquelle il évolue. Dans un schéma répétitif d'épisode en épisode, Michael va devoir trouver des explications plausibles pour justifier ses inspirations étonnantes auprès de ses collègues de travail. Cependant, en tant que série semi-feuilletonnante, *Awake* nous tient en haleine en posant deux questions. La première, « l'accident de voiture a-t-il été provoqué ? », qui équivaut à se demander si Michael a été la victime d'un complot, sous-tend l'arc narratif qui court le long de la première saison. Cette question trouve finalement sa réponse dans l'épisode 1.13. La seconde, « quelle est la nature de chaque dimension ? », devait constituer le suspense de toute la série. Comme NBC décida de suspendre *Awake* à la fin de la saison 1, l'épisode 1.13, prévu par les scénaristes pour marquer une première étape, servit finalement de conclusion définitive. Il s'agira d'explorer, dans les premier et dernier épisodes d'*Awake*, les tensions narratives mises en place, entre avancées et répétitions, afin de créer

1. un pilote susceptible à la fois d'ouvrir un récit sur le long terme et permettre son interruption prématurée ;

2. une fin suffisamment flexible pour pouvoir jouer le rôle de clôture provisoire ou de clôture définitive.

Cette flexibilité était d'autant plus nécessaire que la série fut diffusée sur NBC, grand *network* dépendant des recettes publicitaires, où les programmes peuvent s'interrompre à tout moment s'ils ne font pas suffisamment d'audience.

La série ouvre, en flashback, sur l'accident de voiture. Elle commence avec le choc, la rupture ; elle débute à partir du moment où les chemins du réel bifurquent. Alors qu'à l'image nous voyons les trois blessés (ou morts) à l'intérieur de l'habitacle, nous entendons la voix du Docteur John Lee (BD Wong), psychiatre qui évolue dans la réalité où la femme de Michael est vivante : « Bien, racontez-moi comment cela fonctionne³. » Michael répond alors : « Je ne sais pas. Je ferme les yeux. Je les ouvre. Comme vous⁴. » Les premiers mots sont programmatiques, appellent le début d'un récit (« racontez-moi ») et

³ « So tell me how this works. »

⁴ « I don't know. I close my eyes. I open them. Same as you. »

aident les spectateurs à comprendre le concept de la série : non seulement Michael est présent dans deux réalités mais c'est un personnage qui est *conscient* de vivre deux scénarios différents. Comme *Lost* (ABC, 2004-2010), autre série génératrice de réalités alternatives et scandée par des yeux qui s'ouvrent et se ferment, *Awake* ouvre l'œil sur deux réels – ou sur deux rêves. Lorsqu'Hannah demande à son mari, qui s'apprête à s'endormir, si la psychothérapie l'aide à surmonter le deuil de Rex, Michael lui répond : « Je me sens mieux à chaque fois que j'ouvre les yeux⁵. » La caméra nous montre à cet instant Michael en train de s'éveiller dans l'autre dimension avec le visage de son fils devant lui. Michael vit bien le deuil de Rex parce qu'il n'a tout simplement pas besoin de le faire. À travers ses alternances lumière/obscurité, ses jeux sur les yeux qui se ferment pour mieux s'ouvrir immédiatement dans un autre monde, *Awake* pense l'endormissement comme réveil ou bien le réveil comme surgissement du rêve. La fiction peut être partout. Comme l'analyse Emmanuel Burdeau, dans *Awake*, la sérialité ne s'arrête jamais :

Que se passe-t-il pour Britten quand nous ne le regardons pas ? Rien, à ce qu'il semble. Juste le temps nul d'un battement de paupières. Quand il ferme les yeux ici, il les rouvre instantanément là. Britten demeure à sa place, fidèle au poste. S'il peut chaque fois recommencer à zéro, il n'a en revanche le droit à aucune sorte d'oubli. Il vit comme on est mort : interminablement⁶.

Cependant, malgré cette continuité perpétuelle, l'ouverture de la série a lieu à un moment bien précis. Le Docteur Lee, en psychiatre habitué, pour traiter ses patients, à les faire remonter à leur enfance, aux origines des névroses, souhaiterait que Michael commence à raconter son histoire « depuis le début⁷ ». Mais Michael l'interrompt pour signifier qu'il la commencera à partir du moment présent⁸, in *medias res*. La nuance qu'établit la série entre commencer « depuis le début » (*at the beginning*) et commencer « dès à présent » (*right now*) est une manière réflexive de parler des prémices de la fiction, mais aussi de marquer le point d'entrée spécifique du récit, de pointer du doigt le moment choisi par les scénaristes pour amorcer la narration dans ce ruban de Möbius interminable, constitué par deux dimensions qui semblent se rêver l'une l'autre.

Le fait que Michael souhaite parler du présent, au lieu de remonter dans son passé ou d'expliquer comment « fonctionne » son passage d'un monde à l'autre, peut aussi se lire comme une façon, pour la série, de mettre l'accent moins sur le mystère de la situation que sur

⁵ « Yes, I feel better each time I open my eyes. »

⁶ Emmanuel Burdeau, « *Awake*, ou le cauchemar de l'éveil », *Mediapart*, 15 juillet 2012, p. 1.

⁷ « Let just start at the beginning. »

⁸ « No, let's start right now. »

les émotions du personnage, forcé de vivre l'éclatement de sa famille et une forme de double deuil. Selon Jason Mittell, le pilote d'*Awake* nous encourage à nous préoccuper de ce qu'expérimente Michael et à accepter la fracture de la réalité comme un phénomène que nous devons accepter et dont la recherche des causes nous ferait perdre un temps précieux⁹. Les premières minutes entendent peut-être ainsi soulager les scénaristes d'un poids, leur enlever une pression que des fictions comme *Lost* s'étaient mise – puisqu'elles devaient apporter des réponses à toutes les énigmes qu'elles avaient elles-mêmes créées. Cela n'a pourtant pas empêché les spectateurs d'*Awake* d'espérer apprendre quelle dimension était la « vraie ».

Sur le plan esthétique, la fracture du réel est marquée par l'utilisation de filtres différents : la dimension où l'épouse de Michael est vivante est filmée avec un filtre jaune, apportant une note chaleureuse à l'image ; la dimension où le fils de Michael est présent apparaît avec un filtre bleu-vert, porteur d'une connotation froide (voir figure 1). Mais parce que les *deux* dimensions apparaissent marquées, la modification de l'image filmique ne peut se lire comme un « opérateur de modélisation¹⁰ » qui viendrait coder le caractère subjectif, onirique et irréel d'une séquence. À travers la saturation des marqueurs, *Awake* finit par effacer leur signification ontologique.

Fig. 1 : Image promotionnelle soulignant les filtres de couleur utilisés

La différence esthétique est diégétisée, c'est-à-dire qu'elle trouve un ancrage dans l'histoire elle-même. Pour que Michael, à l'instar des spectateurs, puisse se repérer au sein de ces deux dimensions, il porte un bracelet rouge quand il est avec sa femme et un

⁹ Voir Jason Mittell, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, pre-publication edition, MediaCommons Press, 2012-2013, chap. « Beginnings », #17.

¹⁰ François Jost, *L'Œil -caméra*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, p. 29.

bracelet vert quand il est avec son fils – couleurs (respectivement chaude et froide) qui reprennent les nuances des filtres¹¹. Dans la dimension « rouge », Michael fait équipe avec un nouveau policier et consulte le Docteur Lee, un homme qui ne cesse de le contredire et tente de le ramener à la raison ; dans la dimension « verte », Michael a gardé son ancien équipier et consulte le Docteur Evans, une femme plus encline à le rassurer et à lui dire ce qu'il aimerait entendre. Les deux psychiatres ont, cependant, un point commun essentiel : chacun tente de convaincre Michael que sa « réalité » est la bonne et que l'autre n'est qu'un rêve. À la fin du pilote, alors que le Docteur Evans lui soutient que « ceci n'est pas un rêve », Michael fait une moue dubitative et répond par le vertigineux « C'est exactement ce que l'autre psy a dit¹². »

Selon le Docteur Lee, si Michael repère des similitudes, des échos étranges, entre les deux dimensions, c'est tout simplement parce que ce qu'il expérimente dans la « vraie vie » est retravaillé par son inconscient dans ses rêves¹³. Michael se serait inventé tout un autre monde pour gérer l'absence de son fils et le sentiment de culpabilité qu'il pourrait ressentir (puisqu'il était au volant lors de l'accident). Selon le Docteur Evans, c'est sa dimension à elle qui serait bien sûr la bonne. Pour le prouver, elle fait lire à Michael un passage de la Constitution, choisi au hasard, et lui demande comment expliquer que ce moment puisse être un rêve s'il n'a jamais appris la Constitution par cœur. Elle conclut sa démonstration par « Dites bien au Docteur Lee que le Docteur Evans dit que ce n'est pas aussi simple qu'il l'a présenté¹⁴ ». Pour chaque thérapeute, ne pas convaincre Michael que sa dimension est la seule et la vraie, reviendrait à nier sa propre existence. Les psychiatres commencent ainsi une discussion qui transcende les dimensions et se reflète dans le montage : une séquence peut commencer chez un psychiatre et se terminer chez l'autre. Les champs/contre-champs permettent de créer un échange non seulement entre Michael et chaque thérapeute, mais aussi entre les thérapeutes eux-mêmes (voir figure 2). Ce brouillage esthétique des dimensions à travers le montage va de pair avec le doute que nous ressentons quant à la « réalité » de ce qui se déroule devant nos yeux.

¹¹ DR EVANS. What's the purpose of the rubber band?

MICHAEL. It helps me keep things straight. Green is Rex's favorite color. I wear a red one with Hannah.

¹² « This is exactly what the other shrink said. »

¹³ « I'd say it's entirely reasonable, it's even expected that these sorts of details would begin to cross over. The things you're wrestling with in real life are likely to manifest themselves in your dreams. »

¹⁴ « Tell Dr Lee that Dr Evans says that it's not as simple as he made it sound. »

Fig. 2 : Le match entre le Docteur Lee et le Docteur Evans dès le pilote

Selon Mathieu Pierre, *Awake* pose « la question de notre capacité à déterminer ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, revendiquant ainsi une idée : et si ce que je tiens pour réel n'est qu'une erreur d'interprétation ? Le monde que je perçois est-il le monde réel, voire le seule monde possible ? Peut-on faire confiance à nos perceptions¹⁵ ? ». Pour reprendre les mots d'Alain Badiou à propos de *Matrix* (réal. Andy et Larry Wachowski, 1999), la série consiste à « rendre visiblement incertaine la certitude du visible¹⁶ ». Kyle Killen, le créateur de la série, a révélé s'être inspiré de l'impression que nous donnent nos rêves : ils ne nous semblent pas étranges jusqu'à ce que quelque chose (le réveil, notamment) vienne rompre l'illusion. Killen s'est demandé ce qui se passerait si cette illusion était maintenue en permanence¹⁷. Michael l'affirme au Docteur Evans : « Quand je suis avec ma femme ou avec mon fils, tout me semble complètement réel¹⁸ ». Mais les remarques du Docteur Evans (« Vous voulez dire que vous n'êtes pas sûr de savoir lequel est un rêve ? ») et du Docteur Lee (« Vous voulez dire que vous ne pouvez pas dire si vous êtes éveillé ou endormi en cet instant même ? ») renvoient à un problème profond que soulève la série¹⁹ : les spectateurs vont-ils pouvoir s'attacher aux personnages, se projeter dans les situations présentées, s'il y a incertitude permanente sur le statut de ce qu'ils regardent ?

Dans l'épisode 1.9, la télévision diffuse un match de football américain. L'équipe de Los Angeles gagne dans la dimension « rouge » mais perd dans la dimension « verte » car la balle manque de passer entre les poteaux à quelques centimètres près. Michael cesse alors de s'intéresser aux matches car il comprend qu'il suffit d'un rien pour que

¹⁵ Mathieu Pierre, « *Awake* ou la multiplication des réalités », *Implications Philosophiques*, 13 août 2012, <http://www.implications-philosophiques.org/semaines-thematiques/philosophie-des-series/awake-ou-la-multiplication-des-realites/>.

¹⁶ Alain Badiou, « Dialectique de la fable », in *Matrix, machine philosophique*, Paris, Ellipses, 2003, p. 120. Cité par Aurélie Ledoux, *L'Ombre d'un doute : Le cinéma américain contemporain et ses trompe-l'œil*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 70.

¹⁷ Steve Eramo, « Q & A with *Awake*'s Howard Gordon and Kyle Killen », *The Morton Report*, 19 février 2012, <http://www.themortonreport.com/entertainment/interviews/q-a-with-awakes-howard-gordon-and-kyle-killen/>.

¹⁸ « When I'm with my wife or with my son, it all feels completely real to me. »

¹⁹ « You mean you're not sure which is a dream? », « Meaning you can't tell whether you're awake or asleep at this very moment? »

le résultat soit différent. De même, les spectateurs peuvent se lasser de suivre la série à force de répétitions en variation dans les deux dimensions. Ainsi, dans l'épisode 1.4, Kate, l'ancienne *baby-sitter* de Rex, se remet difficilement de la mort de sa sœur. Dans l'une des dimensions, elle est devenue une *junkie* ; dans l'autre, elle s'est sortie de l'enfer de la drogue. Tout s'est joué à un petit rien : sa mère a simplement insisté une seule fois de plus pour que sa fille se reprenne en main. Dans ce même épisode, dans la dimension « verte », Michael découvre que la petite amie de Rex était enceinte mais a perdu l'enfant ; dans la dimension « rouge » où son fils est mort, Michael retrouve la jeune fille dont la grossesse est, cette fois-ci, avancée : le fils de Rex va pouvoir venir au monde.

La série est ainsi « lourde » de toutes ses possibilités scénaristiques et présente des choix qui affectent le cours d'un simple match ou l'existence d'un être cher. Ces possibilités divergentes se superposent pour créer des effets de palimpseste. Dans *Awake*, un scénario n'efface en effet jamais l'autre : les deux options sont avancées comme vraies et tirent leur force émotionnelle l'une de l'autre. Cette figure du palimpseste est d'ailleurs diégétisée dans l'épisode 1.7 où le personnage du Diablo a pris l'identité de son frère mort et, pour mieux parfaire l'illusion, a modifié le tatouage qu'il porte sur le dos : grâce à quelques modifications, l'image du diable est devenue celle d'un tigre (voir figure 3). Dans ce même épisode, le Docteur Lee montre à Michael un livre d'art sur le repentir en peinture – des tableaux qui ont été retravaillés par les peintres pour transformer la toile en profondeur, masquer ou ajouter des personnages, rectifier des formes ou des positions (voir figure 3). À travers une métaphore esthétique, la série dévoile ici son fonctionnement narratif, sa manière de retravailler une situation et d'en présenter une autre facette quand Michael oscille d'un monde à l'autre.

Fig. 3 : Du tatouage transformé au tableau retouché dans l'épisode 1.7

Cependant, les spectateurs peuvent s'interroger : si la moitié des séquences (peut-être même *toutes*) ne sont qu'un rêve, ne sont montrées que pour être, un jour, expulsées dans un éventuel abîme narratif où elles ne compteraient pas pour l'avancée de l'intrigue « réelle », alors pourquoi regarder la série ? La phrase qu'adresse le Docteur Evans à Michael, « Vous semblez soudain très préoccupé par ce qui est réel et ce qui ne l'est pas », pourrait aussi être lancée aux spectateurs qui cherchent à savoir quelle est la « bonne » dimension. Mais parce qu'un monde sert toujours à faire avancer l'intrigue dans l'autre, la force de la série est de nous révéler que, même si nous sommes préparés à l'idée que l'une des dimensions pourrait se révéler factice, nous restons intéressés par ce qu'elle a à dire. *Awake* montre que, quel que soit son degré d'enchâssement ou de virtualité, toute fiction peut être bonne à suivre et que l'incertitude ontologique liée au degré de fictionnalité est déjà un suspense en soi, dont peut se nourrir une formule de sérialité feuilletonnante. Dans l'épisode 1.8, Michael s'occupe, dans la dimension « verte », de protéger des témoins qui doivent repartir à zéro sans aucun objet de leur vie antérieure ; cette expérience lui permet de se détacher de ses souvenirs matériels dans la dimension « rouge » et d'envisager un déménagement avec sa femme le cœur léger. Quand Hannah lui demande ce qui l'a fait changer d'avis, Michael répond « La nuit a porté conseil » (« *I've slept on it* ») comme si l'autre dimension – onirique ou pas – permettait de le faire avancer dans la vie, mais aussi de faire progresser le feuilleton sur le plan narratif.

Les méandres de l'enquête menée par les spectateurs que nous sommes dépendent des indices repérés et de l'encyclopédie personnelle de chacun. Si nous sommes influencés par l'idée que les fictions

américaines épargnent généralement la vie des enfants et des jeunes adolescents, nous serons tentés de voir la réalité où évolue Rex (la « verte ») comme la vraie. Si, au contraire, nous pensons que la mort d'un enfant est justement si insupportable qu'un homme pourrait être amené à rêver un monde où cet enfant vivrait encore, nous verrons la dimension « verte » comme créée par le psychisme de Michael. De même, si nous remarquons que Rex est joué par Dylan Minnette qui, dans la série *Lost* (ABC, 2004-2010), interprétait David Shephard, le fils que Jack se crée dans le rêve *post-mortem* que tous les personnages partagent dans l'au-delà, nous pouvons supposer que Dylan Minnette a de nouveau été choisi pour incarner un fils « imaginaire », un fils « rêvé » dans tous les sens du terme. La dimension dans laquelle il est présent ne serait donc pas réelle. L'opinion que se fait chaque spectateur s'apparente à une projection, une interprétation des images, un test de Rorschach, qui dit autant sur nous-mêmes que sur la série. Le générique d'*Awake* s'approprie d'ailleurs quelques planches célèbres du test de Rorschach (voir figure 4).

Fig. 4 : Image du générique inspirée des planches de Rorschach

Dans le pilote, nous sont proposées des images où Michael et sa femme Hannah enterrent leur fils Rex dans la dimension « rouge » et des images où Michael et son fils enterrent Hannah dans la dimension « verte » (voir figure 5). La répétition en variation est la marque de la narration sérielle, mais la spécificité d'*Awake* est de proposer un fonctionnement autour de l'absence/présence. Dans cette série, l'une ne se définit pas sans l'autre, si bien que l'on est parfois en peine de décrire chaque dimension. Quelle réalité, en effet, associons-nous à Hannah ? La « rouge » parce qu'elle y évolue ? Ou la « verte » parce que son absence s'y fait douloureusement sentir et que, paradoxalement, on l'évoque davantage ? Parce qu'*Awake* est centrée

sur le travail de deuil, sur la culpabilité d'être resté en vie, sur le supplice de devoir choisir entre la mort d'une épouse et celle d'un fils, et sur les mécanismes de compensation que l'esprit peut mettre en place pour se protéger, l'absence signifie toujours présence obsédante.

Fig. 5 : Michael enterre son fils ou sa femme

Le balancement diégétique d'une réalité à l'autre participe d'une narration qui oscille elle-même, dès le pilote, entre l'idée de déplacement, d'évolution, de progression et celle de sur-place, de répétition, de recommencement. Les premières questions que le Docteur Lee pose à Michael sont symptomatiques de cette tension :

DOCTEUR LEE. Et ensuite ?

MICHAEL. Ensuite je rentre la maison.

DOCTEUR LEE. Et ensuite ?

MICHAEL. Je me réveille²⁰.

Si les questions du psychiatre appellent une progression linéaire, reflétant notre désir de spectateurs de connaître la suite de l'histoire, les réponses de Michael nous ramènent à un quotidien monotone qui semble nier toute forme de suspense et nous ramener à une routine ennuyeuse. L'originalité et le doute vont s'introduire finalement au cœur de la routine même.

Alors que, dans un pilote, on s'attendrait à ce que l'idée d'évolution ou d'ouverture l'emporte, c'est la notion de sur-place du héros qui est mise en avant. Dès le premier épisode, nous apprenons que la femme de Michael, pour se remettre de la mort de son fils, appelle le changement de ses vœux : elle repeint la maison, elle démissionne de son travail, elle souhaiterait qu'ils déménagent, qu'ils fassent un autre enfant. Au contraire, Michael ne souhaite pas changer de métier et veut rester dans sa maison, de peur qu'un déménagement ne fasse disparaître l'un ou l'autre des « survivants ». Comme il le dit au Docteur Lee à la fin du premier épisode :

²⁰ DR LEE. And then, what?

MICHAEL. Then I go home

DR LEE. And then, what?

MICHAEL. I wake up.

Je vois toujours ma femme *et* mon fils. Mais je les ai aussi enterrés tous les deux. Et lorsqu'on enterre un être cher, on n'a qu'une seule pensée qui se répète et se répète : on fera tout, *tout*, pour les retrouver. Donc si vous me dites que le prix pour les voir, les sentir, les avoir dans ma vie, c'est ma santé mentale, je serai heureux de payer ce prix. Alors, oui, je viendrai vous voir et vous parler aussi souvent que j'y serai obligé, mais, croyez-moi, s'il s'agit de laisser partir l'un d'entre eux, je n'ai aucun désir de faire le moindre progrès²¹.

Reflet de cette « seule pensée qui se répète et se répète », la série promet une fiction fermée sur elle-même. Paradoxalement, il s'agira d'*évoluer*, mais entre deux dimensions clairement identifiées, avec des règles du jeu fixées d'avance. L'alternance se conjugue avec la stabilité. L'épisodique se mêle au feuilletonnant, notamment dans une tentative de garder un taux d'audience stable puisque la structure semi-épisodique permet aux spectateurs de continuer à suivre l'histoire même s'ils ont manqué un épisode. Mais le danger guette : l'immobilité, l'absence de progrès promise par Michael, peut être un frein aux péripéties et donc à l'intérêt porté à la série. Contrairement à Michael qui a été obligé par sa hiérarchie à consulter régulièrement un psychiatre, les spectateurs ne constituent pas un auditoire captif. Il faut sans cesse les reconquérir.

Le pilote présente un seul moment d'instabilité où surgit l'affreux doute de la solitude absolue : Michael se réveille un matin dans une dimension où il n'a plus aucun bracelet. Sa panique est soulignée par un montage en faux raccord et une absence de filtre coloré. Il appelle Hannah, Rex – personne ne répond. Il essaye de se réveiller, se donne des gifles, se fait une entaille à la main, jusqu'à ce que sa femme arrive finalement dans la chambre et que le filtre repasse clairement au jaune. La série va ainsi jouer constamment sur deux tableaux : l'angoisse du cauchemar dont on ne parvient pas à se réveiller et le désir de ne jamais sortir d'un rêve merveilleux.

Michael ne souhaite pas cesser d'osciller entre les deux dimensions. Il se voit comme un pont entre sa femme et son fils –et cette situation ne changera effectivement pas tout au long de l'unique saison. Seul l'épisode 11 fait figure d'exception : après un saut à l'élastique qui tourne mal, Michael reste bloqué dans la dimension « rouge » où seule sa femme est présente. Dans cet épisode, il doit commencer à faire réellement le deuil de son fils. Cependant, le principe d'oscillation perdure : la dimension « verte » est remplacée

²¹ « The thing is, Doctor, yes, I still see my wife *and* my son. But I've also watched both of them lowered into the ground. And when you see a loved one buried, your one thought over and over and over again, is that you'll do anything, *anything*, to get them back. So if you're telling me that the price for seeing them, feeling them, of having them in my life, is my sanity, it's a price I'll happily pay. Now I'll come and see you and talk to you as long as they make me, but trust me, when it comes to letting one of them go, I have no desire to ever make progress. »

par des rêves en *flashback* de son accident, que l'on voit se reproduire plusieurs fois, jusqu'à ce que Michael retrouve la mémoire des événements qui ont mené jusqu'à la chute de la voiture dans le ravin. Ce n'est qu'après avoir retrouvé cette mémoire qu'il peut recommencer à évoluer dans les deux réalités. Les deux dimensions participent ainsi d'un travail d'anamnèse autour des causes de l'accident. Selon le Docteur Evans, la création d'une autre réalité serait le moyen qu'aurait trouvé Michael de se rappeler ce qui s'est réellement produit le soir de la tragédie. Les paroles des psychiatres sont là pour livrer un méta-discours sur la série : opérant sur un mode semi-feuilletonnant, elle se doit de semer des indices sur un éventuel complot, que les spectateurs auront à cœur de déchiffrer.

Dès le pilote, nous sont livrées des pistes sur les fins que le récit pourrait adopter. Michael reformule ce que le Docteur Lee tente de lui faire comprendre : « Vous me dites que dès que j'aurai décidé lequel des deux est mort, alors ils arrêteront d'apparaître dans mes rêves²² ? » La série devrait donc s'arrêter lorsque l'une des dimensions se sera révélée comme rêve, ou bien lorsque le psychisme de Michael ne pourra plus supporter la situation. Le Docteur Lee avance : « Alors que votre cerveau devrait être en train de se reposer, de se recharger, votre inconscient l'utilise pour créer une réalité alternée, détaillée et compliquée. Si nous ne nous faisons pas quelque chose, cette situation pourra s'avérer intenable²³. » Cette situation jugée à terme « intenable » (*unsustainable*) nous renvoie à l'idée que la série elle-même pourra souffrir de la répétition d'épisodes similaires et disparaître de manière prématurée.

C'est ce qui s'est produit quand, le 11 mai 2012, alors que 11 épisodes (sur 13) avaient été diffusés, NBC décida de ne pas renouveler *Awake* pour une deuxième saison²⁴. La série avait été reçue très favorablement par la critique (elle fut classée deuxième meilleure série de 2011-12 sur le site Metacritic avec une note de 75/100 donnée par les journalistes et 8,3/10 donnée par les utilisateurs-spectateurs²⁵), mais NBC jugea les audiences trop faibles²⁶. Si le premier épisode réunit 6,2 millions de spectateurs, le deuxième n'en attira que 4,3 millions. En moyenne, chaque épisode fut suivi par 4,8 millions de spectateurs, avec un minimum de 2,1 millions. Même le dernier

²² « You're saying that as soon as I decide which one is dead, then they'll stop showing up in my dreams ? »

²³ « While your brain should be resting, recharging, your subconscious is using it to hold up a detailed and complicated alternate reality. If we don't deal with that, this situation will ultimately become unsustainable. »

²⁴ Michael Ausiello, « NBC Cancels *Are You There Chelsea ?*, *Awake*, *Best Friends Forever* and *Bent* », *TVLine*, 11 mai 2012, <http://tvline.com/2012/05/11/awake-cancelled-best-friends-forever-chelsea-bent/>.

²⁵ Voir <http://www.metacritic.com/tv/awake>.

²⁶ Voir les niveaux d'audience et les parts de marché sur Wikipédia : http://en.wikipedia.org/wiki/Awake_%28TV_series%29.

épisode n'en attira que 2,87 millions. La série ne fut que 125^{ème} en taux d'audience sur la saison 2011-12.

Pour certains journalistes et critiques, la série était trop complexe pour être diffusée sur un grand *network* comme NBC, sur un créneau horaire (le jeudi soir) où les programmes doivent faire face à la concurrence du grand succès de CBS, *The Mentalist* (2008-)²⁷. Dans un blog intitulé « *Awake*, Multitasking, And What It Means To Be Complicated »²⁸, Linda Holmes affirme qu'*Awake*, fiction qui nécessite une attention soutenue, a été sacrifiée parce que la série n'était pas adaptée aux tâches multiples que les spectateurs s'attendent à pouvoir accomplir lorsqu'ils regardent un programme de type « *procedural* » à la télévision. Parce qu'*Awake* s'est d'abord présentée comme une série policière semi-épisodique, elle a suscité les attentes qui accompagnent ce type de programme. La série est devenue très feuilletonnante à partir du onzième épisode – une nouvelle manière de narrer qui a permis de boucler la première (et dernière) saison mais qui est venue trop tard pour changer le genre de la série et plaire à des spectateurs davantage habitués aux productions feuilletonnantes des chaînes câblées. Les *fans* de la série se sont organisés et ont mené une campagne intitulée « *Save Awake* » afin de convaincre des chaînes de reprendre le programme. Dans un rêve réflexif de recommencement, de résurrection de la série, cette campagne a consisté à organiser des *sit-in* devant les principaux *networks* américains, écrire des lettres à Fox ou CBS, diffuser une vidéo sur YouTube²⁹ – en vain.

Comme le dernier épisode a été écrit bien avant sa diffusion et la décision de NBC³⁰, on ne peut imaginer que les scénaristes aient réécrit la fin pour qu'elle joue le rôle de clôture définitive, mais on peut s'attendre à ce qu'ils aient eu en tête le risque d'une interruption prématurée, sort qui avait déjà frappé les autres fictions occupant le même créneau horaire sur NBC³¹. L'enjeu était donc de créer une fin

²⁷ Voir James Hibberd, « Will viewers understand NBC's *Awake*? », *Inside TV*, 7 janvier 2012, <http://insidetv.ew.com/2012/01/07/nbcs-awake/>.

²⁸ Linda Holmes, « *Awake*, Multitasking, And What It Means To Be Complicated », *NPR*, 1 mars 2012, <http://www.npr.org/blogs/monkeysee/2012/03/01/147728266/awake-multitasking-and-what-it-means-to-be-complicated>.

²⁹ La vidéo intitulée « It's our turn. Save *AWAKE*! » fut postée sur Youtube en mai 2012 : <http://www.youtube.com/watch?v=FU2QZKESjPE..>

³⁰ « The finale was written and filmed before the show's cancellation. » Mandi Bierly, « *Awake* creator answers burning questions », *Inside TV*, 26 mai 2012, <http://insidetv.ew.com/2012/05/26/awake-finale-kyle-killen-burning-questions/>.

³¹ Voir Alan Sepinwall, « Interview: *Awake* producers Kyle Killen & Howard Gordon », *HitFix*, 24 février 2012, <http://www.hitfix.com/blogs/whats-alan-watching/posts/interview-awake-producers-kyle-killen-howard-gordon> : « Our ratings weren't great, so there was some suspicion that we might not be back, but nobody had any idea what NBC would do. » Matt Webb Mitovich, « *Awake* Creator Nixes One Theory, Hints Dream-y Finale Was In Fact Britten's Worst Nightmare », *TVLINE*, 25 mai 2012, <http://tvline.com/2012/05/25/awake-season-series-finale-review-questions-answered/>.

suffisamment ouverte pour permettre une saison 2 et suffisamment fermée pour pouvoir jouer, éventuellement, le rôle de point final.

Dans l'épisode 1.13, Michael découvre un complot de policiers véreux contre lui. Son enquête, qui se sert des deux dimensions pour avancer, a finalement deux issues différentes. Les hésitations que peuvent avoir les scénaristes sur la fin à donner à une histoire sont ici littéralisées dans une double, voire triple, conclusion offerte aux spectateurs. Dans la dimension « rouge », Michael comprend, trop tard, que sa chef, Tricia Harper (Laura Innes), est l'instigatrice de l'accident qui a coûté la vie à son fils. Pris pour un fou et emprisonné pour meurtre, Michael ne peut que crier sa frustration, sa colère et son désespoir du fond de sa cellule où, épuisé, il commence à somnoler (voir figure 6).

Fig. 6 : Michael somnolent en prison dans la dimension rouge

C'est alors qu'il reçoit, au parloir, la visite de son « double » dans une séquence qui nie pour la première fois l'unicité du personnage. De chaque côté de la vitre, la caméra filme le Michael emprisonné de la dimension « rouge » et le Michael libre de la dimension « verte » avec leur filtre distinctif, dans une collision étonnante des deux mondes (voir figure 7).

Fig. 7 : Michael reçoit la visite de son double dans le dernier épisode

Le Michael « vert » fait entendre à son double le bruit d'un tic-tac obsédant, son qui véhicule l'idée de l'horloge qui tourne – la fin de la saison (de la série) approche – mais donne aussi l'indice qui va permettre d'incriminer Tricia Harper dans la dimension « verte ». En tuant l'un de ses complices pour qu'il ne la dénonce pas, elle a laissé derrière elle, sans s'en apercevoir, le bout d'un de ses talons, donnant ainsi à sa démarche le bruit d'un tic-tac disharmonieux. Suite à sa rencontre avec son double, le Michael emprisonné voit une porte s'ouvrir devant lui et déambule dans un long couloir où le rejoignent les deux psychiatres, ensemble pour la première fois, qui s'affrontent sur l'issue finale (voir figure 8) : au bout du couloir, va-t-on apprendre quelle dimension est la « vraie » ? Ou bien le psychisme de Michael est-il encore en train de se diviser ? Pour Evans, ce qui se passe est « fantastique », pour Lee, c'est une « folie » – commentaires qui font écho à ce que pourraient penser les spectateurs devant ce surréalisme scénaristique poussé à l'extrême.

Fig. 8 : Michael et ses deux thérapeutes dans le couloir – en route vers la vérité ?

Le couloir débouche finalement sur une autre porte – une multiplication de seuils qui rappelle la figuration de la psyché et de l'inconscient chez Alfred Hitchcock (que l'on pense à *Spellbound* [1945], par exemple). Michael ouvre la porte dans un moment de surexposition intense qui retarde la découverte. La séquence ne dévoile finalement pas le mystère des dimensions mais propose un moment de cinéma où Michael devient le spectateur de ce que la série nous a déjà montré. La porte s'est ouverte sur la chambre du motel où Tricia a tiré sur son comparse. Michael voit le meurtre comme s'il regardait une vidéo : il peut accélérer, rembobiner ou mettre l'image sur pause, jusqu'à repérer le bout de talon incriminant.

Avec une absence de transition toute onirique, il se retrouve ensuite dans un restaurant pour un dîner romantique avec sa femme. Celle-ci lui demande un dernier baiser avant qu'il ne parte démasquer sa chef dans la dimension « verte », comme si la dimension « rouge » d'Hannah se révélait être celle du rêve. Le Michael « rouge » voit alors son double endormi dans la dimension verte et se couche sur lui-même, rétablissant alors l'unicité du personnage. À son réveil, avec sa nouvelle connaissance des faits, il peut aller démasquer sa chef et la faire arrêter (voir figure 9) : l'arc narratif du complot se clôt ainsi en *happy end* dans la dimension « verte » tout en laissant planer le doute sur la dimension « rouge » : était-elle un rêve ? Michael pourrait-il encore y retourner ? S'y retrouverait-il à nouveau en prison ?

Fig. 9 : Michael démasque et arrête Tricia Harper dans la dimension verte

Les deux dernières séquences de la série se présentent comme une réflexion autour de ces questions. Alors que le Docteur Evans présente cette fin de saison comme un point final non problématique,

où sa dimension (la verte) s'est révélée comme réelle, Michael émet des doutes quant à la possibilité d'une véritable conclusion qui lui permettrait de tourner la page – où *closure* en anglais peut s'entendre à la fois comme clôture, deuil et point final :

MICHAEL. Impossible de vous dire combien d'affaires j'ai résolues. À chaque fois, je ressens, je ne sais pas, non pas de la satisfaction, mais un sentiment d'avoir mis un point final (*closure*), j'imagine.

DOCTEUR EVANS. Et vous ne le ressentez pas en ce moment ?

MICHAEL. Non.

DOCTEUR EVANS. Que ressentez-vous ?

MICHAEL. Que rien n'a d'importance. Je veux une machine à remonter le temps.

DOCTEUR EVANS. [...] La bonne nouvelle, c'est que vous avez finalement pris conscience que *ceci* est la vraie vie. [...]

MICHAEL. Et si j'avais simplement fait un rêve ? [...] Pourquoi n'aurais-je pas pu faire un rêve normal ?

DOCTEUR EVANS. Vous pensez que vous faisiez un rêve alors que vous étiez en train de rêver³² ?

Si le Docteur Evans tente de refermer la série comme on clôt une enquête, Michael ne se résout pas à en faire une affaire classée. Soit cette conclusion en pseudo *happy end* ne rimerait à rien puisqu'il demeure toujours dans une dimension où un être cher lui manque, soit il aurait tout simplement fait un rêve au sein de la dimension rouge. Effectivement, la rencontre avec son double au parloir a eu lieu alors qu'il commençait à somnoler dans sa cellule. Chaque dimension peut ainsi intégrer sa propre part d'onirisme et de visions. Dans l'épisode 1.6, Michael a d'ailleurs des hallucinations au sein de chaque réalité : il voit un pingouin apparaître ou bien imagine que le Docteur Lee se tient près de lui lorsqu'il se demande comment négocier avec un forcené schizophrène.

L'idée de Kyle Killen était de créer des moments de rêves véritables, teintés de visions oniriques surréalistes, entre les moments d'éveil et de sommeil³³. La dualité du monde menace ainsi toujours d'éclater, de créer d'autres bifurcations. C'est ce qui se produit à la toute fin de l'épisode. En pleine discussion avec Michael, le Docteur Evans se fige alors qu'elle vient de commencer une phrase, « Si vous

³² MICHAEL. I can't tell you how many cases I've closed. [...] I feel, I don't know, not satisfaction, closure, I guess.

DR EVANS. And this doesn't feel that way?

MICHAEL. No.

DR EVANS. How does it feel?

MICHAEL. Like it doesn't matter. I want a time machine.

DR EVANS. [...] The good news is that you've finally realized that this is life. [...]

MICHAEL. What if I just had a dream ? [...] Why can't I just have had a normal dream?

DR EVANS. Are you saying that you were having a dream while you were dreaming?

³³ Mandi Bierly, « *Awake* creator answers burning questions », *Inside TV*, 26 mai 2012, <http://insidetv.ew.com/2012/05/26/awake-finale-kyle-killen-burning-questions/>.

pouviez...³⁴ » – marque réflexive de toutes les possibilités scénaristiques en germe dans la série. La caméra tourne autour d'elle alors qu'elle reste immobile, dans un plan à la *bullet-time* de *Matrix* qui semble abolir le temps, « signifier une spatialité artificielle » et, par là-même, révéler la nature picturale de la représentation³⁵ (voir figure 10).

Fig. 10 : La caméra tourne autour du Docteur Evans qui s'est arrêtée net

À nouveau, une porte s'ouvre. Michael passe magiquement du cabinet de la thérapeute à sa propre maison. Il n'y a plus de filtre de couleur. Plus de bracelet – exactement comme dans la séquence de solitude angoissante imaginée par le pilote. La porte claque derrière lui, l'enfermant dans un espace à la fois très familier et inquiétant puisque nous ne savons pas encore ce que cette nouvelle dimension lui (nous) réserve. D'abord seul, Michael voit surgir son fils, puis sa femme, réunis pour la première fois depuis le début de la série (voir figure 11). Rex et Hannah lui lancent respectivement, comme si de rien n'était, « Je commençais à me dire que tu ne te lèverais jamais » et « Regardez-moi ça, il est en vie³⁶ ! ».

³⁴ « If you could... »

³⁵ Voir Ledoux, p. 75.

³⁶ « I was beginning to think that you would never get up », « Look at this, he lives ! »

Fig. 11 : La famille réunie dans la dernière séquence de la série

Ces phrases pourraient laisser penser que Michael se réveille d'un long cauchemar et que les deux dimensions étaient toutes deux oniriques. Cependant, alors que Michael ferme les yeux, une coupe au noir brutale nous laisse, au contraire, imaginer qu'une bascule dans un autre monde n'est pas à exclure (voir figure 12), et que cette dimension où Rex et Hannah se trouvent réunis pourrait être une simple illusion de plus, une nouvelle fracture dimensionnelle. Selon Killen, à partir du moment où Michael peut rêver même à l'intérieur d'un rêve, il est possible qu'il profite de l'occasion pour créer le monde qu'il appelle de ses vœux, celui où sa femme et son fils sont réunis³⁷.

L'épisode 1.13 nous encourage donc d'abord à croire en la réalité de la dimension verte et en une résolution de l'histoire, une fermeture du récit – avant d'ouvrir la voie à l'ambiguïté et à une pluralité d'interprétations possibles. La dimension verte était-elle vraiment la « bonne » ? Michael n'aurait-il pas pu rêver un *happy end* où il démasquerait Tricia Harper pour échapper à l'horreur d'un véritable emprisonnement dans la dimension rouge³⁸ ? Michael est-il finalement de retour dans le monde réel ? Aurait-il rêvé les deux dimensions ? Ou vient-il d'en créer une troisième ? Cette nouvelle dimension serait-elle alors parallèle aux deux autres ou serait-elle un rêve à l'intérieur de l'une d'elles, un nouvel embranchement ? La dernière scène reste ouverte et ardente sur tous ces points.

³⁷ Voir Bierly, <http://insidetv.ew.com/2012/05/26/awake-finale-kyle-killen-burning-questions/>; Webb Mitovich, <http://tvline.com/2012/05/25/awake-season-series-finale-review-questions-answered/>.

³⁸ Bierly, <http://insidetv.ew.com/2012/05/26/awake-finale-kyle-killen-burning-questions/>.

Fig. 12 : Michael, ému et heureux, ferme les yeux dans le dernier plan de la série

Cependant, parce que la fin de la saison est devenue la fin de la série, de nombreux spectateurs ont fait le choix optimiste de lire la dernière séquence comme un *happy end* où Michael se retrouve avec femme et enfant dans la réalité et que tout n'était qu'un mauvais rêve³⁹. Le changement de statut de l'épisode (qui, au lieu d'une fin partielle et provisoire, a été forcé d'offrir une fin totale et définitive) a influencé la réception : le désir des spectateurs se fonde alors dans celui du personnage. La fin est parfois là où l'on choisit de la voir. Si la série avait été prolongée, on peut imaginer que les spectateurs auraient choisi de retenir davantage les ambiguïtés et les aspérités de la séquence.

Il est étonnant de voir à quel point, dans les entretiens qu'il a donnés depuis la fin de la série, Kyle Killen a cherché à nier l'interprétation optimiste, comme si celle-ci était trop facile ou déshonorante. Selon lui, la lecture selon laquelle Michael était dans le

³⁹ *Ibid.*

coma après l'accident de voiture, en serait sorti à la fin de 1.13 et aurait rêvé les deux dimensions n'était pas du tout ce qu'il avait en tête :

J'ai entendu des théories vraiment intéressantes et je ne pourrais pas dire qu'elles sont fausses – sauf celles qui ont comparé la fin à *Dallas* ou à *Newhart*, toute variation sur « ... et il s'est réveillé ». Ce n'était pas du tout ce que nous voulions dire⁴⁰.

Pour Killen, une fin qui aurait fonctionné en *effaçant* le récit aurait ressemblé à ce qu'ont fait des célèbres *sitcoms* ou *soaps*. Toute la saison 9 de *Dallas* (CBS, 1978-1991), à partir de la mort de Bobby Ewing, a, par exemple, été rayée de la trame principale lorsque Pamela Ewing se réveille d'un très long cauchemar et trouve Bobby dans la douche. Ce rêve n'était pas scénarisé *a priori*, mais a été utilisé comme dernier recours afin de permettre à l'acteur Patrick Duffy de revenir dans la série. Quant à la *sitcom* *Newhart* (CBS, 1982-1990), elle s'est achevée en révélant que toute l'histoire n'était que le rêve du personnage que Bob Newhart avait interprété dans une première *sitcom* une décennie plus tôt, *The Bob Newhart Show* (CBS, 1972-1978).

Dans son ouvrage *L'Ombre d'un doute : Le cinéma américain contemporain et ses trompe-l'œil* (2012), Aurélie Ledoux soutient que, dans les films qui jouent avec l'hypothèse du rêve, le personnage qui se réveille « se dissout, s'effaçant dans la seconde 'réalité' qui lui est proposée », « ne semblant garder ni traces ni même nostalgie de [son ancienne vie] ». Ces films ne proposeraient alors qu'une « collection d'identités » plutôt que « la construction d'une identité complexe » et privilégieraient la structure de l'intrigue, l'exploration des possibles, en lieu et place d'une cohérence morale et psychologique du personnage⁴¹. Dans le cas d'*Awake*, ce diagnostic est à nuancer. Killen souhaite se démarquer de « l'hypothèse du rêve » parce que les expériences vécues par Michael dans les deux dimensions ne peuvent justement pas se dissoudre. Puisque chaque dimension représente le travail de rêve et de mémoire de l'autre, il n'y a pas d'effacement possible. L'évolution et la construction du personnage ont lieu précisément grâce au renversement constant des mondes. Si *Awake* avait continué, la saison 2 n'aurait pas proposé de réveil définitif mais aurait entretenu le doute sur la réalité des dimensions rouge et verte, donnant autant d'arguments en faveur de l'authenticité de l'une que de l'autre.

À la fin de l'épisode 1.13, les scénaristes n'avaient, semble-t-il, toujours pas décidé quelle dimension était la vraie⁴². C'est en tout cas

⁴⁰ « I've seen some really interesting [theories], and I wouldn't say that anyone is wrong — except the people who are calling it a Dallas or a Newhart, any variation on "...and then he woke up." » Webb Mitovich, <http://tvline.com/2012/05/25/awake-season-series-finale-review-questions-answered/>.

⁴¹ Ledoux, p. 120.

⁴² Bierly, <http://insidetv.ew.com/2012/05/26/awake-finale-kyle-killen-burning-questions/>.

ce qu'ils annonçaient fin mai 2013, alors que NBC avait déjà annoncé l'interruption de la série. Cependant, quelques mois plus tôt, le 1^{er} mars, alors que le pilote allait être diffusé, les scénaristes et l'acteur principal avaient tenu un tout autre discours : l'une des dimensions était réelle et ils savaient laquelle : « Nous avons un plan secret à long terme pour tout ce qui va se passer, mais nous ne dirons rien. Je crois que même nos épouses ne sont pas au courant⁴³. » La promotion initiale a donc consisté à garantir aux spectateurs que le mystère serait finalement levé, que l'une des dimensions serait un jour déclarée « réelle » et qu'ils ne perdraient pas leur temps à suivre la série. Malgré un pilote qui pouvait laisser penser qu'*Awake* allait s'intéresser davantage aux dilemmes et aux souffrances vécus par Michael, la pression exercée par les spectateurs et leurs habitudes « légistes » (pression anticipée par Jason Mittell lors de la diffusion du pilote⁴⁴) a clairement influencé le paratexte de la série. Au cours des diverses phases de communication, *Awake* s'est ainsi présentée comme allant à l'encontre de toutes les solutions de facilité construites comme telles par la communauté de spectateurs : elle s'est positionnée à la fois comme l'anti-*Dallas* (elle n'effacera pas toute une saison en la déclarant un simple rêve) et l'anti-*Lost* (elle ne naviguera pas à vue et entend un jour trancher). Killen a d'ailleurs explicitement mentionné *Lost* comme la série qui a incité les producteurs à exiger que les scénaristes se fixent des jalons narratifs à atteindre à la fin de chaque saison⁴⁵.

Si la saison 2 avait vu le jour, la séquence finale où la famille est réunie n'aurait pas nécessairement donné lieu à une autre dimension qui aurait fait concurrence à la rouge ou à la verte. Loin de s'attacher à l'apparence de la réalité, ce nouveau monde aurait constitué un espace onirique à part, vraisemblablement un rêve issu de l'une des deux dimensions « réalistes », où les scénaristes auraient pu être libérés des contraintes et logiques du réel pour intégrer des situations et images surréalistes, comme dans la chambre rouge de *Twin Peaks* (ABC, 1990-

⁴³ « Rest assured, the writers and Isaacs know which one reality is real. "We have a very long-term secret planned for exactly what's going to happen, but our lips are sealed," Isaacs said, laughing: "I don't think even our wives know." » Drusilla Moorhouse, « Five Reasons You Can't Miss Tonight's *Awake* Premiere », *E! Online*, 1 mars 2012, <http://fr.online.com/news/297952/five-reasons-you-can-t-miss-tonight-s-awake-premiere>.

⁴⁴ « Instead through its compelling writing, performances, visual style, and emotional realism, *Awake*'s pilot suggests that the series cares more about going forward with its character-driven storytelling than solving the mystery; however, the pull of forensic fandom might make it seem like the goal of the show is to provide answers to the mysterious concept, rather than exploring its consequences in the lives of characters. » Mittell, #19.

⁴⁵ « Literally, that last scene was something we had talked about from before the pilot was even written. Post-*Lost*, [network execs] are looking to make sure that you have flagpoles that you're heading toward, and that was always our Season 1 flagpole. » Webb Mitovich, <http://tvline.com/2012/05/25/awake-season-series-finale-review-questions-answered/>.

91)⁴⁶. Au début de la saison 2, Michael aurait donc continué à osciller entre la dimension verte et la rouge. Dans cette dernière, il aurait toujours été emprisonné⁴⁷ et sa femme se serait éloignée de lui, ce qui aurait laissé le champ libre aux scénaristes pour imaginer une histoire d'amour entre Michael et Tara, la *coach* de tennis de son fils dans la dimension verte⁴⁸.

Comme de nombreuses séries contemporaines, *Awake* utilise les séquences oniriques pour proposer des scénarios alternatifs, tourner autour de l'intrigue, produire un kaléidoscope de possibilités autour d'une situation donnée et poser tout événement du script comme potentiellement rêvé ou virtuel, révélant ainsi la part de construction fictive dans toute « réalité » et la part de « réalité » dans toute fiction⁴⁹. Cependant, la spécificité et la complexité de la série résident dans le fait que les séquences oniriques ne sont jamais identifiables et sont même réversibles car toujours construites comme « réelles ». Michael apparaît comme une figure réflexive du spectateur qui a « tendance à lire comme réel ce qui est filmiquement montré⁵⁰ ». Dans l'immense majorité des films ou séries fondés sur l'illusion fictionnelle, comme l'analyse Aurélie Ledoux, le trompe-l'œil « porte

⁴⁶ « For me, *Twin Peaks* was a seminal show, and what we started to miss from the red-versus-green [story] and the procedural crossover clues and the fact that they were both completely grounded and therefore impossible to tell apart, was that despite being a show where half of it took place in his imagination, we rarely got to play with any “fun” imaginary elements. This [finale] was always intended to open up a third space, a dream space, to introduce some of the more surreal elements. » Entretien avec les scénaristes, Webb Mitovich, <http://tvline.com/2012/05/25/awake-season-series-finale-review-questions-answered/>.

« “*Twin Peaks* being a show that was very close to my heart and a seminal thing in my childhood, the third space was sort of our Black Lodge. It was a place where almost anything could have happened. What happened initially was he found himself in his house with his wife and his child, but there were a lot of other places we would have taken that dream space. I don't know that it would have always been that linear or happy. I think it would have been a place where he had a lot less control than he thought.” » Bierly, <http://insidetv.ew.com/2012/05/26/awake-finale-kyle-killen-burning-questions/>.

⁴⁷Bierly, <http://insidetv.ew.com/2012/05/26/awake-finale-kyle-killen-burning-questions/2/>.

⁴⁸ « Once he's imprisoned and he's considered essentially a mad man and there's not really a clear way out, we would have used that and Dr. Evans to really try to convince him that that was his imagination and there was a psychological reason that he was holding himself there. That would have opened the door enough for us to begin something with Tara. And then by the time the red world resolved itself and he was extricated from prison, without really meaning to, he would have gotten himself in two different relationships. By the time things were repaired with Hannah, he would have already begun a relationship with Tara because he had been leading himself to believe that Hannah wasn't real and it was something that he needed to get over. By the time that flipped on him, he would have been a man divided. That was something we were really eager to explore in the second season. » Bierly, <http://insidetv.ew.com/2012/05/26/awake-finale-kyle-killen-burning-questions/2/>.

⁴⁹ Voir Sarah Hatchuel, « Rêves et fantasmes dans les séries télévisées américaines contemporaines : des apparitions a-cinématographiques ? », in *Le Rêve au cinéma : Iconographie, procédés, partitions. L'onirisme filmique au prisme des autres arts*, ed. Patricia-Laure Thivat, *Ligeia*, n°129-132, janvier-juin 2014, p. 231-42.

⁵⁰ Ledoux, p. 99.

[...] sur l'ontologie diégétique du film : ce qui passait pour la réalité dans le récit se révèle 'irréel' » et « le trompé est le spectateur et pas seulement le personnage⁵¹ ». Le moment de renversement ou de désillusion est celui où l'énonciation filmique se révèle comme telle et interpelle les spectateurs dans ses croyances en l'image et en la fiction. *Awake* porte bien sur l'ontologie diégétique et sur le trompe-l'œil comme « assomption de réalité [...], simultanément croyance en une existence et ignorance d'une représentation⁵² ». L'un de ses enjeux est « cette indiscernabilité même du rêve et de la réalité⁵³ », mais la série n'est jamais allée jusqu'au point de la désillusion, jusqu'au *twist* du dévoilement définitif, comme dans *Matrix* par exemple. Dans le dernier épisode, lorsque Michael se retrouve avec Hannah et Rex, la mise en scène de la surprise des spectateurs, censée créer un effet de relecture partiel ou total, pourrait elle-même n'être qu'un trompe-l'œil.

En outre, peut-on dire que la série a piégé les spectateurs puisque, dès l'abord, nous savons, à l'instar du personnage, que l'une des dimensions pourrait ne pas être réelle ? Les spectateurs peuvent *se tromper* quant à la dimension qu'ils élisent comme réelle, mais *jamais ils ne sont trompés* par l'énonciation filmique. Dans *Awake*, la conspiration se joue simplement au niveau diégétique, dans le complot tramé contre Michael par Tricia Harper, mais pas au niveau méta-diégétique. Le rêve est sans cesse signalé – nous ne savons simplement pas où il réside. Même si les dimensions fictionnelles sont doubles (voire triples), leurs cadres ne sont jamais étanches : dans ce qui constitue une métalepse permanente, l'intrigue a besoin d'osciller entre les mondes pour avancer. Les dimensions d'*Awake* fonctionnent comme des vases communicants, à l'image des deux parties de *Mulholland Drive* (réal. David Lynch, 2001), film sur lequel Aurélie Ledoux fait le commentaire suivant : « peu importe que la première partie soit un rêve : ce qu'elle exprime peut n'avoir jamais eu lieu, elle demeure cependant ce à partir de quoi la seconde partie prend son sens ; il n'y en a pas une qui est 'plus vraie' que l'autre. En cela elles font bien partie de la même totalité⁵⁴ ». Si *Mulholland Drive* abolit les différences entre ses deux parties en introduisant des éléments surréalistes dans chacune, *Awake* rend ses deux dimensions homogènes en les faisant obéir toutes deux aux lois du réel. Dans les deux cas, le rêve ne peut plus se comprendre comme « l'autre » de l'état de veille ; il ne lui est pas opposé mais complémentaire. On peut ainsi se demander si *Awake* ne saperait pas toute ontologie, puisqu'aucune séquence n'est invalidée par une autre (c'est-à-dire considérée comme moins « réelle » – ce qui se produirait si elle était,

⁵¹ *Ibid.*, p. 10.

⁵² *Ibid.*, p. 27.

⁵³ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 139.

par exemple, suivie d'un réveil explicite), contrairement à ce qui se produit dans un film comme *Vanilla Sky* (réal. Cameron Crow, 2001). De manière réflexive, les thérapeutes Lee et Evans, qui défendent pourtant tous deux l'existence d'une vérité ultime et unique, ne se doutent pas que leurs affirmations similaires ne font que miner l'existence de cette vérité (rappelons-nous de ce que dit Michael dans un soupir, « C'est exactement ce que l'autre psy a dit »).

Cependant, parce que les scénaristes ont communiqué autour d'une fin qui aurait livré le secret de l'énigme si NBC leur avait donné l'occasion de prolonger le récit, *Awake* se présente *virtuellement* comme une série qui n'abolit pas la notion de vérité/réalité comme valeur et idéal ontologique à atteindre⁵⁵, mais retarde ou évite simplement le moment de cette révélation – comme ce qui se produit à la fin des films *Total Recall* (réal. Paul Verhoeven, 1990) ou *eXistenZ* (réal. David Cronenberg, 1999). De plus, si on choisit d'interpréter la fin de la saison 1 comme la sortie d'un double cauchemar (et la réunion effective de la famille), ce moment pourrait alors se lire comme la révélation d'une vérité ultime qui s'apparente à un idéal enfin atteint et qui rejoindrait « l'utopie contemporaine et nostalgique d'une image 'vraie'⁵⁶ ». La conclusion d'*Awake* ressemblerait alors à la résolution de *Matrix* ou de *Fight Club* (réal. David Fincher, 1999) où « la dualité réel/non-réel, être/apparence est non seulement posée [...] mais élucidée⁵⁷ » et où la valeur du réel est réaffirmée⁵⁸. Néanmoins, dans *Awake*, cette interprétation reste un choix auquel nous ne sommes nullement contraints.

La série, parce qu'elle n'a pas eu l'occasion de donner le mot de la fin, a gardé le mystère déroutant et intelligent de ses images : jusqu'au bout, ce que l'on prend pour un rêve pourrait être la réalité, ce que l'on prend pour la réalité pourrait être un rêve. *Awake* nie finalement la possibilité de retrouver une réalité qui viendrait déconsidérer ce que nous, à travers Michael, avons vécu jusqu'à présent. À l'inverse de nombreux films hollywoodiens en trompe-l'œil, Michael n'est pas un homme ordinaire dans une dimension et un héros extraordinaire dans l'autre⁵⁹. Aucune identité fantasmée ne vient prendre la place de sa personnalité initiale. Aucune dimension n'est « idéale » ou utopique : chacune est marquée par la douleur et le deuil (de l'épouse, du fils) et chacune est gardée en mémoire, aucune n'est

⁵⁵ *Ibid.*, p. 174-175.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 204.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 140.

⁵⁸ Remarquons tout de même que, à l'opposé de ce qui se passe dans *Matrix* ou *Vanilla Sky*, la réalité que poserait cette interprétation d'*Awake* ne serait caractérisée ni par l'imperfection, l'insuffisance ou l'horreur de la situation. Bien au contraire, la « monde réel » se conjuguerait avec le bonheur retrouvé et la plénitude. Cette interprétation de la résolution finale est peut-être (ironiquement) à rejeter justement parce qu'elle s'oppose à la tendance hollywoodienne où l'illusion est attirante et où la réalité rime avec dureté.

⁵⁹ Voir Ledoux, p. 158-160.

reniée, quand il passe de l'une à l'autre. La vérité n'est plus un horizon à atteindre car elle est toujours déjà là, dans cette vie étrange que traverse le personnage et le fait grandir. Parce que la série s'est interrompue avant d'être achevée, aucun réveil final ne peut venir clore le débat et décréter une image plus « vraie » qu'une autre. Paradoxalement, la décision de NBC est sans doute le plus beau cadeau que la chaîne pouvait faire à la série. Le ruban de Möbius pourra continuer sans fin dans nos rêves de spectateurs.

Bibliographie

AUSIELLO Michael, « NBC Cancels *Are You There Chelsea ?*, *Awake*, *Best Friends Forever* and *Bent* », *TVLine*, 11 mai 2012, <http://tvline.com/2012/05/11/awake-cancelled-best-friends-forever-chelsea-bent/>.

BADIOU Alain, *Matrix, machine philosophique*, Paris, Ellipses, 2003.

BIERLY Mandi, « *Awake* creator answers burning questions », *Inside TV*, 26 mai 2012, <http://insidetv.ew.com/2012/05/26/awake-finale-kyle-killen-burning-questions/>.

BURDEAU Emmanuel, « *Awake*, ou le cauchemar de l'éveil », *Mediapart*, 15 juillet 2012.

ERAMO Steve, « Q & A with *Awake*'s Howard Gordon and Kyle Killen », *The Morton Report*, 19 février 2012, <http://www.themortonreport.com/entertainment/interviews/q-a-with-awakes-howard-gordon-and-kyle-killen/>.

HATCHUEL Sarah, « Rêves et fantasmes dans les séries télévisées américaines contemporaines : des apparitions à cinématographiques ? », in *Le Rêve au cinéma : Iconographie, procédés, partitions. L'onirisme filmique au prisme des autres arts*, ed. Patricia-Laure Thivat, *Ligeia*, n°129-132, janvier-juin 2014, p. 231-42.

HIBBERD James, « Will viewers understand NBC's *Awake*? », *Inside TV*, 7 janvier 2012, <http://insidetv.ew.com/2012/01/07/nbcs-awake/>.

HOLMES Linda, « *Awake*, Multitasking, And What It Means To Be Complicated », *NPR*, 1 mars 2012, <http://www.npr.org/blogs/monkeysee/2012/03/01/147728266/awake-multitasking-and-what-it-means-to-be-complicated>.

JOST François, *L'Œil -caméra*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

LEDoux Aurélie, *L'Ombre d'un doute : Le cinéma américain contemporain et ses trompe-l'œil*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

MITTELL Jason, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, pre-publication edition, MediaCommons Press, 2012-2013.

MOORHOUSE Drusilla, « Five Reasons You Can't Miss Tonight's *Awake* Premiere », *E! Online*, 1 mars 2012, <http://fr.eonline.com/news/297952/five-reasons-you-can-t-miss-tonight-s-awake-premiere>.

PIERRE Mathieu, « *Awake* ou la multiplication des réalités », *Implications Philosophiques*, 13 août 2012, <http://www.implications-philosophiques.org/semaines-thematiques/philosophie-des-series/awake-ou-la-multiplication-des-realites/>.

SEPINWALL Alan, « Interview: *Awake* producers Kyle Killen & Howard Gordon », *HitFix*, 24 février 2012, <http://www.hitfix.com/blogs/whats-alan-watching/posts/interview-awake-producers-kyle-killen-howard-gordon>

WEBB MITOVICH Matt, « *Awake* Creator Nixes One Theory, Hints Dream-y Finale Was In Fact Britten's Worst Nightmare », *TVLINE*, 25 mai 2012, <http://tvline.com/2012/05/25/awake-season-series-finale-review-questions-answered/>.

Sarah Hatchuel est Professeur en littérature et cinéma anglophones à l'université du Havre où elle dirige le Groupe de Recherche Identités et Cultures. Elle est l'auteur de plusieurs livres sur l'adaptation de Shakespeare au cinéma, et d'un ouvrage sur la série *Lost* aux PUF (2013). Son livre consacré aux rêves dans les séries télévisées américaines va paraître chez Rouge Profond fin 2015. Elle a également participé à l'organisation de plusieurs colloques et journées d'étude sur les séries.

Sarah Hatchuel is Professor of English Literature & Film and director of the 'Groupe de recherche Identités et Cultures' at the University of Le Havre (France). She has published several articles on Shakespeare on screen and on TV series, and is the author of *Lost: Fiction vitale* (PUF, 2013). Her book on dreams in TV series will be released at the end of 2015. She has organized many workshops and conferences on television shows.