Pour une « spaciologie » des séries télévisées, la sérialité autrement : analyse des espaces dans *Hannibal* de Bryan Fuller (NBC, 2013-2015)

Sophie Lorgeré

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/3622>

DOI : 10.4000/tvseries.3622

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Sophie Lorgeré, « Pour une « spaciologie » des séries télévisées, la sérialité autrement : analyse des espaces dans *Hannibal* de Bryan Fuller (NBC, 2013-2015) », *TV/Series* [En ligne], 15 | 2019, mis en ligne le 16 juillet 2019, consulté le 20 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/3622> ; DOI : 10.4000/tvseries.3622

Ce document a été généré automatiquement le 20 juillet 2019.

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.

Pour une « spaciologie » des séries télévisées, la sérialité autrement : analyse des espaces dans *Hannibal* de Bryan Fuller (NBC, 2013-2015)

Sophie Lorgeré

- 1 Une analyse proprement audiovisuelle des séries télévisées peine à se développer ou tout du moins continue à être reléguée au second plan. Encore récemment, dans l'avant-propos d'un numéro intitulé *Paysages en séries* de la revue *Entrelacs* (2016), Maylis Asté et Marie Maillos avancent le constat suivant à l'endroit de ce champ de recherche : « Si la valeur de la série est reconnue selon certains axes d'analyse – dont ceux de François Jost font bien évidemment partie – un pan entier des analyses audiovisuelles est encore interdit à la série télévisée¹ ». Si une telle désaffection pour l'analyse audiovisuelle des fictions télévisuelles peut trouver ses fondements dans l'histoire des processus de légitimation des formes artistiques, de même que dans la filiation littéraire et radiophonique des séries télévisées, il est possible d'identifier un facteur supplémentaire.
- 2 Depuis l'introduction du mot « série » à travers son acception mathématique au sein des dictionnaires académiques (en langue française ou anglaise) au XVIII^e siècle, en passant par l'appropriation du terme dans le vocabulaire courant et son utilisation dans l'élaboration de systèmes politiques et philosophiques (Auguste Comte, Pierre-Joseph Proudhon, etc.), jusqu'aux premières désignations d'objets culturels en tant qu'œuvres de « série », des disciplines aussi variées que l'archéologie, la zoologie, l'astronomie ou la littérature se sont emparées du concept de « série », créant ainsi des arborescences catégorielles. L'enrichissement diachronique du terme l'a rendu éminemment polysémique. La série est le noyau autour duquel gravite une galaxie de termes, que Matthieu Letourneux désigne comme autant de nuances permettant d'étudier la notion². Le néologisme « sérialité » fait par conséquent référence à l'état de quelque chose qui est en « série », c'est-à-dire qui peut être appréhendé, de manière ordonnée ou non, au sein d'une suite, d'un enchaînement, d'une répétition, d'une succession, d'une itération ou

d'une variation. Conscient de cet univers de « séries » possibles, Umberto Eco cadre et circonscrit le concept de « sérialité » : « la répétitivité et la sérialité [...] concernent en revanche des choses qui, à première vue, ne semblent pas identiques (égales) à d'autres³ », soit une production qui n'est pas formellement l'exacte « réplique » d'un objet l'ayant précédé, mais qui pourtant répète quelque chose. La suite de son article *Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne* établit les jalons d'une approche de la sérialité spécifiquement tournée vers la narratologie. Les typologies élaborées⁴ depuis, afin d'appréhender les fictions plurielles télévisées, ont produit notamment une réactualisation de la classification entamée par Eco ainsi qu'un appareillage théorique pour l'étude des dynamiques narratologiques. Aussi, cette restriction réalisée dans l'article d'Eco apparaît désormais comme contraignante, notamment face à de nouvelles modalités d'expression artistique. Le concept de sérialité permet d'analyser les dynamiques opérant au sein d'œuvres plurielles aussi différentes que le roman-feuilleton, la bande dessinée, les séries télévisées ou encore les jeux vidéo⁵. Aussi, la recherche sur l'esthétique formelle de ces objets gagne à explorer de nouvelles nuances en matière de sérialité telles que la sérialité numérique.

- 3 À l'aide de l'appareillage *ciné-plastique*⁶ développé par Antoine Gaudin, cet article propose d'appréhender les séries télévisées à l'aune de leur composition spatiale qui, bien qu'omniprésente, bénéficie encore rarement d'une attention soutenue. L'objectif de cet article consiste à comprendre en quoi la présentation de l'espace visuel diégétique, de même que son agencement et la manière dont il est investi, traversé ou habité par les personnages, constitue l'un des principes scopiques⁷ du dispositif sériel. Cette réflexion sur une « spaciologie⁸ » des séries télévisées s'appuie sur l'analyse d'une œuvre produite dans un contexte de complexification des formes sérielles, et devenant un argument marketing pour les chaînes HBO et AMC⁹ à partir du début des années 2000. Si le choix du corpus s'attarde sur une unique série contemporaine, *Hannibal* (NBC, 2013-2015), créée par Bryan Fuller, c'est en vue d'établir en premier lieu un *modus operandi* permettant de cerner la valeur heuristique d'une telle approche, mais aussi de développer dans le détail le rapport entretenu entre la représentation de l'espace et la densification des arcs narratifs. Fruit d'une mythologie intermédiatique¹⁰, la série télévisée *Hannibal* (NBC, 2013-2015) étoffe le parcours du Docteur Lecter (Mads Mikkelsen) et développe la relation d'interdépendance entre les deux personnages principaux, le *profiler* Will Graham (Hugh Dancy) et le psychopathe anthropophage, à travers un récit antérieur aux événements narrés dans le roman de Thomas Harris, *Red Dragon* (1981). Dans le cadre de notre réflexion, nous aborderons dans un premier temps la question du pilote, de manière à démontrer comment un détail (ou miniature) scénographique contenu dans le premier épisode peut se transformer en motif et en quoi ses variations sont significatives pour l'analyse d'une série. La suite de l'article aura pour objectif de mettre en évidence les modifications dans l'appréhension, pour le téléspectateur, des espaces vécus par le personnage principal.

Les directions d'une miniature

- 4 L'étude de l'espace sériel consiste tout d'abord en l'exploration de ses composantes établies dès l'épisode pilote, dans la mesure où ce dernier a pour fonction centrale d'édifier un pacte et une promesse¹¹ adressés au téléspectateur. Le premier épisode ancre la fiction sérielle dans une localité spécifique et significative, qui condense les valeurs d'un

monde. Selon Stéphane Rolet, la création du pilote est « cruciale pour la mise en place d'une intrigue, des personnages principaux et peut-être plus décisive encore, pour la création d'une "ambiance" spéciale qui va définir d'emblée la série et participer à la fidélisation d'un public¹² ». Lorsqu'un téléspectateur découvre un pilote, il fait face à ce que l'on pourrait appeler une miniature au sens où Gaston Bachelard emploie ce terme dans *La poétique de l'espace* (1957). Le pilote est un objet en germination, au sein duquel « le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui comme tous les mondes, contient les attributs de la grandeur¹³ ». Il impose à la fois un temps de découverte, de spéculation et d'acclimatation. Les éléments diégétiques étant en cours de fixation, l'imagination du téléspectateur est encore capable de déborder l'univers en train de se constituer. Aussi, un premier épisode dessine le cadre plus ou moins strict d'une série qu'elle soit anthologique, formulatique ou feuilletonnante. Cela passe par la caractérisation de personnages, la présentation d'un dispositif fictionnel ou thématique, la mise en place d'un rythme et d'une scénographie. Après le visionnage de cet épisode, le téléspectateur possède les clés pour identifier la série télévisée et potentiellement une base pour spéculer sur ses développements possibles.

- 5 De plus, à l'instar de l'art cinématographique, l'un des enjeux d'une production télévisée consiste à représenter simultanément un « espace-objet, concret, reconnaissable et "habitable" que nous sommes culturellement éduqués à percevoir », mais aussi un espace « inscrit dans le corps¹⁴ » de la série. Antoine Gaudin définit ce deuxième rapport à l'espace ainsi : « une structure primordiale au sein de laquelle s'inscrivent des rapports spatiaux, sous la forme d'une pure organisation abstraite/évolutive des volumes de plein et de vide, en mouvement permanent¹⁵ ». Nous nous appuyerons sur cette approche phénoménologique pour définir l'expérience spatiale produite dans et par *le corps de la série Hannibal*. Ainsi, nous tenterons de comprendre comment la répétition de cette expérience mène le spectateur à appréhender et comprendre les différents types d'espaces pour situer l'état et la place des protagonistes dans la fiction.

Subduction de l'espace tangible

- 6 Le pilote « Apéritif » arbore de manière ostentatoire des références picturales et visuelles. Le film *The Shining* de Stanley Kubrick (1980), formellement cité par la reproduction d'une scène semblable à celle des toilettes rouges de l'*Overlook Hotel*, constitue l'une des principales références revendiquées par le *showrunner* Bryan Fuller, pour qui cette pièce peut être interprétée comme un espace purement psychologique¹⁶. Les partis pris esthétiques d'*Hannibal* convergent vers une représentation et une articulation des espaces visant à entériner l'idée d'une confrontation des personnages en termes de perspicacité, de déduction et d'influence.
- 7 À la manière d'un « tutoriel », la première séquence de la série *Hannibal* décompose une expérience de pensée dans l'intégralité de son déroulement. La démonstration fait état d'une capacité propre à Will Graham, qui lui permet de reconstituer les conditions d'un double homicide à partir d'une collecte de données opérée sur une scène de crime. La manifestation visuelle de cette faculté est opérante à partir du huitième plan de l'épisode (Fig.1 & 2). La colorimétrie et la granularité de l'image changent lorsque le *profiler* se met en condition. Lunettes de vue retirées et yeux fermés, le ton du plan se réchauffe, passant d'un vert pâle à un jaune vieilli plus contrasté. Cette transition introduit à la fois des codes visuels et leur portée sémantique, une singularité qui ritualise l'opération mentale

du *profiler* et s'impose comme un prologue à la série. Autrement dit, elle s'apparente *a priori* à un « point nodal¹⁷ » au sens où cet élément devient un passage obligé et régulier des épisodes suivants (tout du moins dans la saison 1). Plus précisément, elle décrit l'impression d'un déplacement vers un espace-temps alternatif dans lequel le personnage incarne littéralement le meurtrier, ressent ses motivations, mais réussit à faire la part des choses entre son identité propre et celle du meurtrier. Autrement dit, Will Graham conserve une conscience de soi ; l'estime et la perception qu'il a de sa personne sont *a priori* inaltérées. La séquence insiste principalement sur cette faculté lui permettant de quitter l'espace de référence pour atteindre un espace hypothétique. Les lieux sont similaires en tout point, seules les modifications dues à l'étalonnage viennent signifier un changement de paradigme des espaces.

Figure 1 : Will avant la projection

Figure 2 : Will se projetant

- 8 Toujours dans la première séquence, des plans prolongent cette métaphore en montrant une flaque de sang qui s'écoule en sens inverse ou encore le balancier d'un métronome nettoyant, au cours de ses différents passages, la scène de crime. L'espace-temps de la fiction devient très ambivalent, à mi-chemin entre un espace présent en suspens et un présent qui s'actualiserait dans un espace antérieur. La séquence amorce ainsi l'idée d'une désynchronisation entre espace tangible et espace mental. D'une certaine manière, le premier est progressivement supplanté par le second. Ce phénomène peut être comparé à celui de la subduction qui désigne l'enfoncement d'une plaque tectonique sous une autre. La perception est mise en retrait pour laisser émerger l'imagination. Au terme d'une simulation de *rembobinage*, la maison vierge de tout crime est prête à accueillir une nouvelle fois les événements, avec Will Graham comme protagoniste principal. Ce procédé installe une distinction *a priori* claire entre un espace tangible et un espace mental.
- 9 Cette projection décrite comme un phénomène de « pure empathie¹⁸ » dans la fiction, désigne un niveau absolu d'identification à un autre individu avec pour incidence des réponses affectives, cognitives et somatiques. Will Graham fait part de sa condition psychiatrique lorsqu'il est sollicité pour la première fois par le directeur de l'unité des sciences du comportement du FBI, Jack Crawford (Laurence Fishburne). Bien que ce talent emprunte formellement au thriller fantastique de par cette présentation qui introduit son exceptionnalité, il est toutefois associé, dans la diégèse, à un diagnostic clinique. Il s'agit de représenter un moyen de se décentrer, de s'extraire de son propre corps et d'embrasser un nouveau point de vue en se projetant dans le corps d'une autre personne. Jane Stadler analyse *Hannibal* dans un article publié en 2017 comme une série qui relie la question de l'empathie à celle de « l'identification ou de la "fusion", associant thématiquement empathie, incorporation et cannibalisme¹⁹ ». En effet, la série traite bien de ce double mouvement qui consiste à comprendre et à prendre possession du corps d'un individu tiers, mais également d'être psychologiquement voire physiquement consommé par quelqu'un en retour.

Submersion de l'espace mental

- 10 Dans les épisodes suivants, le motif de la projection est systématisé pour décrire l'expérience psychique de Will Graham lorsqu'il intervient sur une scène de crime. Toutefois, l'épisode « Trou Normand » (S01E09) fait intervenir une variation significative. Par le passage d'un plan en plongée à un plan rapproché, le personnage est transporté d'un lieu à un autre en l'espace d'un *jump-cut* (Fig. 3 & 4). Aucun élément visuel supplémentaire n'alerte sur les raisons et les conditions de cette ellipse. Cette première variation dans la représentation de ce talent rend compte de l'émergence d'un problème dans le processus de projection réalisé par Will Graham. Le raccord signale au téléspectateur l'existence d'une faille vécue par le personnage, pour lequel l'ancrage dans l'espace-temps identifié comme tangible devient incertain.

Figure 3 : Will dans sa projection

Figure 4 : Will sorti de sa projection

- 11 Pour prendre un autre exemple, les différences de tons présentes au moment de la projection de Will dans les premiers épisodes cessent d'être un indice pertinent pour différencier les types d'espaces vécus par Will Graham. Une séquence de l'épisode « Sorbet » (S01E07) matérialise les deux couleurs identifiées plus tôt (le vert et le jaune) par le revêtement d'une salle de bain située dans l'espace tangible. Tandis que la couleur jaune est marginale dans la scène, le vert malachite cerne le protagoniste principal et s'immisce par l'intermédiaire du décor dans la projection de Will (Fig.5, 6 & 7).

Figure 5 : vert malachite

Figure 6 : jaune et vert

Figure 7 : chambre 237 bis

- 12 Il s'agit de la seconde référence intertextuelle à *Shining* par la reconstitution d'une pièce du film. Le modèle architectural de la salle de bain de la chambre 237, lieu où la frontière entre le surnaturel et l'hallucination s'estompe et dans lequel Jack Torrance (Jack Nicholson) embrasse littéralement la folie (Fig. 8), est utilisé pour renforcer le basculement psychologique potentiel de Will Graham.

Figure 8 : la salle de bain

- 13 Dans *Hannibal*, la symbolique des couleurs s'apparente à un avertissement énoncé par l'espace sur l'épreuve que constitue la projection pour le personnage principal. L'épisode « Trou Normand » (S01E09) confirme le caractère dominant du filtre vert sur le jaune. En sortant de son espace mental, Will Graham se trouve à l'entrée du cabinet du Docteur Lecter sans se souvenir de la manière dont il a quitté la scène de crime ni rejoint la salle d'attente du psychiatre. Son exercice de projection affecte désormais la conscience de ses actes dans l'espace-temps de référence. Dans l'épisode « Buffet Froid » (S01E10), une nouvelle manifestation de ce trouble vient souligner la détresse du personnage lorsque ce dernier est captivé par le sang d'un poisson qu'il vient d'éviscérer. Un contrechamp entièrement flou reflète dans la flaque son visage en pleine contemplation.
- 14 Puis un troisième plan cadre à nouveau Graham, cependant ses vêtements ont changé et le décor a évolué (Fig. 9, 10 & 11), attestant d'une nouvelle ellipse qui transporte directement le personnage dans l'une de ses projections sans qu'il ait vécu la transition nécessaire pour réaliser la distinction entre l'espace tangible et l'espace mental. Bien qu'à ce stade, Will Graham puisse être considéré comme un tueur, il tue dès le premier épisode le *serial killer* Garrett Jacobs Hobbs dans le cadre de son arrestation. Si la mort de Hobbs hante Will Graham, c'est bien son impossibilité à distinguer les espaces qui ébranle définitivement son estime de soi. En effet, pour la première fois, il agit et surtout se vit comme un assassin, ce qui a pour conséquence de rompre la frontière entre l'espace psychique du *profiler* et celui du criminel. Ce n'est pas anodin si cette transgression se produit dans l'épisode où Will mène une enquête sur une criminelle pour laquelle il va éprouver non plus de l'empathie, mais de la sympathie²⁰.

Figure 9 : espace tangible

Figure 10 : contemplation

Figure 11 : espace mental

- ¹⁵ Des repères visuels sont donc instaurés lors de la séquence « tutoriel » du pilote afin que leurs variations puissent constituer un faisceau d'indices sur les difficultés rencontrées par Will Graham. Les données spatiales établies de prime abord deviennent caduques à mesure qu'Hannibal malmène la psychologie et la perception de ses victimes en utilisant leur pathologie à leur encontre²¹. Le pilote « Apéritif » (S01E01) décrit une division des espaces-temps appréciée selon une distinction binaire, mais elle se complexifie rapidement. En effet, l'espace et le temps sont assujettis à la perception des protagonistes. Le corps, en particulier quand il est défaillant, est l'agent d'une transformation spatiale qui modifie ainsi l'expérience télévisuelle. De nombreux protagonistes de la série, dont Will Graham, souffrent de pathologies graves ou de troubles psychiatriques et deviennent le vecteur de la surimpression, modification ou convocation d'espaces mémorisés, vécus et imaginés.
- ¹⁶ L'épisode « Rôti » (S01E11) est marqué par un passage explicitant la virulence de l'encéphalite contractée par Will Graham, dont il ressent les effets sans en connaître la cause. Dans cette scène, le personnage écoute les instructions de Jack Crawford concernant la traque du criminel Abel Gideon. Pour rendre compte la nature du phénomène vécu par le *profiler*, la scène repose sur une alternance de points de vue. Le premier peut être compris par le téléspectateur comme un point de vue « objectif » sur l'espace, tandis que le second est organique et lié aux sensations de Will. En raison de son problème neurologique, l'environnement du personnage revêt une teinte ivoire. Will se voit submergé par la présence d'objets, stigmates d'un événement traumatique, qui n'appartiennent pas à l'espace tangible présent. Alors qu'il écoute, des bois de cerfs envahissent la salle de réunion du FBI et l'acculent dans un coin de la pièce (fig. 12 & 13). Ce bref passage hallucinatoire met en scène la souffrance corporelle ressentie par le *profiler* en nage. Puis, un point de vue « objectif », que l'on peut associer au regard que Crawford porte sur Will, vient dissiper tous ces éléments et présenter le *profiler* comme observateur attentif, voire impassible (Fig. 14 & 15). Projection, hallucination, rêverie,

paralysie du sommeil, délire : la série *Hannibal* fait état d'une pluralité de perceptions modifiant l'espace-temps en raison de syndromes tant physiologiques que psychiques.

Figure 12 : les bois de cerfs perçus par Will

Figure 13 : Will en nage et encagé

Figure 14 : point de vue objectif 1

Figure 15 : point de vue objectif 2

Restaurer une situation au sein d'espaces partagés

- ¹⁷ La série *Hannibal* présente donc au téléspectateur un rapport à l'espace intrinsèquement lié au personnage de Will Graham, et par son intermédiaire, l'exploration graduelle de profils psychologiques criminels. Ces modifications de l'espace tangible contaminent graduellement les personnages ayant vécu d'importants traumatismes et victimes des agissements d'Hannibal Lecter²². La représentation de l'espace alterne régulièrement entre les deux types de points de vue précédemment cités : une focalisation interne

caractérisée par la manifestation de phénomènes psychiques, cognitifs, sensitifs ou sensoriels ou une focalisation élargie apparaissant comme un contrepoint impersonnel et objectif. Cette oscillation permet de comprendre l'impact des événements ou des relations interpersonnelles sur la psychologie des personnages. Le second point de vue rend possible une observation clinique du comportement des protagonistes, qui peut évoquer la manière dont Hannibal peut examiner ses victimes²³. Selon Sarah Hatchuel, la série situe « le point de vue “objectif” et “sain” chez Hannibal, dont la psychose meurtrière est d'autant plus difficile à percevoir qu'elle se pare d'un vernis d'autorité scientifique, de parfaite santé mentale et de contrôle de soi²⁴ ». En effet, à la différence de Will Graham, Hannibal Lecter est un être de réserve qui cache ses inclinations et intentions principalement derrière un rôle d'observateur. De plus, au cours de la première saison, Hannibal est littéralement un personnage de second plan dans la mesure où passer au premier plan, c'est risquer de révéler son vrai visage au *profiler*.

- 18 Cependant, la saison 2 remet radicalement en question la perception objective de l'espace tangible présentée dans la première saison : un troisième point de vue s'ajoute *a posteriori* par l'intermédiaire d'une anamnèse²⁵. Au début de la deuxième saison, Will Graham est incarcéré à tort et inculpé pour les crimes commis par son psychiatre. Il lui est nécessaire de retrouver les souvenirs perdus lors de sa fièvre encéphalique. Le prisonnier accepte dans un premier temps une séance d'hypnose conduite par Alana Bloom et accède à un état de conscience modifié. Il s'agit de la première comparaison explicite entre l'hypnose et l'auto-conditionnement de Will Graham lors de ses investigations. Dans l'épisode « Takiawase » (S02E04), une nouvelle séance est réalisée par le psychiatre Frederick Chilton qui lui injecte des psychotropes. La pratique rappelle les expériences sensorielles et mémorielles menées par Edward Jessup sur lui-même dans *Altered States* (1980), le film de Ken Russell, et qui fonde son postulat scientifique sur la possibilité d'explorer la mémoire génétique²⁶. Dans le cas de Will Graham, l'hypnose régressive lui donne accès à un espace-temps réactivé qui le conduit à restaurer un souvenir enfoui. La séance avec le docteur Chilton lève le voile sur la manière dont le personnage principal a été conditionné à son insu par Hannibal Lecter dans le cadre de ses consultations. Cette révélation a pour conséquence directe de semer le doute chez le téléspectateur sur un possible point de vue objectif des événements vécus par les personnages dans la série. En effet, les événements perçus comme « objectif » au cours de la première saison s'avèrent potentiellement erronés et induits par Hannibal. D'autre part, l'hypnose est ici l'illustration de l'ambivalente puissance d'un *pharmakon*. En fonction de son utilisation, il peut s'avérer tout aussi bien curatif que nocif, un enseignement qu'il est par ailleurs possible d'étendre au « don » du *profiler*. Quant à ce dernier, cette méthode lui donne non seulement l'opportunité de retrouver un fragment de sa mémoire, mais ses facultés imaginatives le conduisent à réactiver cet espace-temps au point de sentir à nouveau la situation vécue. (Fig.16, 17, 18 & 19).

Figure 16 : (série de plans S02E04) Restaurer une situation vécue

Figure 17 : (série de plans S02E04) Restaurer une situation vécue

Figure 18 : (série de plans S02E04) Restaurer une situation vécue

Figure 19 : (série de plans S02E04) Restaurer une situation vécue

- 19 Jusqu'à ce nœud dramatique, les pertes de temps de Will Graham sont comprises comme le symptôme de son encéphalite, or la révélation des séances d'hypnose pratiquées par Hannibal vient contredire cette conjecture. Il devient même logique de les imputer aux manipulations mentales qu'Hannibal exerce sur son patient. Le téléspectateur peut alors réaliser un autre type d'*anamnèse*. Ce terme, pris dans son sens strictement médical, correspond à la pratique d'un médecin qui tente de reconstituer l'historique des symptômes d'une personne malade. À l'aune de cette découverte, l'état psychique Will Graham peut être entièrement réévalué.

- 20 Enfin, c'est paradoxalement l'altération chimique du corps du prisonnier qui permet de restaurer une réalité vécue et partagée par les différentes subjectivités. La prise de conscience de ces données ouvre au personnage la voie vers une reconquête de lui-même. De son côté, le téléspectateur est averti que l'espace tangible de la fiction s'appréhende comme un lieu où les éléments perçus peuvent être vécus, imaginés voire induits par des phénomènes identifiés *a posteriori*.

Espaces fragmentés, espaces imbriqués

- 21 Le début de la dernière saison est localisé en Italie. Le premier épisode « Antipasto » (S03E01) évacue la relation ambiguë d'Hannibal Lecter et Will Graham, analysée par Hélène Breda dans un article qui met la question du corps masculin au centre de sa réflexion sur la série :

Cependant, la relation entre Will et Hannibal reste imprégnée par cette homo-érotisation sous-jacente, bien que l'un et l'autre aient par ailleurs des liaisons hétérosexuelles ; l'ultime épisode de la série explicitera la nature homosexuelle de leur attirance réciproque. Avant que cela ne se produise, cependant, les regards que se portent les deux hommes sont marqués par une coloration homo-érotique²⁷.

- 22 Par effet de symétrie, l'épisode 1 repose sur le couple apathique qu'Hannibal forme avec Bedelia Du Maurier. Après avoir tué Abigail Hobbs et tenté d'assassiner Jack Crawford, Will Graham et Alana Bloom, le cannibale en cavale est à Florence accompagné de sa complice et psychiatre, incarnée par Gillian Anderson. Bedelia, personnage *a priori* impassible, peut être appréhendée comme l'image inversée du *profiler*, tous deux liés à leur agresseur par un phénomène d'identification, le premier par empathie, la seconde par désir de survie²⁸. L'épisode met en évidence les étapes successives de sa relation avec son patient, ainsi que son nouveau mode de vie où elle se fait passer pour l'épouse de ce dernier. Un effet de *crescendo* est véhiculé par l'usage endémique du gros plan et des effets de flou pour marquer les différents stades émotionnels par lesquels le personnage passe. Au cours de l'épisode, son état psychologique alterne l'impression de suffocation (Fig. 20), le dégoût (Fig. 21), l'effroi (Fig. 22) et la terreur (Fig. 23) lorsque Hannibal la surprend sur le départ et l'oblige à prendre part à un nouveau meurtre. Récurrents depuis le pilote « Apéritif », ces effets de mise en scène revêtent diverses significations au fil de la série : marquer une ellipse spatio-temporelle, troubler la vision d'un protagoniste, isoler un objet constituant une pièce à conviction. Ils renforcent aussi l'idée d'un état de déconnexion, voire de déréliction que peut vivre un personnage avec son environnement. La variation de la *valence spatiale*²⁹, principe analytique développé par Antoine Gaudin, se fait majoritairement dans l'optique d'une lecture fine du langage corporel des protagonistes. Concernant Bedelia du Maurier, la combinaison des techniques de cadrage et de mise au point permet d'indiquer le décrochage psychologique dont elle fait l'objet et son désir de rompre avec les activités d'Hannibal.

Figure 20 : suffocation

Figure 21 : dégoût

Figure 22 : effroi

Figure 23 : terreur

- 23 Le flou est un premier moyen de fragmenter l'espace représenté. Mais, il ne constitue qu'un élément parmi une *série* d'autres effets. L'insert (pouvant aller jusqu'à l'échelle microscopique) (Fig. 24), la surimpression (Fig. 25) et les fondus (Fig. 17 & 18), le *split-screen*, les ralentis, le décor (Fig. 26) et l'obturation (Fig. 27) viennent tour à tour scinder l'espace écranique : la série de Bryan Fuller dresse une palette riche et étendue d'espaces fragmentés *inscrits dans son corps*. La troisième saison est aussi caractérisée par un motif kaléidoscopique illustrant un propos amorcé dans la saison deux. Ce motif vient appuyer la correspondance entre la manière de représenter l'espace dans la série et la thématique du « palais de la mémoire³⁰ » dont les pièces mènent vers d'autres pièces, de manière à former une structure logique complexe. La construction architecturale en question fait

référence à la manière dont Hannibal Lecter organise les images de sa mémoire et de son imagination. Dans l'épisode « Primavera » (S03E03), la réapparition du personnage de Will Graham est marquée par une scène d'épiphanie. Alité dans une chambre d'hôpital après avoir été éventré par Hannibal, Will Graham se rappelle l'une de ses conversations dans laquelle son agresseur compare le vestibule de sa mémoire à la chapelle palatine de Palerme³¹, un édifice doté d'ornementations kaléidoscopiques dont les éléments figuratifs et les motifs pluriculturels (roman, byzantin et arabe) sont imbriqués les uns aux autres pour former un ensemble cohérent et organisé.

Figure 24 : (série de plans saison 3) Fragmentation de l'espace

Figure 25 : (série de plans saison 3) Fragmentation de l'espace

Figure 26 : (série de plans saison 3) Fragmentation de l'espace

Figure 27 : (série de plans saison 3) Fragmentation de l'espace

- 24 Dans la séquence, Will Graham assiste à cette conversation où son double interagit en se tournant vers lui comme pour signifier l'importance de l'information partagée par Hannibal³² (Fig. 28, 29 & 30).

Figure 28 : (série de plans) assemblage du cabinet d'Hannibal et de la chapelle palatine

Figure 29 : (série de plans) assemblage du cabinet d'Hannibal et de la chapelle palatine

Figure 30 : (série de plans) assemblage du cabinet d'Hannibal et de la chapelle palatine

- 25 La révélation s'exprime également par sa découverte d'un agencement de deux espaces hétérogènes. La voûte de la chapelle palatine de Palerme et le cabinet d'Hannibal sont visuellement assemblés, dévoilant en un mouvement panoramique l'architecture mentale d'Hannibal (Fig. 31, 32 & 33). Le lien empathique établi par Will Graham avec Hannibal Lecter lui donne accès à la constitution mnémonique du cannibale, et a pour conséquence la possibilité d'assimiler et d'intégrer ses processus cognitifs. Les distinctions établies préalablement au sujet des espaces sont désormais maîtrisables par le personnage principal. La découverte rend Will Graham capable d'ordonner ses pensées selon la méthode d'Hannibal, en s'inspirant d'une réplique du personnage dans « Secondo » (S03E04) : « I don't want to forget. I'm building rooms in my memory palace for all my friends ».

Figure 31 : (série de plans) assemblage du cabinet d'Hannibal et de la chapelle palatine

Figure 32 : (série de plans) assemblage du cabinet d'Hannibal et de la chapelle palatine

Figure 33 : (série de plans) assemblage du cabinet d'Hannibal et de la chapelle palatine

- 26 Cependant, cette restructuration de son espace mental a pour incidence de le lier plus intensément et durablement à Hannibal. La dernière séquence post-générique de la saison (S03E13) atteste de cette relation inextricable. Les deux personnages consomment leur union en assassinant le *serial killer* Francis Dolarhyde. Sous les rayons de la lune, Will perçoit le caractère esthétique de ce crime en découvrant la teinte noire et réfléchissante du sang de leur victime. Le morceau « Love Crime », interprétée par Siouxsie Sioux, en musique de fosse, vient confirmer qu'Hannibal et Will se sont épris l'un de l'autre, une forme d'amour irrésolu qui prend fin lorsqu'ils se jettent symboliquement du haut d'une falaise (Fig. 34 & 35).

Figure 34 : ils s'abandonnent l'un à l'autre

Figure 35 : ils abandonnent la lutte

Conclusion

- ²⁷ La série *Hannibal* de Bryan Fuller s’empare de la thématique de l’espace d’une manière très singulière. Bien qu’il soit impossible à cette échelle de tirer une conclusion générale sur le rapport entretenu entre la représentation de l’espace et la densification des arcs narratifs dans les séries télévisées, on peut toutefois constater que la série *Hannibal* développe un rapport à la spatialité de plus en plus élaboré. Nous pourrions reprendre à notre compte les mots de Michel de Certeau : « Tout récit est un récit de voyage, — une pratique de l’espace³³ ». Nous avons essayé de comprendre à quelle pratique de l’espace la miniature d’un pilote de série peut nous convier. À quel type de voyage ? Nous avons pu voir que la conception de l’espace de la série *Hannibal* conduit le téléspectateur, et son personnage principal, vers l’édification d’un palais de mémoire. À l’image de la chapelle palatine de Palerme, la structure sérielle est constituée d’éléments répétitifs, fragmentaires et imbriqués les uns aux autres pour présenter des scènes figuratives et ornementales, un espace communicationnel doté d’une logique complexe et compartimentée dont il faut réactiver les pièces en permanence. Il serait intéressant de poursuivre cette approche sur les nombreuses pistes développées dès le pilote et à travers les saisons pour constater leurs transformations, continuations ou variations ; il serait également pertinent d’envisager une typologie des représentations et dynamiques spatiales en fonction d’autres genres télévisuels.

BIBLIOGRAPHIE

- AÏM, Olivier, « La série télévisée comme machine à voir », *Entrelacs*, Hors-série n°2, 2008, mis en ligne le 01 Août 2012, consulté le 30 Juin 2019, : <http://journals.openedition.org/entrelacs/260>.
- ASTÉ, Maylis, MAILLOS, Marie, « Avant-propos », *Entrelacs* [En ligne], Hors-série n°4, 2016, mis en ligne le 20 mars 2017, consulté le 16 avril 2019 : <http://journals.openedition.org/entrelacs/2088>.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 3e édition, (1957) 1961.
- BREDA, Hélène, « 'Délectable Lecter' : réification et (homo-) érotisation des corps masculins dans la série télévisée Hannibal », *Genre en séries : cinéma, télévision, médias*, n°5, 2017, consulté le 16 avril 2019 : http://genreenseries.weebly.com/uploads/1/1/4/4/11440046/5._11_breda.pdf.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris, Folio, coll. « Essais », 1990.
- ECO, Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, volume 12, n°68, 1994, p. 9-26.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les séries télévisées*, Paris, Armand Colin, 2014.
- GUAUDIN, Antoine, *L'espace cinématographique, esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.
- HATCHUEL, Sarah, *Rêves et séries américaines, La fabrique d'autres mondes*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2015.
- HIBBERD, James, « NBC's 'Hannibal' contains 'The Shining' shout-outs », Entretien avec Bryan Fuller, avril 2013, consulté le 16 avril 2019 : <http://ew.com/article/2013/04/04/hannibal-bryan-fuller-the-shining/>.
- LETOURNEUX, Matthieu, *Fictions à la chaîne, littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2017.
- MITTELL, Jason, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press, 2015.
- ROLET, Stéphane, « Préface. Le Pilote et la chute : Commencer et finir dans les séries télévisées contemporaines », *TV/Series*, n°7, 2015, mis en ligne le 1er juin 2015, consulté le 16 avril 2019 : <http://tvseries.revues.org/274>.
- STADLER, Jane, « The Empath and the Psychopath: Ethics, Imagination, and Intercorporeality in Bryan Fuller's Hannibal », *Film-Philosophy*, 21.3, 2017, p. 410-427, consulté le 16 avril 2019 : <https://espace.library.uq.edu.au>.

NOTES

1. Maylis Asté et Marie Maillos, « Avant-propos », *Entrelacs* [en ligne], Hors-série n° 4, 2016, mis en ligne le 20 mars 2017, consulté le 16 avril 2019 : <http://journals.openedition.org/entrelacs/2088>.

2. Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne, littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2017, p. 28.
3. Umberto Eco, texte traduit par Marie-Christine Gamberini, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, volume 12, Les théories de la réception, n° 68, 1994, p. 14.
4. On peut citer notamment l'article de Noël Nel, « Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap opera, telenovela : quels sont les éléments clés de la sérialité ? », *Cinémaction*, n°57, 1991 ; l'ouvrage de Stéphane Benassi, *Séries et Feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, édition du CEFAL, 2000 ; ou encore la troisième partie « Séries télévisées et narration » au sein de l'ouvrage de Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, coll. Cinéma / Arts Visuels, 2014.
5. Shane Denson, « Digital Seriality: Code & Community in the Super Mario Modding Scene », conférence lors de la série de séminaires *Interactive media and games* en automne 2016 à l'université de Stanford : <https://youtu.be/g21IHEFYyHU>.
6. Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique, esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.
7. Olivier Aïm, « La série télévisée comme machine à voir », *Entrelacs*, Hors-série n°2, 2008, mis en ligne le 01 Août 2012, consulté le 30 Juin 2019 : <http://journals.openedition.org/entrelacs/260>.
8. Ce terme désigne en géographie la science de l'aménagement de l'espace, nous le reprenons au sens étymologique de l'étude de l'espace.
9. Jason Mittell, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press, 2015, p. 17.
10. Le personnage Hannibal Lecter apparaît en 1981 dans le roman *Red Dragon* de Thomas Harris et occupe la position ambiguë d'adjuvant et d'opposant au héros principal, Will Graham. Le psychiatre-cannibale devient une icône parmi les *serial killers* de fictions dans le courant des années 1990. La prestation oscarisée d'Anthony Hopkins dans *The Silence of the Lambs* (1991) de Jonathan Demme introduit l'imagerie de ce cannibale surhumain au sein de la culture populaire américaine et internationale. Pour autant, l'univers imaginé par Harris avait précédemment été scénarisé en 1986 par Michael Mann dans son film intitulé *Manhunter*. Cette adaptation de *Red Dragon* constitue la première d'une saga cinématographique fortement hétérogène. Réalisée par des cinéastes différents et entrelacée à la parution de la quadrilogie littéraire entre 1981 et 2007, cette série de productions incrémente par touches l'histoire du cannibale.
11. François Jost, « La promesse des genres », *Réseaux*, volume 15, n°81, 1997, p.18, en ligne, consulté le 16 avril 2019 : https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1997_num_15_81_2883.
12. Stéphane Rolet, « Préface. Le Pilote et la chute : Commencer et finir dans les séries télévisées contemporaines », *TV/Series*, n°7, 2015, mis en ligne le 1er juin 2015, consulté le 16 avril 2019 : <http://tvseries.revues.org/274>.
13. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 3e édition, (1957) 1961, p. 182.
14. Je convoque ici des notions développées par Antoine Gaudin dans l'optique d'une approche phénoménologique de l'espace cinématographique.
15. Gaudin, 2015, p. 64.
16. James Hibberd, « NBC's 'Hannibal' contains 'The Shining' shout-outs », Entretien avec Bryan Fuller, avril 2013, consulté le 16 avril 2019 : <http://ew.com/article/2013/04/04/hannibal-bryan-fuller-the-shining/>.
17. Esquenazi, p. 105.
18. Réplique d'Hannibal dans l'épisode « Apéritif » (S01E01) : « What he has is pure empathy. He can assume your point of view, or mine— and maybe some other points of view that scare him », 27min47.

19. Jane Stadler, « The Empath and the Psychopath: Ethics, Imagination, and Intercorporeality in Bryan Fuller's *Hannibal* », in *Film-Philosophy*, 21.3, 2017 : 410-427, consulté le 16 avril 2019 : <https://espace.library.uq.edu.au>.
20. La criminelle Georgia Madchen apparaît dans « Buffet Froid » (S01E10). Elle souffre du syndrome de Cotard qui l'empêche de distinguer les visages et l'a conduit à mutiler ses victimes pour retirer ce qu'elle croit être des masques. Hannibal se sert de cette affection pour l'accuser d'un meurtre qu'il a réalisé.
21. En plus de Will Graham, on peut également citer Georgia Madchen.
22. Les personnages Abigail Hobbs, Jack Crawford, Bedelia Du Maurier ou encore Alana Bloom perçoivent dans leur environnement des apparitions.
23. La méthode béhavioriste est explicitement citée par Will Graham dans l'épisode « Naka Choko » (S02E10), reprise d'un dialogue entre Hannibal et Clarice Starling dans le roman *The Silence of the Lambs* de Thomas Harris : « I've given up good and evil for behaviorism ». La posture de Will Graham dans la deuxième saison consiste à étudier et reproduire le comportement d'Hannibal afin de prendre l'ascendant sur lui.
24. Sarah Hatchuel, *Rêves et séries américaines, La fabrique d'autres mondes*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2015, p. 83.
25. Hatchuel, p.85.
26. Dans le film *Altered States*, le personnage de Russell, cobaye de sa propre expérience, régresse également vers des états antérieurs par l'intermédiaire de substances hallucinogènes et d'un conditionnement sensoriel.
27. Hélène Breda, « "Délectable Lecter" : réification et (homo-)érotisation des corps masculins dans la série télévisée *Hannibal* », *Genre en séries*, n°5, 2017, consulté le 16/04/2019 : http://genreenseries.weebly.com/uploads/1/1/4/4/11440046/5_11_breda.pdf.
28. Bedelia Du Maurier est un personnage original de la série télévisée *Hannibal*. Elle est la psychiatre « obligée » d'Hannibal. Cette dernière a tiré un trait son activité professionnelle suite au décès de l'un de ses patients. On apprend au cours de la saison 2 que Bedelia a délibérément tué ce patient sous l'influence d'Hannibal. Bien qu'elle tente que se délivrer du joug d'Hannibal en avouant son crime à Jack Crawford, elle finit par accompagner son bourreau en Italie par crainte de représailles.
29. Je cite Antoine Gaudin dans *L'espace cinématographique, op.cit., p.75* : « Au cinéma, la notion de valence spatiale englobe : la présence, l'habitabilité et la grandeur de l'espace représenté, telles qu'elles sont perçues consciemment ; et la répartition abstraite des volumes de plein et de vide inscrite au sein de l'image, telle qu'elle est sentie primordialement (la valence étant proportionnelle au volume de vide) ».
30. La thématique du « palais de la mémoire » est une référence à la méthode des Loci (lieux), une pratique mnémotechnique utilisée depuis l'antiquité qui consiste à retenir une liste importante d'éléments en associant chacun des éléments à un espace spécifique d'un édifice. Puis, en retraçant la visite de l'édifice, les éléments qui y sont attachés reviennent en mémoire.
31. La chapelle palatine de Palerme est située en Italie dans la commune de Palerme, construite au XIIe siècle, emblématique par son mélange des styles roman, byzantin et arabe.
32. Il s'agit d'une nouvelle référence à l'œuvre de Stanley Kubrick, une citation de la dernière séquence de *2001, odyssée de l'espace* (1968) dans laquelle Dave arrive dans un environnement, ne disposant pas de dimensions spatio-temporelles similaires à celles vécues par les êtres humains.
33. De Certeau Michel, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris, Folio, coll. Essais, 1990, p.171.

RÉSUMÉS

Le propos de cet article consiste à analyser la construction des espaces de séries télévisées comme spécificité de la sérialité télévisuelle à travers l'étude d'*Hannibal*, tout en mettant en évidence la valeur heuristique de cette approche.

The purpose of this article is to analyze the construction of television series spaces as a specificity of televisual seriality through the study of television series *Hannibal*, while highlighting the heuristic value of this approach.

INDEX

Keywords : space, seriality, *The Wire*, *Hannibal*, memory palace, empathy

Mots-clés : espace, sérialité, *The Wire*, *Hannibal*, palais de la mémoire, empathie

AUTEUR

SOPHIE LORGERÉ

Sophie Lorgeré est doctorante en études cinématographiques sous la direction d'Eric Thouvenel au sein du laboratoire APP (EA 3208) et chargée de cours à l'Université Rennes 2. Elle s'intéresse à l'analyse des formes sérielles et prépare une thèse spécifiquement dédiée à la série *The Wire* de David Simon.

Sophie Lorgeré is a PhD student in film studies under the direction of Eric Thouvenel in the APP laboratory (EA 3208) and teaching at University of Rennes 2. She is interested in the analysis of serial forms and prepares a thesis specifically dedicated to the TV show *The Wire* created by David Simon.