



HAL
open science

Le parricide dans l'univers Star Wars

Amélie Imbert

► **To cite this version:**

Amélie Imbert. Le parricide dans l'univers Star Wars. *Considérant : Revue du droit imaginé*, 2022, 4, pp.159-181. 10.48611/isbn.978-2-406-12906-6.p.0159 . hal-04020934

HAL Id: hal-04020934

<https://hal.science/hal-04020934v1>

Submitted on 9 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le parricide dans l'univers *Star Wars*

Amélie IMBERT, « Le parricide dans l'univers Star Wars », *Considérant – Revue du droit imaginé*, 2022, n°4, p. 159-181.

Résumé : *Star Wars* est souvent qualifiée de mythologie moderne. Son deuxième film *The Empire Strikes Back* (1980) a placé le parricide au cœur d'un univers fictionnel qui n'a cessé de s'étendre et de se densifier depuis quatre décennies. La place et le rôle de ce thème ont cependant connu des évolutions notables. Il convient de les mettre en lumière car ces mutations révèlent et contribuent au renouvellement d'une saga apparaissant comme le reflet de la culture populaire de chacune de ses époques.

Mots-clés : Parricide - Star Wars - Transmédia - Narration - Saga - Famille

Le parricide dans l'univers *Star Wars*

Par Amélie IMBERT

Maîtresse de conférences en Histoire du droit

Université Grenoble Alpes

CESICE (EA2420)

« *Je suis ton père.* » Titre d'exposition¹, d'essai politique², détourné comme manuels pour jeunes parents³, le nombre et la diversité des reprises récentes de cette réplique issue du deuxième film de la trilogie originelle de *Star Wars*, *The Empire Strikes Back* (1980), illustrent combien elle a marqué la culture populaire participant à la construction de ce que d'aucuns considèrent relever d'une véritable « mythologie moderne⁴ ».

Le terme « saga », usuellement employé pour désigner *Star Wars*, insiste sur la dimension familiale et multigénérationnelle qui caractérise un univers fictionnel où se déploient des « récits qui se poursuivent sur plusieurs générations et tracent des généalogies sans fin⁵ », au sein desquelles quêtes et confrontations se mêlent. C'est l'image du père, tout particulièrement, qui se dresse surplombante dans les diverses trames narratives, célébrité trop écrasante, inconnu entouré de mystère, ou bien source d'antagonisme contre laquelle se construire. La question de l'héritage est au cœur d'intrigues déterminées par l'ambivalence des rapports à ces figures paternelles. Au début de *A New Hope* (1977), Luke Skywalker clame vouloir devenir un Jedi pour marcher sur ce qu'il croit être les pas d'un père méconnu. Durant *The Phantom Menace* (1999), l'inexistence du père conforte la stature prophétique que Qui-Gon Jin identifie en Anakin Skywalker. À la fin de *Attack of the Clones* (2002), le jeune Boba Fett, futur fameux chasseur de primes, assiste impuissant à la décapitation de son père par un Maître Jedi. Dans *Rogue One* (2016), Jyn Erso se sacrifie pour communiquer à la Rébellion les plans d'une Étoile Noire à la conception rendue défectueuse par un père scientifique que l'Empire lui a arraché et dont elle parachève ainsi le projet. L'univers cinématographique de *Star Wars* s'est construit sur ces dynamiques intergénérationnelles mettant en scène, pour reprendre la formule d'Alain Boillat, des « figures orphelines en quête de pères⁶ ». Sont déclinées (quasiment) à

¹ Marc Atallah (dir.), *Je suis ton père. Origines et héritages d'une saga intergalactique*, Paris, Fantask ; Yverdon-les-Bains, Maison d'Ailleurs, 2017, 215 p.

² Thomas Snégaroff, *Je suis ton père. La saga "Star Wars", l'Amérique et ses démons*, Paris, Naïve essais, 2015, 125 p.

³ Alexandre Jarry, *Je Suis Ton Père. L'intégrale - épisodes I à IX*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015, 386 p. ; Stephen H. Segal, Valya Dudycz Lupescu, *Je suis ton père. Les personnages de la culture geek au secours des parents*, Grenoble, Glénat, 2018, 208 p.

⁴ Frédéric Jaccaud, « Star Wars Serials », in Marc Atallah (dir.), *op. cit.*, p. 19.

⁵ Laurent Aknin, *Star Wars, une saga, un mythe*, Paris, Vendémiaire, 2015, p. 180.

⁶ Alain Boillat, « Star Wars, encore et toujours : d'une logique sérielle répétitive à la création d'un mythe intemporel », in Marc Atallah (dir.), *op. cit.*, p. 178.

l'infini diverses variations d'un « constant questionnement entre le présent et le passé, entre soi et les générations précédentes, entre fils et père⁷ ». Au sein de cette thématique, le conflit occupe une place importante. Ainsi, dans *The Force Awakens* (2015), Kylo Ren commet-il l'irréparable contre son père au nom de l'héritage sombre d'un grand-père dont il embrasse jusqu'au masque noir. Le parricide apparaît en filigrane tout au long des dynamiques familiales qui se nouent et se dénouent, et ce depuis la première trilogie cinématographique et la révélation de Darth Vader annonçant sa paternité à Luke Skywalker au terme d'un duel acharné représentant l'affrontement entre la Rébellion et l'Empire, symbolisant le Bien et le Mal. Emblématique de cet univers, ce thème a traversé toutes les époques de *Star Wars* jusqu'à aujourd'hui. Qu'il soit advenu ou qu'il reste non réalisé, cet acte, par l'interdit auquel il renvoie dans l'imaginaire du public, marque les intrigues au sein desquelles une telle tension se fait jour. Son rôle a cependant connu des évolutions notables en quatre décennies : *Star Wars* est un univers en construction permanente dont la complexité n'a cessé de s'enrichir.

« [F]iction en expansion constante, dont les films officiels ne constituent quantitativement qu'une infime partie⁸ », *Star Wars* est un « monde »⁹ dont l'extension narrative a révolutionné l'exploitation d'un univers fictionnel. Dès la fin des années 1970, cette expansion investit de multiples supports : des romans, des comics, une émission télévisée en 1978 [le *Star Wars Holiday Special*], une adaptation radiophonique en 1981 à la *National Public Radio*¹⁰... Ce foisonnement de produits dérivés a contribué à l'invention d'un nouveau *storytelling*¹¹. De façon progressive, par strates, reflétant des stratégies narratives aux ambitions variables, ces œuvres se sont aventurées toujours plus loin pour investir les facettes encore inexplorées d'un univers où, « [t]out flottement dans le récit ou toute portion temporelle occultée par une ellipse constitue une brèche dans laquelle ne manquent pas de s'engouffrer les prolongements fictionnels en tous genres¹² ». Lors du rachat de la franchise en 2012, Disney souligne qu'un tel investissement lui permet d'avoir accès et d'envisager l'exploitation de plus de 17.000 personnages, habitant plusieurs milliers de planètes, dont les vies couvrent une chronologie s'étendant sur plus de vingt millénaires : une infinité d'inspirations et d'opportunités¹³. *Star Wars* a ainsi acquis une complexité et une profondeur bien au-delà de son histoire originelle¹⁴.

⁷ Arthur Leroy, *Star Wars. Un mythe familial. Psychanalyse d'une saga*, Issy-les-Moulineaux, ESF, 2015, p. 23.

⁸ Laurent Jullier, *Star Wars. Anatomie d'une saga*, Paris, Armand Colin, 3e éd., 2015, p. 19.

⁹ David Peyron, « Quand les œuvres deviennent des mondes. Une réflexion sur la culture de genre contemporaine à partir du concept de convergence culturelle », *Réseaux*, vol. 148-149, no. 2-3, 2008 : <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2008-2-page-335.htm> [Consulté le 01/07/2021].

¹⁰ Frédéric Jaccaud, « Star Wars Serials », *op. cit.*, p. 35.

¹¹ Henry Jenkins, « Foreword: "I Have a Bad Feeling About This" », in Dan Hassler-Forest, Sean Guynes, *Star Wars And The History Of Transmedia Storytelling*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, p. 17.

¹² Alain Boillat, « Star Wars, encore... », *op. cit.*, p. 140.

¹³ Sean Guynes, « Publishing the New Jedi Order. Media Industries Collaboration and the Franchise Novel », in Dan Hassler-Forest, Sean Guynes, *op. cit.*, p. 153.

¹⁴ Crystal Renee White, « Balancing the Force. How Media Created by Star Wars Now Defines the Franchise », in Douglas Brode, Leah Deyneka (dir.), *Myth, Media, and Culture in Star Wars. An Anthology*, Lanham, The Scarecrow Press, 2012, p. 110.

Cette extension n'est cependant pas linéaire : en 2014, Disney annonce une nouvelle continuité narrative, reléguant en dehors du canon officiel, avec le statut de « Légendes » toutes les œuvres antérieures se rattachant à l'Univers étendu, développées à partir de la trilogie originelle¹⁵. Les six films¹⁶ et la série animée *Clone Wars* suivant le film du même nom¹⁷ demeurent les bases du nouveau canon officiel. Cela a permis à Disney de produire une troisième trilogie cinématographique¹⁸, qui n'avait pas à prendre en compte la façon dont s'était écrit à partir des années 1990 - depuis la trilogie littéraire emblématique de Timothy Zahn, *Star Wars : The Thrawn Trilogy*¹⁹ - le futur de Han Solo, Leia Organa et Luke Skywalker. En raison de cette longue histoire et de son ampleur, l'analyse d'une thématique comme le parricide nécessite d'envisager le monde fictionnel qu'est *Star Wars* dans sa globalité, prenant en compte aussi bien les films que les autres contenus transmédiés. Leur construction au cours des quatre dernières décennies s'étant réalisée en ordre dispersé, sans suivre la chronologie des événements relatés, les œuvres doivent être envisagées, non rapportées aux périodes qu'elles traitent, mais en fonction de leur contexte d'élaboration. Initiée dans les années 1970, *Star Wars* a pour caractéristique d'avoir marqué, accompagné et nourri les évolutions de la culture populaire moderne. Quels ont donc été les places et les usages de la symbolique du parricide en son sein depuis 1980 et l'introduction de cette thématique au cœur de son intrigue ?

Il convient tout d'abord d'apprécier comment la matrice cinématographique originelle a envisagé le parricide, à la fois central mais considéré de façon restreinte, comme une issue à écarter (I). Par la suite, l'évolution des codes narratifs, perceptible à partir de la fin des années 1990, ouvre sur une suite de variations autour de parricides désormais advenus, accompagnant une mutation plus profonde de la représentation de la famille (II).

I- La trilogie originelle : le parricide comme issue à écarter

Si la réplique la plus célèbre de *Star Wars* introduit au cœur de l'intrigue la possibilité du parricide (A), le récit de la trilogie originelle repose avant tout sur la capacité du héros à échapper à cette voie fatale (B). De plus, ne l'envisageant que sous l'angle du rapport père-fils, ces films n'en retiennent qu'une déclinaison masculine évacuant la sœur du héros de cette tension (C).

¹⁵ « L'Univers Étendu abandonné au profit du Nouveau Canon », *Star Wars Holonet*, 4 mai 2014 : <https://www.starwars-holonet.com/informations/9466--univers-etendu.html> [Consulté le 23/07/2021].

¹⁶ Ces six films recouvrent la trilogie originelle, composée de *A New Hope* (1977), *The Empire Strikes Back* (1980) et *Return of the Jedi* (1983), ainsi que la trilogie préquellée, nommée « prélogie » car s'intéressant à des événements antérieurs, composée de *The Phantom Menace* (1999), *Attack of the Clones* (2002) et *Revenge of the Sith* (2005).

¹⁷ *Star Wars : The Clone Wars* (2008-2014).

¹⁸ Cette trilogie, nommée « postlogie » car s'intéressant à des événements ultérieurs, est constituée de *The Force Awakens* (2015), *The Last Jedi* (2017) et *The Rise of Skywalker* (2019).

¹⁹ Timothy Zahn, *Star Wars: The Thrawn Trilogy*, 3 vol., New York, Bantam Spectra, 1991-1993, 368 p., 384 p. et 416 p.

A) « *I am your father*²⁰ » : d'un tournant narratif à la construction du mythe

L'information selon laquelle Vader serait le père de Luke apparaît pour la première fois dans la seconde version du scénario de *The Empire Strikes Back* (1980), en avril 1978²¹. Aucun document antérieur ne la mentionne. Si le premier film *A New Hope* (1977) avait érigé Darth Vader en méchant emblématique, il ne laissait pas d'indice quant à l'éventuelle complexification de son statut. Par la suite, tout semble avoir été fait pour préserver le choc de la révélation : lors du tournage de la fameuse scène, David Prowse, l'acteur incarnant Vader, n'est pas mis dans la confidence et prononce d'autres lignes de dialogue, qui seront remplacées au moment du doublage final. Seul Mark Hamill, l'interprète de Luke Skywalker, est briefé pour pouvoir jouer de façon adaptée son personnage²². Quand l'épisode V sort au cinéma, le déni est une étape par laquelle passent une partie du public et de l'équipe du film : n'est-ce pas le rôle du méchant principal de mentir pour distiller le doute dans l'esprit du héros ? Un journaliste décrit ainsi que « [l]es spectateurs étaient stupéfaits par la déclaration de Vad[er], mais beaucoup étaient divisés sur le fait de savoir s'il disait la vérité²³ ». Lors d'une interview, Mark Hamill investit le même registre : « Maintenant, je me demande si c'est vrai ? Vous vous souvenez de la Guerre des Clones ? Ils auraient pu cloner mon père. À ce stade, il ne s'agit que de spéculations...²⁴ » Quant à James Earl Jones, l'acteur qui prête sa voix à Vader et enregistre donc la fameuse réplique, il déclare : « Quand j'ai vu pour la première fois le dialogue [...], je me suis dit : "Il ment, je me demande où ils veulent en venir"²⁵ ».

Immédiatement crue ou non, la révélation de Vader constitue le tournant sur lequel repose *The Empire Strikes Back* (1980), et ce à plus d'un titre. Sur le plan narratif, cette scène est centrale, Lucas le reconnaît : « [J]e n'avais pas d'autre point fort que le fait d'apprendre que Vad[er] était son père et que c'était un film plus psychologique²⁶ ». Cependant cette réplique a une portée qui dépasse ce seul cadre : plus que toute autre, elle a contribué à forger le mythe *Star Wars*, grâce aux parallèles qu'elle a encouragés. Les critiques lors de la sortie de *The Empire Strikes Back* (1980) en offrent un premier aperçu. Ainsi, dans *The Hollywood Reporter*, Arthur Knight souligne : « Lucas a renforcé sa position en fournissant un élément de motivation à Dar[th] Vad[e]r... Il suffit de dire qu'il s'agit d'un

²⁰ Darth Vader (*The Empire Strikes Back*, 1980, 1h51min17 - 1h51min19).

²¹ Dans son enquête très documentée revenant sur la genèse de *Star Wars*, Michael Kaminski insiste sur le fait que le père de Luke et Darth Vader ont longtemps été deux figures différentes dans les ébauches de scénario. (Cf. « Appendix C : The Dark Father. Darth Vader's Etymological and Paternal Origins », in Michael Kaminski, *The Secret History of Star Wars*, Kingston, Legacy Books Press, 2008, p. 20.)

²² Laurent Bouzereau, *Star Wars. The Annotated Screenplays*, Londres, Titan Books, 1998, p. 218.

²³ J. W. Rinzler, *Le Making of de L'Empire contre-attaque*, Talence, Akileos, 2013, p. 339.

²⁴ J. W. Rinzler, *Le Making of de L'Empire...*, op. cit., p. 216.

²⁵ J. W. Rinzler, *Le Making of de L'Empire...*, op. cit., p. 307.

²⁶ J. W. Rinzler, *Le Making of de L'Empire...*, op. cit., p. 59.

emprunt à la mythologie grecque [...]»²⁷ ». Quant à Roger Angell, dans sa critique du *New Yorker*, il met en avant « un renversement pseudo-sophocléen et freudien des événements qui implique Luke et Dar[th] Vad[e]r²⁸ ». Certes, Lucas a toujours revendiqué « une application consciente et concertée des réflexions portant sur le fonctionnement anthropologique, psychologique et narratologique des mythes²⁹ ». Comme le rappelle Alain Boillat, il pose les fondations de *Star Wars* au début des années 1970 « en pleine vague du structuralisme aux États-Unis³⁰ ». Cependant les rapprochements - parfois artificiels³¹ - effectués par les commentateurs avec des références à la culture antique ou médiévale relevant d'une « culture légitimée³² » ont participé à une véritable entreprise de « valorisation culturelle³³ » de la saga, sur laquelle Lucasfilm a joué pour la promouvoir et lui faire acquérir une légitimité supplémentaire.

En 2015, le journaliste Chris Taylor, prenant ses distances par rapport à cette littérature, s'est efforcé de repartir des sources directes d'inspiration de George Lucas, pour tenter de démontrer que cette révélation n'était, avec le recul, pas si imprévisible³⁴. Il insiste sur les références culturelles américaines qui ont structuré l'univers du jeune Lucas. Si ce dernier a toujours revendiqué l'influence des *serials* au premier rang desquels *Flash Gordon*, il a également mis en avant, dans ses premières interviews surtout, l'importance des comics, notamment d'un héros de DC, aujourd'hui oublié, *Tommy Tomorrow*³⁵. Ce personnage, dont les aventures ont été publiées de 1947 à 1963, était un colonel au sein des Space Planeteers, une force de police interplanétaire du futur. Il faisait équipe avec un certain capitaine Brent Wood. Or, un des plus marquants retournements du comics est une révélation paternelle : le père de Brent Wood était en réalité... un célèbre pirate, donc quelqu'un qui appartenait au camp qu'ils combattaient³⁶. Outre ces références moins familières au public français, l'autre influence sur laquelle il a été abondamment glosé provient des livres de John Campbell, dont les thèses sur les mythes fondateurs ont marqué Lucas. L'itinéraire type du héros détaillé par Campbell en 1949 dans *Le héros aux mille et un visages*, découpé en 'séparation-initiation-retour'³⁷, fait directement écho à la trilogie. Un chapitre retient l'attention : « La réunion au père ». Il y décrit diverses occurrences mythologiques de la quête du père dans lesquelles Lucas a manifestement puisé

²⁷ Cité par : J. W. Rinzler, *Le Making of de L'Empire...*, *op. cit.*, p. 332.

²⁸ Cité par : J. W. Rinzler, *Le Making of de L'Empire...*, *op. cit.*, p. 333.

²⁹ Alain Boillat, « Star Wars, encore... », *op. cit.*, p. 182.

³⁰ *Ibid.*

³¹ L'exposition de Mary Henderson, *Star Wars. La Magie du mythe* (1997), en est une illustration. Juste avant le lancement des films de la nouvelle trilogie, elle conforte la légitimité culturelle de la saga. (*Ibid.*)

³² Alain Boillat, « Introduction : des films, un monde. Lectures de *Star Wars* », *Décadrages* [Online], 8-9 | 2006 : <http://journals.openedition.org/décadrages/273> [Consulté le 10/07/2021].

³³ *Ibid.*

³⁴ Chris Taylor, *How Star Wars Conquered the Universe : the Past, Present, and Future of a Multibillion Dollar Franchise*, Basic Books, 2015, p. 229-230.

³⁵ Cf. notamment : « The George Lucas Saga - Interview by Kerry O'Quinn (1981) », in *Georges Lucas, Interviews*, University Press of Missipi, 1999, p. 102 ; Michael Kaminski, *op. cit.*, p. 20.

³⁶ Chris Taylor, *op. cit.*, p. 21.

³⁷ Joseph Campbell, *Le héros aux mille et un visages*, Escalquens, Oxus, 2010 [1949], 410 p.

pour sa propre histoire³⁸. Cela conduit Chris Taylor à conclure que, peut-être, il n'y avait pas besoin d'être le créateur de la saga pour savoir vers quoi *Star Wars* allait s'orienter... Ce qui pourrait expliquer ces mystérieuses conférences dans lesquelles l'interprète de Vader, en 1977, discute d'une hypothèse de paternité pourtant non encore existante dans les projets de scénario³⁹. Ainsi, la fameuse révélation s'inscrit-elle d'abord dans la culture de divertissement américaine de son époque.

B) « *What I told you was true, from a certain point of view*⁴⁰ » : déjouer le parricide

La promotion du parricide est l'un des fils rouges du dernier film de la trilogie originelle, *Return of the Jedi* (1983). Y apparaît la fonction narrative qui connaîtra le plus de succès dans le futur de l'univers *Star Wars* : le parricide comme catalyseur dans le basculement vers le Côté obscur. C'est la vision de l'Empereur Palpatine durant la scène de confrontation finale entre lui, Vader et Luke. Lors de son second combat contre son père, alors que le fils a pris le dessus, l'Empereur l'encourage à en finir : « Bien ! Ta haine t'a rendu beaucoup plus puissant ! Maintenant, accomplis ton destin et viens prendre la place de ton père à mes côtés⁴¹ ! » Le parricide est ici associé au Mal, investissant le registre du crime le plus monstrueux qui soit : le commettre, c'est engendrer un monstre ayant définitivement basculé vers le Côté obscur, embrassant ses tueries et ses horreurs. Il n'est pas surprenant que ce soit cette représentation qui sera majoritairement retenue dans l'univers *Star Wars* ultérieur. Cependant, les usages de la référence au parricide apparaissent plus complexes dans l'épisode VI : il est en effet également promu par les Jedi. Ainsi, lorsque Luke retrouve le fantôme de Kenobi pour la première fois après la révélation de Vader, le Maître Jedi justifie son mensonge, déclarant que, comme beaucoup de vérités, elle l'est « d'un certain point de vue⁴² ». Pressant Luke à se confronter à nouveau à son père, il investit deux registres d'argumentation. Tout d'abord, il insiste sur l'idée de destin : « Tu ne peux échapper à ta destinée. Il te faudra affronter Dar[th] Vad[e]r⁴³ », affirme Kenobi. Privant le héros du moindre choix, lui déniait tout libre arbitre, il décrit une trajectoire présentée comme pré-écrite dès sa naissance, forgée dans la certitude partagée que les éventuels enfants d'Anakin Skywalker seraient puissants dans la Force. Luke, en tant que représentant du Côté lumineux, doit affronter Vader, définitivement perdu dans le Côté obscur. Le second type d'argument est celui de la dissociation entre Darth Vader et Anakin Skywalker : « C'est plus une machine qu'un homme maintenant, il est malhonnête et mauvais⁴⁴ ». Dans la novélisation de James

³⁸ Alain Boillat, « *Star Wars*, encore... », *op. cit.*, p. 183.

³⁹ Chris Taylor, *op. cit.*, p. 230.

⁴⁰ Ben Kenobi (*Return of the Jedi*, 1983, 46min25 - 46min27).

⁴¹ *Return of the Jedi* (1983, 1h53min54 - 1h53min54).

⁴² *Return of the Jedi* (1983, 46min25 - 46min27).

⁴³ James Kahn, « Le retour du Jedi » [1983], in *Star Wars. La Guerre des étoiles*, Paris, Omnibus, 1995, p. 448.

⁴⁴ *Return of the Jedi* (1983, 47min02 - 47min07).

Kahn, Kenobi développe : « Tu ne dois pas voir en cette machine un père [...]. Nous nous sommes battus... ton père est tombé dans un cratère en fusion. Quand il a réussi à se traîner hors de cet enfer, tout ce qui restait d'Anakin Skywalker s'était fondu dans la matière brûlante. Seul restait Dar[th] Vad[er], un être à tout jamais infirme que seules maintenant en vie les machines et sa sombre volonté⁴⁵ ». Cette opposition de l'humain à la machine est une thématique chère à George Lucas, déjà explorée dans son premier film *THX 1138* sorti en 1971⁴⁶. Charles-Antoine Courcoux identifie d'ailleurs dans la première trilogie une « rhétorique technophobe⁴⁷ », où le « corps-machine de Vader renvoie aux caractères aliénant, rigide et froid de la modernité technologique⁴⁸ ». Ce dernier argument des Jedi, insistant sur le fait que rien de ce qu'était Anakin Skywalker n'aurait survécu à la lave de Mustafar, leur permet de nier la qualification de parricide dans l'hypothèse où Luke tuerait Vader.

En dépit de ces injonctions diverses, l'histoire de *Return of the Jedi* (1983) est avant tout le récit d'un renoncement au parricide. D'emblée, Luke insiste sur l'impensable que représente pour lui un tel meurtre : « Je ne pourrai pas tuer mon père⁴⁹ ». Cette fin de non-recevoir lui permet de se construire contre cet acte et ainsi d'affirmer sa qualité de Héros par sa capacité à bâtir une voie alternative. Les archives dont nous disposons sur l'écriture du troisième film corroborent cette fonction narrative d'issue choquante qui ne saurait advenir. En effet, les discussions de l'équipe ne tournent pas autour de l'idée que le fils puisse tuer le père. Ce qui retient l'attention est de savoir si Luke va marcher ou non sur les pas de son père et embrasser le Côté obscur : « "Va-t-il devenir comme son père ?" C'est là qu'est la véritable tension⁵⁰ », explique Lucas. Le refus de tuer son père amène Luke à renoncer à l'Ombre en général⁵¹, acceptant d'y sacrifier sa vie. Finalement c'est cette dimension sacrificielle qui touche Vader et provoque son (re)bascullement de l'autre Côté pour sauver son fils. Comme le résume Lucas : « Tout le concept du film original est que Luke va sauver son père, ce qui est typique du conte de fées : un bon père / mauvais père que le bon fils va amener à redevenir bon⁵² ». Le parricide, bien que fil rouge du troisième film, n'est donc pas quelque chose qui avait vocation à se réaliser. D'autres aspects de la trilogie, notamment une analyse au prisme du genre, témoignent du cadre réduit qui a été accordé à cette thématique.

C) « *There is another*⁵³ » : le mythe œdipien ne peut-il être décliné qu'au masculin ?

⁴⁵ James Kahn, *op. cit.*, p. 444-445.

⁴⁶ Mary Henderson, *Star Wars. La magie du mythe*, Paris, France Loisirs, 1998, p. 152.

⁴⁷ Charles-Antoine Courcoux, « De la nécrose technologique au gouffre métallurgique. Darth Vader ou le choc de la conscience post-industrialisée », *Décadrages* [Online], 8-9 | 2006 : <http://journals.openedition.org/decadrages/285> [Consulté le 15/07/2021].

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Return of the Jedi* (1983, 47min16 - 47min18).

⁵⁰ J. W. Rinzler, *Le Making of de L'Empire...*, *op. cit.*, p. 348.

⁵¹ James Kahn, *op. cit.*, p. 532.

⁵² J. W. Rinzler, *Le Making of de Le Retour du Jedi*, Talence, Akileos, 2015, p. 65.

⁵³ Yoda (*The Empire Strikes Back*, 1980, 1h25min23 - 1h25min25).

Le parricide n'est envisagé, au sein de la trilogie originelle, que dans une relation père-fils. Cela n'est pas propre à ce thème : *Star Wars* s'est d'abord écrit au masculin⁵⁴. La mise à jour de biais d'écriture au détriment de personnages féminins n'est pas nouvelle. En 1929, dans *A Room of One's Own*, Virginia Woolf, s'attardant sur *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, critiquait déjà une constante qu'elle observait dans la majorité de la littérature : des femmes uniquement réduites à leurs rapports aux hommes⁵⁵. En 1985, dans sa bande dessinée *Dykes to Watch Out For*, la dessinatrice américaine Alison Bechdel s'en inspirera pour proposer une grille d'analyse de la représentation des personnages féminins dans les films, qui deviendra le test de Bechdel-Wallace⁵⁶. La trilogie originelle échoue de façon manifeste à ce test⁵⁷. En 2015, Chris Wade et Abraham Riesman, la revisionnant, ont comptabilisé, sur un total de 386 minutes de films, 63 secondes de dialogues prononcés par des personnages féminins qui ne sont pas Leia Organa⁵⁸. Cela rejoint la critique de fond formulée par Jeanne Cavelos dans son essai « Stop Her, She's Got a Gun ! How the Rebel Princess and the Virgin Queen Became Marginalized and Powerless in George Lucas's Fairy Tale », où elle entreprend de démontrer comment, dans *Star Wars*, les personnages féminins ont tendance à être sacrifiés et à ne servir que de faire-valoir aux personnages masculins⁵⁹. L'utilisation de Leia Organa, seule figure féminine, est révélatrice de ces biais, tout particulièrement par son exclusion de la thématique du parricide. Dans *Return of the Jedi* (1983), Leia apprend que Vader est son père (et Luke son frère). Vader représente pour elle celui qui l'a torturée, puis a ordonné sous ses yeux la destruction de sa planète Alderaan, et qui l'a ensuite pourchassée à travers toute la galaxie pour enfin cryogéniser l'homme qu'elle aime. Cette révélation ne saurait laisser Leia indifférente, or le seul arc narratif émotionnel accordé à Leia est sa romance avec Han Solo⁶⁰. En outre, elle n'est pas associée à la confrontation père-fils, ni à la cérémonie par laquelle Luke dispose du corps de leur père, ni à la réconciliation finale avec la réunion des fantômes de Yoda, Kenobi et Anakin Skywalker. Le scénario est entièrement centré sur la figure du héros qu'incarne Luke et aucune place n'est laissée à celle qui est censée avoir un potentiel identique dans la Force. Dans les réunions autour de l'écriture de *Return of the Jedi* (1983), le scénariste Lawrence Kasdan a pourtant suggéré la possibilité de « tuer Luke et

⁵⁴ Dan Rubey, « Not So Long Ago nor Far Away. New Variations on Old Themes and Questioning Star Wars 'Revival of Heroic Archetypes », in Douglas Brode, Leah Deyneka, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁵ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, 10-18, 1996 [1929], p. 123-124.

⁵⁶ Hélène Breda, « La critique féministe profane en ligne de films et de séries télévisées », *Réseaux*, 2017/1 (n° 201) : <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2017-1-page-87.htm> [Consulté le 15/07/2021].

⁵⁷ Valerie Estelle Frankel, *Star Wars Meets The Era of Feminism*, Lanham, Lexington Books, 2018, p. 29.

⁵⁸ *New York Magazine*, « Women Don't Talk Much in Star Wars », *Youtube*, 1^{er} décembre 2015 : <https://www.youtube.com/watch?v=ODgwL7DJ9dY> [Consulté le 14 juillet 2021].

⁵⁹ Cf. Jeanne Cavelos, « Charge 7. Women in Star Wars Are Portrayed as Fundamentally Weak. Stop Her, She's Got a Gun ! How the Rebel Princess and the Virgin Queen Became Marginalized and Powerless in George Lucas's Fairy Tale », in David Brin, Matthew Woodring Stover, *Star Wars on Trial*, Dallas, Benbella Books, 2006, p. 305-322.

⁶⁰ *Ibid.*

que Leia prenne les choses en main⁶¹ ». Cette proposition n'était pas liée à une réflexion sur la représentation féminine, il s'agissait simplement de conférer au film « plus de poids émotionnel si quelqu'un qu'on aime est laissé en chemin⁶² ». Ce développement aurait cependant eu le mérite de permettre une réelle exploitation de leur lien familial. Lucas s'y est fermement opposé, refusant de sacrifier un personnage principal.

Il faut attendre l'Univers étendu pour que des œuvres s'arrêtent sur cette révélation. Dans *Truce at Bakura* (1993) de Kathy Tyers, situé juste après l'épisode VI, le point de vue de Leia est abordé pour dévoiler son combat interne suite à l'annonce de la paternité de Vader. Le fantôme de ce dernier, en quête de rédemption, lui apparaît et reprend mot pour mot sa réplique culte passée, « [j]e suis ton père⁶³ ». Cette première confrontation est marquée par le rejet de Leia : « Je ne vous pardonnerai jamais. Allez vous-en. Dématérialisez-vous⁶⁴ ». Le processus d'acceptation et de pardon aura cependant lieu, car dans l'Univers étendu, elle fera le choix de nommer son plus jeune fils Anakin. Le canon Disney explore également cette thématique : dans *Bloodline* (2016) de Claudia Gray⁶⁵, qui se situe sept ans avant l'épisode VII, Leia fait face à la révélation publique de cette paternité, voyant son image et tout ce qu'elle a pu accomplir être remis en cause. Dans le comics *Vader Down* (2016), il est même accordé au personnage d'investir la tension narrative du parricide (non conscient) : l'aventure se déroule juste après *A New Hope* (1977), Leia y est presque prête à tout pour se venger de Vader⁶⁶. De façon anecdotique mais symbolique, réalisant un complet retournement par rapport à la trilogie originelle, la nouvelle « There is another » de Gary D. Schmidt (2017) relate le point de vue de Yoda sur la formation des enfants d'Anakin durant *The Empire Strikes Back* (1980) : pour le vieux Maître Jedi, seule Leia mérite d'être formée, tandis qu'il voit chez Luke les mêmes traits de caractère problématiques qu'il avait identifiés jadis chez son père⁶⁷. L'hypothèse que Leia remplace son frère était d'ailleurs celle proposée dans l'histoire alternative du comics *Star Wars Infinities. The Empire Strikes Back* (2003), Luke mourant sur la planète glacée de Hoth⁶⁸. Ces exemples, tout en démontrant la légitimité narrative théorique de Leia, révèlent aussi un biais historique important de l'univers *Star Wars* : l'existence de différences dans le traitement des personnages selon le type de support. Ainsi, les comics ont-ils eu tendance à « [faire] par rapport aux films la part belle aux personnages féminins⁶⁹ ».

⁶¹ J. W. Rinzler, *Le Making of de Le Retour...*, p. 64.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Kathy Tyers, *Trêve à Bakura*, Paris, Pocket, 1998 [1993], p. 171.

⁶⁴ Kathy Tyers, *op. cit.*, p. 173.

⁶⁵ Claudia Gray, *Bloodline*, New York, Del Rey, 2016, 341 p.

⁶⁶ Jason Aaron, Kieron Gillen, *Star Wars - Vader abattu*, Panini Comics, 2016 [2015], p. 88-89.

⁶⁷ Gary D. Schmidt, « There is another », in *From a Certain Point of View*, New York, Del Rey, 2017, p. 359-360.

⁶⁸ Dave Land, *Star Wars Infinities. The Empire Strikes Back*, Milwaukee, Dark Horse Comics, 2003, 96 p.

⁶⁹ Alain Boillat, « Introduction... », *op. cit.*

La thématique du parricide conserve une place importante après la trilogie originelle. Cependant, comme elle ne concerne plus une figure dont l'héroïsme repose sur sa capacité à la dépasser, le rôle de cet acte évolue d'une issue possible à celui de meurtre désormais advenu, avec des variantes qui révèlent l'ampleur des réécritures s'opérant au sein d'un Univers jamais figé.

II- De la prélogie à la postlogie : variations autour de parricides advenus

En permanente expansion, *Star Wars* connaît plusieurs évolutions notables au tournant du XXI^e siècle qui affectent le traitement du parricide. Il est possible d'identifier différents temps et supports majeurs. Les réécritures et les annonces de la prélogie au cinéma (A) se concrétisent ensuite dans la littérature, permettant une formalisation aboutie de la fonction narrative du « parricide-type » (B). Enfin, la postlogie, en tentant de proposer une conclusion à la saga, bouscule les anciens codes, au premier rang desquels ceux du parricide (C).

A) « *You're the closest thing I have to a father*⁷⁰ » : les réécritures et annonces de la prélogie

Le retour de *Star Wars* dans l'univers cinématographique, à partir de 1999, voit s'amorcer une réécriture de l'œuvre. Le ton a changé : se déroulant plusieurs décennies avant les événements de la trilogie originelle, c'est à l'histoire d'une chute que nous convie cette suite de films - la chute pré-écrite d'Anakin Skywalker autour de laquelle la narration se structure. La thématique du parricide est bien présente, mais dans une autre déclinaison : celle d'un futur affrontement entre un Maître et son ancien apprenti, dont nous connaissons l'issue depuis *A New Hope* (1977). La mort de Kenobi des mains de Vader/Anakin entre en effet, rétroactivement, dans ce registre. Alors que *The Phantom Menace* (1999) avait fait acquérir une dimension messianique au jeune Anakin avec une naissance attribuée à une forme d'immaculée conception, *Attack of the Clones* (2002) amorce la requalification de la confrontation, insistant sur Kenobi comme figure paternelle. Dans le premier temps d'action du film, alors que son Maître conclut un sermon sur un questionnement à dessein prémonitoire : « Pourquoi est-ce que je n'arrête pas de penser que tu causeras ma mort un jour, hein ? », Anakin s'empresse de répondre : « Ne dites pas ça. [...] Pour moi, vous êtes ce qui ressemblerait le plus à un père⁷¹ ». Puis, dans la dernière séquence du film qui conduit à l'affrontement final sur Geonosis, lorsque Padmé Amidala et Anakin discutent d'une tentative de sauvetage de Kenobi prisonnier des

⁷⁰ Anakin Skywalker (*Attack of the Clones*, 2002, 22min08-22min11).

⁷¹ R. A. Salvatore, *L'Attaque des Clones*, Paris, Fleuve noir, 2002, p. 126.

Séparatistes, aux appels à l'action de Padmé s'exclamant « C'est ton ami ! Ton mentor ! », Anakin surenchérit : « [i]l est même comme un père pour moi⁷² ! ». De manière générale, la dynamique père-fils entre Anakin et Kenobi n'est pas seulement centrale dans le développement du premier en tant que Jedi, elle est aussi ce qui contribue à son basculement du Côté obscur⁷³. Né esclave, contraint d'abandonner sa mère à cette vie, Anakin se construit sur de nombreuses failles, qu'ont pu mettre en lumière les diverses analyses de *Star Wars* sous l'angle de la psychologie⁷⁴. Son rapport compliqué à l'autorité, ses aspirations et la conscience de ses facultés, l'entraînent dans une rébellion, attisée par les manipulations du chancelier Palpatine, face à une figure paternelle qui le jalouerait et l'empêcherait de pleinement accomplir son potentiel.

La prélogie fonctionne comme une tragédie : un jeune homme trop fier, qui tente de changer à tout prix un futur qu'il croit connaître par des visions, et qui, au final, tout en sombrant dans le Côté obscur et en participant à de multiples tueries, provoque ce qu'il craignait et voulait éviter, la mort de la personne qu'il aime, puis, deux décennies plus tard, tue celui qui a été son père de substitution⁷⁵. En plaçant Anakin Skywalker au cœur du récit, cette préquelle réécrit la trilogie originelle, suivant un arc ascension-chute-rédemption sur les six films qui rend plus périphérique l'aventure de Luke. Si *Star Wars* a toujours reposé sur des méchants charismatiques conférant une portée supplémentaire à la lutte que les héros leur opposent, la prélogie amorce une ouverture vers le camp antagoniste. De telles œuvres avaient déjà existé auparavant, mais leur nombre explose au tournant des années 2000. Peu importe d'ailleurs la brièveté de l'apparition cinématographique, comme en témoignent les exploitations ultérieures du populaire Darth Maul. Le destin transmédia de ce dernier est représentatif de la façon dont l'univers *Star Wars* se déploie. Suite à *The Phantom Menace* (1999), c'est sous une forme littéraire que l'exploitation du personnage se poursuit⁷⁶. Ces récits se concentrent sur les événements qui précèdent l'épisode I car ce personnage finit le film coupé en deux par Kenobi. Il est considéré comme mort pendant toute la décennie qui suit la prélogie. La révélation de sa survie intervient dans la saison 4 de la série animée *Clone Wars* en 2012, avant d'être consacrée au cinéma avec une apparition hologramme dans *Solo : A Star Wars Story* (2018). À partir des années 2000, les figures non héroïques, ou anti-héroïques, acquièrent ainsi une place nouvelle dans l'univers *Star*

⁷² R. A. Salvatore, *op. cit.*, p. 332.

⁷³ Erin C. Callahan, « Jedi Knights, Dark Lords and Space Cowboys », in Peter W. Lee (dir.), *A Galaxy Here and Now. Historical and Cultural Readings of Star Wars*, Jefferson, McFarland, 2016, p. 94.

⁷⁴ Parmi les récentes, en français, nous pouvons citer : Hugues Paris, Hubert Stoecklin, *Star Wars au risque de la psychanalyse*, Toulouse, Erès, 2012, 173 p. ; Arthur Leroy, *op. cit.*

⁷⁵ John C. McDowell, « From Sky-Walking to Dark Knight of the Soul. George Lucas's Star Wars Turns to Tragic Drama », in Douglas Brode, Leah Deyneka (dir.), *op. cit.*, p. 77.

⁷⁶ Sous le format du comics (Ron Marz, *Star Wars: Darth Maul*, Milwaukie, Dark Horse Comics, 2001, 96 p.), mais aussi du roman (Michael Reaves, *Darth Maul : Shadow Hunter*, New York, Del Rey, 2001, 400 p.).

Wars. Ce tournant s'inscrit dans une évolution plus large de l'industrie culturelle américaine, phénomène que François Jost met en lumière et analyse pour les séries télévisées⁷⁷.

Tout cela annonce une utilisation renforcée de la thématique du parricide, car cela conduit à s'intéresser aux ennemis des Jedi que sont les Sith. À la fin de *The Phantom Menace* (1999), Yoda introduit justement une information nouvelle les concernant : « Toujours deux les Seigneurs [des Sith] sont... Pas plus, pas moins. Un Maître et un apprenti⁷⁸ ». Il s'agit de la première mention d'une tradition qui sera par la suite présentée dans l'Univers étendu comme la « Règle des Deux », établie par Darth Bane un millénaire avant les événements de la trilogie originelle. Cette règle mêle les coutumes Jedi d'une formation individualisée reposant sur des rapports Maître/Apprenti.e et la philosophie Sith de violence et d'ambition. Cette compétition perpétuelle a été réduite à deux représentants de l'Ordre Sith à des fins stratégiques contre l'Ordre Jedi. Dans *Darth Bane : The Rule of Two* (2007), Darth Bane explique à sa disciple : « Viendra un jour où ta formation s'achèvera [...]. Quand tu auras appris et compris toutes les leçons [...], tu me défieras pour me ravir le titre de Maître, et un seul de nous survivra à ce duel⁷⁹ ». Les fondations de l'Ordre Sith sont les suivantes : « Telle est la Règle des Deux : Un Maître et un disciple. Lorsque tu seras prête à réclamer le titre de Seigneur Noir, tu ne l'obtiendras qu'en m'éliminant. [...] C'est la voie du Côté Obscur⁸⁰ ». Se retrouve institutionnalisée une forme de parricide, celui de la figure ascendante qui aura formé l'apprenti.e pendant une assez longue période. Ce meurtre est présenté comme nécessaire pour la perpétuation des Sith. Sont ainsi annoncés autant de parricides à venir qu'il y aura d'histoires les mettant en scène.

B) « *I was just thinking about children. [...] Wondering if the evil in a family's history [...] always passes itself on to each new generation*⁸¹ » : le parricide comme étape dans le basculement vers le Côté obscur

Dans les années 2000, l'Univers étendu littéraire réalise et prolonge les annonces de la prélogie, exploitant le thème du parricide advenu conduisant au Côté obscur. Il demeure tout d'abord associé à la saga des Skywalker qui se poursuit, marquée par une complexification des enjeux. La série *New Jedi Order*, publiée de 1999 à 2003, concomitante à la sortie de la prélogie au cinéma et tentant de mettre en place une stratégie transmédia d'envergure, est un tournant important : elle accompagne et contribue au renouvellement de la tonalité de *Star Wars*. Débutant 25 ans après l'épisode IV, elle suit les personnages de la trilogie originelle, mais aussi de la génération suivante

⁷⁷ Cf. François Jost, *Les Nouveaux Méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*, Paris, Bayard presse, 2015, 281 p.

⁷⁸ Terry Brooks, *La Menace Fantôme*, Paris, Fleuve noir, 1999, p. 342.

⁷⁹ Drew Karpyshyn, « La Règle des deux », in *La Trilogie Dark Bane*, Paris, Pocket, 2017 [2008], p. 462.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Leia Organa Solo (Timothy Zahn, *Dark Force Rising*, New York, Bantam Spectra, 1992).

des Skywalker, dont les représentants ont été créés dans différents livres de l'Univers étendu durant les années 1990⁸². Si elle est restée dans les mémoires des lecteurs de *Star Wars*, c'est par la façon dont elle introduit pour la première fois dans cet univers littéraire des représentations non aseptisées de la violence, de la mort et du traumatisme en découlant, leur offrant une place et une ampleur inédites⁸³. L'événement marquant du premier tome, *Vector Prime* (1999), est la mort de Chewbacca, mettant fin à la tradition selon laquelle les auteurs des romans *Star Wars* ne pouvaient tuer des protagonistes importants. De manière générale, le futur proposé rompt avec l'ouverture finale propre aux contes de fées, dans laquelle « tout le monde doit survivre et vivre heureux ensuite⁸⁴ », que Lucas avait voulu associer à *Star Wars* avec sa première trilogie. Le plus jeune des enfants Solo, Anakin, meurt durant la guerre contre les Yuuzhan Vong qui est le fil rouge de la série⁸⁵. Ces deuils successifs ébranlent durablement les différents protagonistes. Parallèlement, la thématique de la tentation vers le Côté obscur reste une constante dans les destinées de chacun des descendants Skywalker - à l'exception de Leia⁸⁶. Publiée de 2006 à 2009, la série littéraire ultérieure *Legacy of the Force* poursuit sur cette voie pessimiste, en relatant la Seconde Guerre Civile Galactique : elle met en scène le basculement vers le Côté obscur du fils aîné survivant des Solo, Jacen. Le troisième tome intitulé *Tempest* (2006) voit le jeune homme ordonner de tirer sur le Faucon Millennium à bord duquel sont alors ses parents. Han et Leia en réchappent, mais cette scène place le conflit au cœur de la famille des descendants d'Anakin Skywalker⁸⁷. Dans les déchirements qui suivent, Jacen tue sa tante Mara Jade, l'épouse de Luke dans l'Univers étendu⁸⁸. Cette mort joue un rôle narratif semblable au parricide d'ascendants directs : celle qui le forme au Côté obscur a en effet insisté sur l'importance de sacrifier ce qu'il aime et de ressentir la douleur pour devenir un véritable Sith. C'est suite à son crime que Jacen devient Darth Caedus. Il finit tué par sa sœur jumelle, Jaina, ultime survivante de la fratrie des trois enfants de Leia et Han⁸⁹. La malédiction des Skywalker s'est donc perpétuée à la génération suivante, comme dans les tragédies de Sophocle. Durant la première décennie des années 2000, le temps de l'innocence n'est plus : la conclusion de l'épisode VI qui annonçait la paix et la prospérité dans la galaxie, tout en offrant une fin heureuse aux trois personnages principaux, n'a pas

⁸² Dans l'Univers étendu, Leia Organa et Han Solo ont 3 enfants : des jumeaux, Jacen et Jaina, et un plus jeune, Anakin. Quant à Luke, il épouse Mara Jade, ancienne Main de l'Empereur, avec laquelle il aura un fils, Ben, durant la série *New Jedi Order*.

⁸³ Sean Guynes, « Publishing the *New Jedi Order*. Media Industries Collaboration and the Franchise Novel », in Dan Hassler-Forest, Sean Guynes, *op. cit.*, p. 149.

⁸⁴ George Lucas, au cours de l'écriture de *Return of the Jedi*. (Cité dans : J. W. Rinzler, *Le Making of de Le Retour...*, *op. cit.*, p. 65.)

⁸⁵ Troy Denning, *The New Jedi Order : Star by Star*, New York, Del Rey, 2001, 624 p.

⁸⁶ Luke Skywalker lui-même bascule (presque) vers le Côté obscur dans le comics *Dark Empire*, publié dans les années 1990 : Tom Veitch, *Dark Empire*, Milwaukee, Dark Horse Comics, 1993, 182 p.

⁸⁷ Troy Denning, *Legacy of the Force : Tempest*, New York, Del Rey, 2006, 392 p.

⁸⁸ Karen Traviss, *Legacy of the Force : Sacrifice*, New York, Del Rey, 2007, 367 p.

⁸⁹ Troy Denning, *Legacy of the Force : Invincible*, New York, Del Rey, 2008, 320 p.

eu lieu. *Star Wars* n'est plus un « produit des années 80⁹⁰ », mais reflète un changement d'époque dans l'industrie culturelle.

La mise en scène d'un parricide au sens strict, commis sur les ascendants directs, père et mère, joue un rôle clé au sein d'une des dernières œuvres de l'Univers étendu, *Darth Plagueis* (2012), revenant sur la genèse du méchant le plus emblématique de *Star Wars* : Sheev Palpatine. Ce dernier, âgé de 17 ans, n'est alors qu'un disciple potentiel d'un Seigneur des Sith appelé Darth Plagueis, un rival politique de son père, lorsque il est encouragé au parricide. Sans prononcer le terme, Plagueis explique à son futur apprenti qu'il doit « [s']émanciper⁹¹ » : « Je parle de vous libérer - d'accomplir l'acte de re-création que vous avez initié quand vous avez rejeté votre nom de famille⁹² ». Si les problèmes entre Sheev et son père ne sont pas nouveaux, le conflit atteint après cette scène un point de non-retour. Les parricides sur lesquels la confrontation débouche ne sont cependant pas directement montrés dans le roman. C'est *a posteriori*, lors d'un appel à Plagueis, que Sheev annonce : « Je les ai tués [...]. Je les [sous-entendu : son père, sa mère, ses frères et sœurs] ai tués - même les gardes⁹³ ». Plagueis précisera quelque temps plus tard qu'il s'agissait de « [s']assurer qu'[il soit] libre. [Libre] de la peur d'exprimer [sa] vraie nature⁹⁴ ». L'histoire des origines de Palpatine/Darth Sidious est l'exemple le plus abouti de la fonction du parricide comme rituel initiatique, formalisé comme tel, permettant d'intégrer l'Ordre des Sith. Il est un acte de destruction-crédation : détruire ceux qui lui ont donné la vie équivaut à une nouvelle naissance. La fin du roman, renouant avec l'univers cinématographique de *The Phantom Menace* (1999), voit Palpatine parachever son ascension : élu Chancelier Suprême, il se retourne contre Plagueis et le tue⁹⁵. Après le parricide biologique, l'ultime basculement du récit est le meurtre du Maître. *Darth Plagueis* propose ainsi l'exploration la plus poussée de la thématique du parricide, présentant un « parricide-type » qu'il est logique et symbolique de voir associer au personnage de Sheev Palpatine.

C) « *Luke Skywalker ? I thought he was a myth*⁹⁶ » : ultimes mutations de l'outil narratif du parricide dans la postlogie

Lorsque Disney rachète les droits de *Star Wars* en 2012, l'esquisse d'une nouvelle trilogie imaginée par George Lucas existe, mais la firme n'est pas contractuellement obligée de reprendre les

⁹⁰ George Lucas, au cours de l'écriture de *Return of the Jedi*. (Cité dans : J. W. Rinzler, *Le Making of de Le Retour...*, op. cit., p. 64.)

⁹¹ James Luceno, *Dark Plagueis*, Paris, Pocket, 2012, p. 214.

⁹² *Ibid.*

⁹³ James Luceno, op. cit., p. 227.

⁹⁴ James Luceno, op. cit., p. 230.

⁹⁵ James Luceno, op. cit., p. 560.

⁹⁶ Rey (*The Force Awakens*, 2015, 29min44 - 29min46).

notes du créateur de *Star Wars*. Si la postlogie, sortie au cinéma entre 2015 et 2019, est marquée par la diversité des approches de ses scénaristes successifs, elle s'inscrit cependant dans la continuité du tournant narratif initié dans les années 2000, celui de la « désillusion⁹⁷ ». Dans ce qui est une innovation introduite par la dernière équipe de scénaristes composée de J. J. Abrams et Lawrence Kasdan, un parricide est mis en scène dès le premier épisode, *The Force Awakens* (2015). Il est commis par le petit-fils d'Anakin Skywalker/Darth Vader. Celui qui s'appelait autrefois Ben Solo, devenu Kylo Ren, a déjà basculé vers le Côté obscur lorsque le film débute, même si un certain nombre de protagonistes s'interrogent sur la possibilité de le sauver. Encouragé par son Maître, le Leader Suprême Snoke, pour qui le parricide a une dimension initiatique classique, Kylo Ren se confronte à son père, Han Solo, et le tue. Tout en rappelant des schémas narratifs antérieurs, ce meurtre, avertissant le public que la mort sera un fil rouge de la postlogie⁹⁸, comporte des spécificités importantes. Son incidence sur le personnage de Kylo Ren tranche avec les précédents, révélant l'ambivalence persistante de cette figure, dont les interactions avec les autres protagonistes, notamment Rey, « mettent en avant la dualité et le dépeignent en nuances de gris⁹⁹ ». Florent Favard analyse sa complexité en évoquant un « personnage en état de superposition quantique, à l'image du chat de Schrödinger¹⁰⁰ ». En effet, il ne sort ni renforcé, ni libéré de son acte, mais au contraire diminué. La novélisation d'Alan Dean Foster insiste sur le choc ressenti : « [a]basourdi par son propre geste, Kylo Ren tomba à genoux. Aller jusqu'au bout aurait dû le rendre plus puissant. Pourtant, il se sentait affaibli¹⁰¹ ». Dans le film suivant, *The Last Jedi* (2017), le jugement de Snoke face aux échecs de son apprenti est sans appel : « Tu tiens un peu trop de ton père, son sang irrigue encore ton cœur, jeune Solo. » À l'objection de Ren qui s'écrie « J'ai tué Han Solo. Je l'ai fait sans hésiter ! », son Maître s'exclame : « Mais regarde-toi, ce geste t'a ravagé jusqu'à l'os. [...] Hélas, tu n'es pas Vador. Tu n'es qu'un enfant avec un masque¹⁰² » Avec cet épisode VIII, le scénariste Rian Johnson entreprend plus largement de déstabiliser et de remettre en cause nombre de fondations narratives de l'univers *Star Wars*. Son traitement du parricide s'en ressent. Non seulement celui qui a été accompli n'a pas eu la portée attendue, mais même lorsque le film rejoue une partition traditionnelle quand Ren se retourne contre Snoke, l'apprenti tuant le Maître¹⁰³, la scène est marquée par le rejet de l'héritage

⁹⁷ « [L]a guerre [...] n'a pas débouché sur une Nouvelle République calme et prospère. On nous révèle que la guerre des étoiles enrichit les puissants et réduit les innocents au silence, voire à l'esclavage, si on se réfère aux pauvres enfants enfermés dans les écuries de Canto Bight. » (Thibaut Claudel, *Le mythe Star Wars VII, VIII & IX. Disney et l'héritage de George Lucas*, Toulouse, Third éditions, 2020, p. 61.)

⁹⁸ Dan Golding, *Star Wars after Lucas. A critical guide to the future of the galaxy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2019, p. 179.

⁹⁹ Florent Favard, « Un personnage diffracté dans l'ombre de Vader : qui juge-t-on lorsque l'on juge Kylo Ren ? », *Fabula-LhT*, n° 25, « Débattre d'une fiction », janvier 2021 : <http://www.fabula.org/lht/25/favard.html> [Consulté le 11/07/2021].

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Alan Dean Foster, *Le réveil de force*, Paris, Fleuve, 2016, p. 301.

¹⁰² *The Last Jedi* (2017, 18min19 - 19min17).

¹⁰³ *The Last Jedi* (2017, 1h44min40)

antérieur. La prise de contrôle sur le Premier Ordre de Ren débute par une sentence lapidaire : « Toutes ces vieilles choses doivent s'éteindre. Snoke, Skywalker, les Sith, les Jedi, la Rébellion, qu'ils meurent tous¹⁰⁴ ».

Les ultimes variations autour de ce thème sont introduites dans l'épisode IX, promu comme la conclusion de la saga Skywalker, dont l'écriture à plusieurs mains successives connaît des étapes difficiles. Le choix est fait de replacer au centre de l'intrigue la figure emblématique de Palpatine dont la survie est révélée : il est celui qui tirait les ficelles derrière Snoke. *The Rise of Skywalker* (2019) place la question de l'héritage intergénérationnel au cœur de sa dynamique, mais en faisant un pas de côté : il ne s'agit plus seulement de s'intéresser aux descendants d'Anakin/Vader, mais également à une descendante de Palpatine. L'autre révélation de l'épisode est en effet l'origine de Rey, dont le mystère avait traversé les deux premiers films de la postlogie : elle est la petite-fille de Palpatine. La novélisation de Rae Carson précise qu'elle est la fille d'un clone « pas tout à fait identique¹⁰⁵ » de l'Empereur, qui tentera de la protéger de son aïeul et en mourra. La confrontation entre les deux rejoue la partition familiale de l'opposition ascendant/descendant.e avec une variante : en dépit des liens du sang les unissant, il n'est pas question d'envisager une quelconque rédemption de Sheev Palpatine. Le plan de ce dernier est d'ailleurs que Rey le tue de rage et bascule du Côté obscur : « Elle va accomplir sa vengeance. [...] D'un coup de sabre, les Sith renaissent ! Les Jedi sont morts¹⁰⁶ ! ». Or, si Rey tue bien Palpatine au terme de leur confrontation, elle le fait sans céder à la colère, en puisant dans les générations Jedi précédentes et en restant ancrée du Côté lumineux de la Force. Pour le réaliser, elle s'allie à Kylo Ren redevenu Ben Solo, offrant à ce dernier son arc de rédemption sacrificielle. La postlogie culmine donc avec un parricide - ou aviolicide¹⁰⁷ - revendiqué au sein du camp du Bien. S'il serait possible de considérer que la figure de Palpatine justifierait cette issue originale, un des apports de ces films est d'envisager un dépassement des prédestinations familiales autour desquelles l'univers *Star Wars* s'est déployé depuis quatre décennies. En effet, suite à la révélation de ses origines, Rey traverse une crise existentielle, se qualifiant de « descendante du mal à l'état pur¹⁰⁸ ». Mais, comme l'apparition fantomatique de Luke le souligne : « [I]l n'y a pas que le sang qui parle¹⁰⁹ ». Le message de *The Rise of Skywalker* (2019) est qu'elle n'a pas à être définie par ses origines. En cela, le film s'inscrit dans la continuité du précédent : si dans l'épisode VIII, Rian

¹⁰⁴ *The Last Jedi* (2017, 1h47min57 - 1h48min12).

¹⁰⁵ Rae Carson, *L'Ascension de Skywalker*, Paris, Fleuve, 2020, p. 326.

¹⁰⁶ Rae Carson, *op. cit.*, p. 325.

¹⁰⁷ Ce terme a été proposé en 1984 pour désigner spécifiquement l'homicide d'un grand-parent : cf. S. Bornstein, J.-F. Motte-Moitroux, M. Balette, « À propos d'une forme rare de parricide : le meurtre de la grand-mère ou aviolicide », *La Revue de gériatrie*, 1984, 9, 483-486.

¹⁰⁸ Rae Carson, *op. cit.*, p. 220.

¹⁰⁹ Rae Carson, *op. cit.*, p. 279.

Johnson insistait sur le fait que « tout le monde peut décider de faire le bien, quel que soit son origine », l'épisode IX ajoute « même si on vient de la pire lignée possible¹¹⁰ ».

La postlogie version Disney réécrit les codes narratifs de *Star Wars*, bouclant d'une certaine manière le cycle ouvert par la trilogie originelle. Luke s'affirmait comme héros en déjouant la destinée censée le conduire au parricide. Rey, héroïne représentative d'une autre époque, déjoue sa destinée en commettant un aviocide dont la qualification ne représente pas un enjeu, car ce ne sont plus les liens du sang qui comptent. L'affrontement final n'est d'ailleurs pas une bataille individuelle, mais bien collective, les générations passées de Jedi et de Sith ralliant chacun des protagonistes. C'est une confrontation symbolique entre le Bien et le Mal qui occulte la dimension biologique. Dans sa dernière réplique, Rey conclut le film en se présentant comme « Rey Skywalker »¹¹¹, consacrant l'idée d'une famille par-delà les liens du sang. Cette ultime variation a depuis été investie pleinement par *Star Wars* : l'exemple le plus emblématique actuel est sans doute la série télévisée *The Mandalorian*¹¹² dans laquelle se construit une parentalité choisie, poursuivant le renouvellement d'une saga reflétant ses époques.

Bibliographie

AKNIN, Laurent, *Star Wars, une saga, un mythe*, Paris, Vendémiaire, 2015.

ATALLAH, Marc (dir.), *Je suis ton père. Origines et héritages d'une saga intergalactique*, Paris, Fantask ; Yverdon-les-Bains, Maison d'Ailleurs, 2017.

BOILLAT, Alain, « Introduction : des films, un monde. Lectures de *Star Wars* », *Décadrages* [Online], 8-9 | 2006 : <http://journals.openedition.org/decadrages/273> [Consulté le 10/07/2021].

BOUZEREAU, Laurent, *Star Wars. The Annotated Screenplays*, Londres, Titan Books, 1998.

BREDA, Hélène, « La critique féministe profane en ligne de films et de séries télévisées », *Réseaux*, 2017/1 (n° 201) : <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2017-1-page-87.htm> [Consulté le 15/07/2021].

BRIN, David, STOVER, Matthew Woodring, *Star Wars on Trial*, Dallas, Benbella Books, 2006.

BRODE, Douglas, DEYNEKA, Leah (dir.), *Myth, Media, and Culture in Star Wars. An Anthology*, Lanham, The Scarecrow Press, 2012.

CLAUDEL, Thibaut, *Le mythe Star Wars VII, VIII & IX. Disney et l'héritage de George Lucas*, Toulouse, Third éditions, 2020.

¹¹⁰ Thibaut Claudel, *Le mythe Star Wars...*, op. cit., p. 86.

¹¹¹ *The Rise of Skywalker* (2019, 2h12min06).

¹¹² *The Mandalorian* (Disney+, 2019 - en cours, 2 saisons actuellement).

COURCOUX, Charles-Antoine, « De la nécrose technologique au gouffre métallurgique. Darth Vader ou le choc de la conscience post-industrialisée », *Décadrages* [Online], 8-9 | 2006 : <http://journals.openedition.org/decadrages/285> [Consulté le 15/07/2021].

FAVARD, Florent, « Un personnage diffracté dans l'ombre de Vader : qui juge-t-on lorsque l'on juge Kylo Ren ? », *Fabula-LhT*, n° 25, « Débattre d'une fiction », janvier 2021 : <http://www.fabula.org/lht/25/favard.html> [Consulté le 11/07/2021].

FRANKEL, Valerie Estelle, *Star Wars Meets The Era of Feminism*, Lanham, Lexington Books, 2018.

GOLDING, Dan, *Star Wars after Lucas. A critical guide to the future of the galaxy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2019.

HASSLER-FOREST, Dan, GUYNES, Sean, *Star Wars And The History Of Transmedia Storytelling*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018.

HENDERSON, Mary, *Star Wars. La magie du mythe*, Paris, France Loisirs, 1998.

JOST, François, *Les Nouveaux Méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*, Paris, Bayard presse, 2015.

JULLIER, Laurent, *Star Wars. Anatomie d'une saga*, Paris, Armand Colin, 3^e éd., 2015.

KAMINSKI, Michael, *The Secret History of Star Wars*, Kingston, Legacy Books Press, 2008.

LEE, Peter W. (dir.), *A Galaxy Here and Now. Historical and Cultural Readings of Star Wars*, Jefferson, McFarland, 2016.

LEROY, Arthur, *Star Wars. Un mythe familial. Psychanalyse d'une saga*, Issy-les-Moulineaux, ESF, 2015.

PARIS, Hugues, STOECKLIN, Hubert, *Star Wars au risque de la psychanalyse*, Toulouse, Erès, 2012.

PEYRON, David, « Quand les œuvres deviennent des mondes. Une réflexion sur la culture de genre contemporaine à partir du concept de convergence culturelle », *Réseaux*, vol. 148-149, no. 2-3, 2008 : <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2008-2-page-335.htm> [Consulté le 01/07/2021].

RINZLER, J. W., *Le Making of de L'Empire contre-attaque*, Talence, Akileos, 2013.

RINZLER, J. W., *Le Making of de Le Retour du Jedi*, Talence, Akileos, 2015.

TAYLOR, Chris, *How Star Wars Conquered the Universe : the Past, Present, and Future of a Multibillion Dollar Franchise*, Basic Books, 2015.