



HAL
open science

L'hannibalisme, un syndrome de dévoration narrative ?

Alice Jacquelin

► **To cite this version:**

| Alice Jacquelin. L'hannibalisme, un syndrome de dévoration narrative ?. 2016. hal-04249691

HAL Id: hal-04249691

<https://hal.science/hal-04249691>

Submitted on 19 Oct 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.

L'hannibalisme, un syndrome de dévoration narrative ?

Alice Jacquelin, Université de Limoges

Qui ne connaît pas le fameux psychanalyste cannibale consultant du FBI ? Hannibal Lecter est véritablement une figure centrale de la culture populaire. Comme le mentionne Jennifer Brown dans son article *Cannibalism in Literature and Film*, il est une « icône culturelle » (Brown: 202) et elle mentionne qu'il a été élu « le plus mémorable des personnages de méchants » par l'*American Film Institute*. Hannibal Lecter est une création de Thomas Harris qui naît en 1981 avec *Dragon rouge*, premier roman d'une tétralogie¹ et qui ne cesse de séduire un public de plus en plus nombreux² depuis plus de trente ans.

L'aventure d'Hannibal commence évidemment avec les romans de Thomas Harris, qui fondent le mythe d'Hannibal. Thomas Harris écrit les quatre romans de la tétralogie sur une très longue période allant de 1981 à 2006. En 1981, dans *Dragon rouge*, le Dr Hannibal Lecter est enfermé dans un hôpital psychiatrique suite à des actes de cannibalisme. C'est l'agent du FBI qui avait permis son arrestation, Will Graham, qui vient le consulter dans sa cellule pour obtenir son double avis de psychologue et de psychopathe sur une autre affaire en cours: celle du tueur en série surnommé La Mâchoire (Frank Dolarhyde). En 1988, *Le Silence des agneaux* reprend partiellement la même trame narrative avec, cette fois-ci, l'étudiante-stagiaire du FBI Clarice Starling, dans le rôle de l'élève qui vient consulter Hannibal sur les meurtres d'un tueur surnommé Buffalo Bill. Dans *Hannibal*, qui sort en 1999 et est supposé se passer sept ans après *Le Silence des agneaux*, l'une des victimes survivantes d'Hannibal, le milliardaire et pédophile Mason Verger, découvre que ce dernier se cache à Florence en Italie et décide de le retrouver pour se venger en utilisant Clarice Starling comme appât. Des éléments du passé de Lecter refont surface, en particulier à propos de sa jeune sœur Mischa. Enfin on remonte, dans *Les Origines du mal*, dernier roman de la tétralogie qui sort en 2006, dans l'enfance et de l'adolescence d'Hannibal. Il s'agit donc d'un *prequel* aux trois autres romans de la tétralogie. Hannibal Lecter pourrait donc correspondre à la définition que donne Pierre Brunel du mythe littéraire: pour lui, il s'agit d'« un récit symbolique (ou un personnage impliqué dans un récit) qui prend une valeur fascinante (idéale ou répulsive) plus ou moins totalisante pour une communauté humaine » (Brunel: 1131). Hannibal certes fascine pour ses caractéristiques répulsives, son cannibalisme notamment, mais aussi pour ses caractéristiques idéales, son dandysme et son intelligence supérieure.

Cependant, depuis sa naissance romanesque, la figure d'Hannibal ne s'est pas uniquement manifestée sur des supports textuels: elle a connu multiples adaptations visuelles et réincarnations. La notion de mythe littéraire n'apparaît donc pas totalement satisfaisante dans la mesure où Hannibal Lecter s'est émancipé des romans de Harris pour être adapté au cinéma puis dans une série télévisée récente. Les adaptations cinématographiques et télévisuelle ne suivent pas l'ordre chronologique des romans: la première adaptation cinématographique des romans de Harris est le film *Le Sixième Sens* de Michael Mann (1986), qui est un échec commercial. En 1991 sort *Le Silence des agneaux* de Jonathan Demme qui est un immense succès, avec Anthony Hopkins qui reçoit l'Oscar du meilleur acteur pour son incarnation d'Hannibal Lecter. S'ensuivent ensuite trois autres adaptations commandées par le producteur Dino de Laurentiis³. Au contraire de ces œuvres

¹ La tétralogie Hannibal Lecter, écrite par Thomas Harris, est constituée de *Dragon rouge* (1981), *Le Silence des agneaux* (1988), *Hannibal* (1999) et *Les Origines du mal* (2006).

² Les fans du personnage sont appelés les « fannibals »: voir l'entrée « fannibal » sur le site *Urban Dictionary*, ainsi que les nombreux Tumblr qui ont émergé à la suite de la diffusion de la série TV et qui constituent le cœur du *fandom* d'Hannibal.

³ Les deux premières adaptations commandées par De Laurentiis, *Hannibal* adapté par Ridley Scott en 2001, puis le remake du *Sixième sens*, *Dragon rouge* de Bret Ratner sorti en 2002, surfent sur le succès du *Silence des agneaux* en

cinématographiques qui ne font qu'adapter fidèlement les romans de Harris, la série télévisée *Hannibal* (2013-2015), développée par Bryan Fuller pour NBC, élargit l'univers de la tétralogie de Harris. Bryan Fuller exploite une phase inexplorée de la vie du Dr Lecter: celle de sa vie d'adulte en tant que praticien, après son adolescence et avant son incarcération. Il s'agit donc d'un *interquel* qui se concentre sur la relation intime qui se crée entre Will et Hannibal, avant que le premier ne démasque le second. L'ensemble Hannibal Lecter correspond plus au concept de «fiction-transfuge» dans la mesure où l'analyse transfictionnelle questionne les déplacements diégétiques et identitaires du personnage central. Richard Saint-Gelais pose la question en ces termes: «Qu'en est-il donc de l'identité du psg dont les attributs ne sont pas les mêmes d'un texte à l'autre ?» (Saint Gelais: 16). Dès lors, la notion de «figure» de Bertrand Gervais (2007) peut convenir pour parler d'Hannibal Lecter puisque, par essence, la figure est rétive à la conceptualisation: les ambiguïtés et la multitude des représentations du personnages semblent en effet dissoudre l'identité d'Hannibal Lecter jusqu'à en faire un personnage qui se refuse non seulement à l'investissement du lecteur mais aussi à toute incarnation figée.

Si Hannibal Lecter est donc le plus éminent cannibale de la culture populaire, il n'est donc pas certain que son identité soit tout à fait stabilisée dans l'imaginaire collectif. Les adaptations et transferts médiatiques, les divers *prequel* et *interquel* du «cycle dischronique» (Besson: 82) d'Hannibal Lecter ont évidemment contribué à étendre l'aura du personnage tout en renforçant son mystère. Mais qui est-donc le Dr Lecter ? Est-il le personnage de *Dragon rouge* (1981) de Thomas Harris, celui incarné par Brian Cox dans *Le Sixième Sens* (1986), par Anthony Hopkins dans *Le Silence des agneaux* (1991), ou celui interprété par Mads Mikkelsen dans la série *Hannibal* (2013-2015) ? Au départ, le Dr Lecter n'est qu'un personnage secondaire dans la série des romans de Harris. C'est donc à partir de ce vide central qu'Hannibal a ensuite pris une ampleur grandissante, non seulement grâce à ses capacités de dévoration psychologique des autres personnages mais aussi grâce à sa dévoration de l'espace narratif. Petit à petit, Hannibal Lecter est devenu omniprésent, jouant tous les rôles à la fois, celui du meurtrier et de l'enquêteur en passant par celui du psychanalyste et du *profiler* (I). L'instabilité du personnage est-elle finalement le résultat de sa dispersion médiatique ou de son cannibalisme originel ? Entre fascination et abjection, entre sauvagerie et raffinement, c'est son ambiguïté même qui lui permet de s'imposer et d'acquérir un statut quasi-mythique dans la culture populaire. Si la mythification d'Hannibal découle directement de ses capacités de dévoration et d'adaptation médiatique (II), il n'est cependant pas lui-même à l'abri d'attaques anthropophages et même auto-anthropophages puisque le personnage semble sans cesse s'auto-cannibaliser pour se reformer sur d'autres supports médiatiques jusqu'à ne devenir, peut-être, qu'un pur produit de consommation (III).

Hannibal le cannibale : un vide central

Au début de sa genèse, dans les deux premiers romans de Harris, Hannibal Lecter n'est qu'un personnage secondaire incarcéré qui joue un rôle consultatif des deux jeunes agents du FBI, Will Graham puis Clarice Starling, qui sont en fait les personnages principaux des deux premiers tomes. Il n'a donc aucune capacité d'action sur la narration. Les deux intrigues sont d'ailleurs assez semblables, fonctionnent sur le principe de la répétition et de la variation, initiant donc un début de narration sérielle⁴. Will, tout comme Clarice, va à la rencontre du Dr Lecter dans sa cellule pour

mettant Anthony Hopkins en vedette. Le dernier roman de Harris sorti en 2006, *Les Origines du mal*, est adapté en 2007 par Peter Weber et Petro Scaglia, avec Gaspard Ulliel dans le rôle d'Hannibal jeune homme.

⁴ Telle que la définit Anne Besson dans *D'Asimov à Tolkien, cycles et séries dans la littérature de genre* : pour elle, la série propose une stratégie commerciale qui consiste à «donner encore» au public, alors que le cycle propose de «donner davantage». Les deux premiers tomes de la tétralogie Hannibal Lecter fonctionnent bien plus sur le principe de la réitération plus que de la continuation. L'aspect cyclique de l'univers d'Hannibal ne viendra qu'ensuite: avec *Hannibal*, qui propose une suite chronologique temporellement inscrite, mais surtout avec le *prequel Les Origines du mal* et l'*interquel* de la série télévisée *Hannibal*.

établir, à l'aide d'Hannibal, les profils psychologiques des deux tueurs qu'ils traquent successivement: La Mâchoire (aussi surnommée Le Dragon Rouge) et Buffalo Bill.

Hannibal Lecter est très peu présent dans ces deux premiers tomes: dans *Dragon rouge* il n'apparaît qu'au chapitre 7 et ne fait que trois apparitions dans le roman dont une épistolaire (au chapitre 36). C'est donc d'abord par la petite porte qu'Hannibal Lecter fait son entrée dans la fiction. En cela, l'adaptation cinématographique de *Dragon rouge* par Michael Mann, *Le Sixième Sens* (1986), reste très fidèle aux romans puisqu'elle retarde l'apparition d'Hannibal au milieu du film environ. Au contraire, Bret Ratner, dans son adaptation de 2002 du même roman, met immédiatement en avant la figure d'Hannibal interprétée par Anthony Hopkins: la 1^{ère} scène de la version de Ratner s'ouvre sur un public à l'opéra, et la caméra zoom petit à petit pour finir en gros plan sur le visage d'Hannibal. Cette scène de l'opéra constitue un *flash-back* sur la capture d'Hannibal Lecter par Will Graham. Elle a donc une double fonction: elle est explicative mais elle revêt aussi une fonction commerciale car le film de Bret Ratner, qui advient dix ans après le succès du *Silence des agneaux* et joue évidemment sur l'image d'Anthony Hopkins dans une stratégie promotionnelle évidente. On voit donc bien le paradoxe qu'il y a, dans la version cinématographique de Ratner, à mettre en avant un personnage qui est, par essence, un personnage secondaire de la diégèse aux potentialités narratives réduites.

Hannibal Lecter est un personnage assez peu caractérisé par Thomas Harris, qui, de manière générale, développe peu l'intériorité de ses personnages au profit de longs passages dialogués. Quant à sa caractérisation psychologique, elle est très ambiguë et joue sur l'alternance entre la bestialité et le raffinement extrêmes. La monstruosité d'Hannibal n'apparaît en fait que très rarement dans les œuvres: l'une des scènes les plus célèbres du *Silence des agneaux* de Jonathan Demme est précisément celle du déchaînement de violence d'Hannibal, d'habitude si poli et bien élevé (Demme, *Silence*⁵: 1:14-1:18). C'est vraiment l'un des seuls moments où le spectateur est témoin de la violence physique et de la sauvagerie qui couve chez le Dr Lecter. D'ailleurs la bande son de la scène du *Silence des agneaux* illustre bien ce passage rapide de la civilité à la bestialité: on passe des *Variations Goldberg* de Bach⁶, marqueur de rang social élevé et de culture, à une musique bien plus dramatique lorsqu'Hannibal dévore le visage de son garde. Le Dr Lecter est d'abord un personnage «ultrasophistiqué» (Brown: 203) autant par son haut niveau culturel que par son intégration parfaite dans la bonne société. Dans les œuvres de Harris tout comme dans les adaptations, Hannibal conserve ce caractère ambivalent du «gentleman cannibale». Ici le *serial killer* n'est pas un marginal mais un notable respecté et admiré. Il fait même preuve d'une «exquise courtoisie» (Simpson: 108-109). Ce sont donc les ambiguïtés constitutives d'Hannibal qui rendent sa plasticité plus extensible encore, et qui permettent les multiples interprétations.

Les éléments de descriptions physiques qu'en fait Harris sont parcimonieux et parfois contradictoires, ce qui rend la représentation difficile dans l'esprit des lecteurs: dans *Dragon rouge*, Hannibal est «un petit homme très mince» avec «les yeux marrons avec de minuscules points rouges» ainsi que «de petites dents blanches» (Harris, *Dragon*: 79-81). Harris insiste ici sur l'aspect fluet du Dr Lecter alors que dans *Le Silence des agneaux* il insiste avant tout sur un attribut de sa monstruosité, à savoir «les six doigts à [sa] main gauche» (Harris, *Silence*: 23). Les descriptions minimales de Harris sont d'autant plus troublantes qu'elles ne correspondent en rien aux aspects physiques des différents acteurs qui l'ont incarné: aucun d'entre eux n'apparaît vraiment fluet ni jovial (alors que cela semble être le cas dans le roman) et aucune des adaptations

⁵ Les titres des œuvres de l'ensemble Hannibal Lecter seront ainsi citées de la façon suivante : *Silence* pour *Le Silence des agneaux* et *Dragon* pour *Dragon Rouge*.

⁶ Comme le note justement Thomas Fahy dans «Killer Culture: the Classical Music and the Art of Killing in *Silence of the Lambs* and *Se7en*» in *The Journal of Popular Culture*, Vol.30, n°1, 2003 : «The juxtaposition of Lecter's explosive violence with his affinity for J. S. Bach's *Goldberg Variations* also undermines Arnold's and arguably our own ideas about culture as civilizing».

cinématographiques ou télévisuelle ne représente la main aux six doigts d'Hannibal. Cette fluctuation dans la représentation est accentuée par les interprétations très différentes du personnage: alors que Brian Cox, le premier des Hannibal filmiques, paraît sévère, rentré et cérébral, Anthony Hopkins propose une version plus bestiale et viscérale du personnage. Mads Mikkelsen quant à lui joue plus sur l'aspect *dandy* et esthète du personnage. Tout se passe comme si le vide central d'Hannibal, ce point aveugle associé à l'absence de réelles descriptions physiques et caractéristiques psychologiques du personnage, lui conférait une plasticité faisant de lui un matériau idéal pour l'adaptation.

Capacités de dévoration et de mythification du Dr Lecter

Face à cette absence de caractérisation pleine et entière, Hannibal Lecter est moins un personnage qu'une figure dont quelques traits essentiels émergent. Dans les deux premiers tomes, Hannibal n'apparaît certes que tardivement mais sa renommée précède son apparition physique. En effet, le Dr Lecter est une star criminelle, ce qui lui confère un double statut de légende vivante mais aussi de figure déjà dépassée et muséifiée. Le générique de *Dragon rouge* de Ratner le montre très bien puisqu'il est constitué à partir de coupures de journaux qui relatent la carrière criminelle d'Hannibal Lecter. Ces coupures sont découpées et collées dans un journal intime (dont on comprendra plus tard qu'il s'agit de celui de Francis Dolarhyde, fervent admirateur d'Hannibal). Hannibal n'est plus qu'une figure vidée par sa surexposition médiatique et réduite à un surnom affublé par les journalistes au moment de sa capture: Hannibal le Cannibale. Ce nom très évocateur contribue à cristalliser le mythe car il évoque une généalogie antique en faisant référence au général carthaginois Hannibal Barca qui a exercé durant les guerres puniques. Durant ces guerres qui opposèrent Rome à Carthage (au III^{ème} siècle av. J.-C), les soldats carthaginois en retraite devaient manger de la chair humaine pour survivre. Cette référence à l'Antiquité réintègre donc le personnage d'Hannibal Lecter dans le grand mythe du cannibalisme. D'autant que la rime riche et le jeu onomastique sont aussi heureux en français qu'en anglais: Hannibal the Cannibal fonctionne aussi bien qu'Hannibal le Cannibale.

Mais ce nom ne suffit pas à faire mythe car, comme le rappelle justement Mircea Eliade dans son ouvrage *Aspects du mythe*, pour faire mythe, il faut un récit et une «continuité narrative» (Eliade: 16). Or, cette mise en récit n'a été rendue possible que par les différentes adaptations qui ont progressivement donné sa cohérence au personnage. Si l'on reforme la chronologie à partir des différentes œuvres, il est maintenant possible de retracer toute la vie d'Hannibal Lecter depuis sa petite enfance et son adolescence (*Les Origines du mal*), en passant par sa vie active en tant que praticien et criminel cannibale dans la série télévisée (*Hannibal*), jusqu'à sa vie en prison après sa capture par Will Graham et sa fuite dans les trois premiers tomes de la tétralogie (*Dragon rouge*, *Le Silence des agneaux* et *Hannibal*)⁷. Cette chronologie est d'autant plus intéressante qu'elle fonctionne comme à rebours, par additions successives, comme si l'on remplissait les blancs. Comme l'écrit Jennifer Brown: «Comme pour mythe, Lecter est devenu plus important que le récit qui l'a produit» (Brown: 204). Thomas Harris opère donc une incroyable mise en abyme en créant un criminel médiatique et mythique dans la diégèse, préfigurant sa célébrité ultérieure et effective dans la culture populaire. À partir d'un vide central au début de *Dragon rouge*, le personnage donc exerce petit à petit sa fascination et son emprise, non seulement sur les journalistes mais aussi sur le tueur Francis Dolarhyde lui-même, qui écrit à Hannibal des lettres d'admirateur transi.

Mis à part son nom, seul élément stable du personnage, la principale caractéristique d'Hannibal réside finalement dans ses capacités de dévoration, physique bien sûr mais aussi psychologiques et narratives. La série télévisée notamment insiste beaucoup sur cet attribut fondateur de la figure d'Hannibal: les festins cannibales y sont représentés comme des moments de

⁷ Voir la frise diégétique chronologique en bibliographie.

grand raffinement. Hannibal organise de nombreux dîners et fait déguster de la chair humaine à ses convives à leur insu, en particulier à Crawford, avec lequel il partage le goût de la bonne chair. D'ailleurs, les différents épisodes de la série portent des noms de plats gourmets et exotiques, insistant sur le caractère gastronome d'Hannibal. Comme le note là encore Jennifer Brown: «La préparation de ses festins cannibales suggèrent une forme plus évoluée de consumérisme» (Brown: 212). Par ailleurs, Hannibal se sert de son cannibalisme pour dévorer non seulement la chair mais l'esprit de ses victimes: il détient la singulière capacité d'envahir la personnalité et percer à jour les secrets les plus profonds d'autrui. Il est en fait l'une des premières figures de *profiler* de la culture populaire, science comportementale inventée par l'agent du FBI Robert Ressler au début des années 80 (Chazal: 1). Car la particularité du Dr Lecter est de savoir se projeter dans l'esprit des autres personnages, ce qui en fait un atout pour le FBI mais aussi un danger. Il joue d'ailleurs de cette capacité pour dominer psychologiquement les autres personnages: c'est le cas avec Will, mais surtout celui Clarice, puisqu'il installe d'abord un rapport de maître/élève puis un rapport amoureux. Lors de la première rencontre entre Hannibal et Clarice, dans *Le Silence des agneaux*, Hannibal domine Clarice sur plusieurs plans: dans le roman (Harris, *Silence* : 23-30), il lui dresse son profil psychologique en insistant sur son manque de diplôme («une jeune recrue»), puis sur son statut de femme soumise au désir des hommes («comme crème de beauté, vous utilisez Evian»), et enfin son statut d'ancienne prolétaire («une péquenaude»). Il assoit donc sa triple domination symbolique.

En réduisant l'autre, Hannibal grignote en fait petit à petit tout l'espace narratif et s'approprie tous les rôles: celui du cannibale, du consultant, du détective, du *profiler*, du psychologue, de l'émissaire... Il joue un rôle particulièrement ambigu par rapport à Will, pour lequel il est à la fois un adjuvant et un opposant⁸: dans *Dragon rouge*, Hannibal aide Will à retrouver Dolarhyde mais il le met en même temps en danger en envoyant Dolarhyde à l'adresse personnelle de Will pour qu'il le tue. Cette capacité à entrer dans la psyché d'autrui est d'ailleurs l'une des caractéristiques communes au Dr Lecter et à Will Graham dans *Dragon rouge*. Elle permet un dédoublement entre le *profiler* et le criminel jusqu'à, atteindre parfois, une confusion totale de rôles. Par exemple, à la fin du film *Dragon rouge*, Bret Ratner, prenant des libertés par rapport au roman, invente une scène dans laquelle Will, dans un face à face avec Francis Dolarhyde, se met dans la peau de ce dernier et imite son processus psychologique (Ratner, *Dragon*: 1:56-1:57). Le Dr Lecter parvient à établir une emprise sur autrui et à utiliser son pouvoir de dévoration psychologique pour manipuler les autres à ses fins, notamment grâce à des biais épistolaires.

Démultiplication médiatique et dissolution d'un produit culturel

Il est marquant de remarquer à quel point le personnage d'Hannibal Lecter est très directement relié au médium papier: par ses livres, qui le nourrissent (dans sa prison) et le trahissent (c'est grâce au Larousse Gastronomique que Will découvre le cannibalisme d'Hannibal), par les lettres qu'il écrit et les cartes qu'il envoie, par les journaux dont il se sert et qu'il manipule à sa guise... Hannibal Lecter se définit donc d'abord comme un être de papier. Les relations épistolaires d'Hannibal sont centrales dans le roman et influent grandement sur la narration. Dans *Dragon rouge*, il correspond d'abord avec Will Graham: leurs échanges commencent d'ailleurs sur la mention de cette relation épistolaire («Vous avez reçu ma carte à Noël ?») et se clôt sur une lettre d'Hannibal à Will, intégralement retranscrite dans le roman (Harris, *Dragon* : 409), comme dans une structure cyclique (qui sera d'ailleurs rejouée dans la lettre de Lecter à Clarice Starling à la fin du *Silence des agneaux*). Hannibal correspond aussi avec Francis Dolarhyde dans *Dragon rouge* à travers différents supports: le papier toilette et les petites annonces du journal le *National Tattler*.

Il est aussi une figure médiatique traversée par de nombreux souvenirs littéraires. Comme le remarque là encore Ouellette et Berthiaume, la première des références littéraires est sans doute

⁸Si l'on s'appuie sur les catégories du schéma actanciel de Greimas.

baudelairienne et se trouve dans le poème liminaire des *Fleurs du Mal*, «Au lecteur» dans l'oxymore final, «ce monstre délicat», qui semble caractériser à la perfection les ambiguïtés d'Hannibal Lecter (Ouellette et Berthiaume). De plus, comme le note Jennifer Brown, Hannibal est une sorte d'«amalgame de monstres classiques» (Brown : 204): elle cite évidemment le vampire Dracula, le scientifique génial et fou Frankenstein, le schizophrène Dr Jekyll et Mr Hyde. Les figures de criminels dandys que sont Fantômas et Arsène Lupin ont sans doute inspiré l'imagerie d'Hannibal Lecter, qui est souvent représenté en costume ou en smoking. Harris a ainsi cannibalisé les imaginaires autour de nombreuses figures de méchants de la culture populaire pour créer Hannibal. La complexité d'Hannibal lui permet de combiner à la fois la figure du vampire, du fou, du génie, du scientifique, du sauvage, et du dandy. Mais le «vrai père» d'Hannibal (Ouellette et Berthiaume) est probablement le personnage de Tom Ripley, issu d'une série de romans écrits par Patricia Highsmith de 1950 à 1991. Ripley est un imitateur hors pair et un psychopathe qui tue pour prendre la place d'un jeune homme de bonne famille, gagner en raffinement et s'élever socialement. Il va d'abord devenir son double avant de le remplacer et s'arroger son statut social.

La thématique du double et du miroir est tout aussi poussée dans l'ensemble Hannibal Lecter. Le masque social chez Ripley est tourné au sens propre dans Hannibal puisque ce dernier découpe littéralement le visage d'un de ses gardes dans *Le Silence des agneaux*: il plaque la peau de ce visage sur le sien pour pouvoir s'échapper lors de son transfert de prison. Cela fait d'ailleurs écho à la pratique de Buffalo Bill de découper des parties du corps de ses victimes pour en faire du cuir et créer des vêtements de chair humaine. Hannibal, en ingérant la chair d'autres personnages, peut s'approprier symboliquement leurs identités. Au sens figuré, Hannibal se confond d'ailleurs dans d'autres personnages de la fiction: par exemple, le personnage de Will dans la série TV est un double évident d'Hannibal, ils pratiquent tous les deux la même science comportementale et leurs identités en viennent à se confondre au cours de la série, au point que Will se voit accusé des crimes d'Hannibal dans la saison 2. Hannibal ingère donc physiquement et symboliquement les autres personnages. Dès lors les frontières de l'identité d'Hannibal Lecter se brouillent car, comme le note justement Jennifer Brown: «L'identité de Lecter se fond dans celle de ses victimes quand il les consume» (Brown: 209). En ce sens, Hannibal est moins un anti-héros traditionnel qu'un héros postmoderne dont l'identité n'est pas stabilisée.

Hannibal incarne l'idée postmoderne selon la culture ne sauve pas de la sauvagerie du monde social. Il est l'incarnation du masque social qui tombe sur les vices de la haute société. Comme l'écrit Thomas Fahy:

À la fin du vingtième siècle, l'utilisation de la haute culture dans les films d'horreur et les thrillers comme *Le Silence des agneaux* de Jonathan Demme suggère la faillite ultime de la théorie d'Arnold. Elle rejette sa vision humaniste de la culture grâce à la figure du tueur en série esthète qu'est Hannibal Lecter, dont la sauvagerie est inextricablement liée à sa haute culture (Fahy: 30).

Face à cette dissolution de l'identité, que reste-t-il d'Hannibal Lecter ? Peut-être ne reste-t-il que le sentiment de frustration face au mystère du personnage que les reconfigurations en cascade ne résolvent jamais vraiment. Denis Duclos dans son ouvrage *Le complexe du loup-garou* insiste sur le sentiment récurrent d'insatisfaction du tueur en série (Duclos: 266), raison pour laquelle il tue toujours à nouveau, en essayant de s'améliorer à chaque nouveau meurtre. On pourrait comparer cette frustration intrinsèque du tueur en série à la frustration du spectateur qui dévore les séries télévisées un épisode après l'autre. Dans un entretien récent (Gay), Bryan Fuller va dans ce sens lorsqu'il évoque le rythme de la série *Hannibal*. Il explique que, dans la saison 1, il fait le choix d'un rythme «procédural» où chaque épisode explore un nouveau meurtre alors que, dans la saison 2 le rythme devient plus décousu avec un meurtre pour trois épisodes. Enfin, dans la 3ème saison, le rythme n'est plus du tout procédural. Bryan Fuller s'est donc servi des capacités de dévoration des téléspectateurs pour satisfaire leur visionnage obsessionnel et sériel avant de leur imposer un rythme plus lent.

Le personnage Hannibal constitue avant tout une matrice textuelle et sérielle, un moule qui se décline vers d'autres figures de tueurs en série: on pense évidemment à Patrick Bateman dans *American Psycho* de Bret Easton Ellis, qui figure aussi un personnage cannibale intégré à la bonne société new-yorkaise. Lui aussi alterne, de façon plus radicale encore, entre des moments de grande sauvagerie et des moments de raffinement et d'érudition. On pense surtout aux multiples séries télévisées qui ont poussé comme des champignons sur le corps vivant d'Hannibal Lecter: la série *Dexter* (Showtime, 2006-2013) tout d'abord, dont le protagoniste pousse au maximum l'ambiguïté des rôles entre enquêteur et criminel, mais aussi les innombrables séries de *profilage* directement inspirées du cycle Hannibal Lecter⁹ dans la mesure où elles reprennent toutes les thématiques de la science comportementale et d'entrée dans la psyché d'autrui comme ressort télévisuel inépuisable.

Bibliographie primaire sur l'ensemble Hannibal Lecter

DEMME, Jonathan. 1991. *Le Silence des agneaux*, Strong Heart/Demme Production.

FULLER, Bryan. 2013-2015. *Hannibal*, NBC.

HARRIS, Thomas.

- 1989 [1981]. *Dragon Rouge*, Paris : Éditions Pocket, trad. Jacques Guiod.
- 1999 [1988]. *Le Silence des agneaux*. Paris : Albin Michel, trad. Monique Lebailly.
- 2005 [1999]. *Hannibal*. Paris : Éditions Pocket, trad. Bernard Cohen.
- 2008 [2006]. *Hannibal Lecter, Les Origines du mal*. Paris : Éditions Pocket, trad. Bernard Cohen.

MANN, Michaël. 1986. *Le Sixième Sens*, De Laurentiis Entertainment Group.

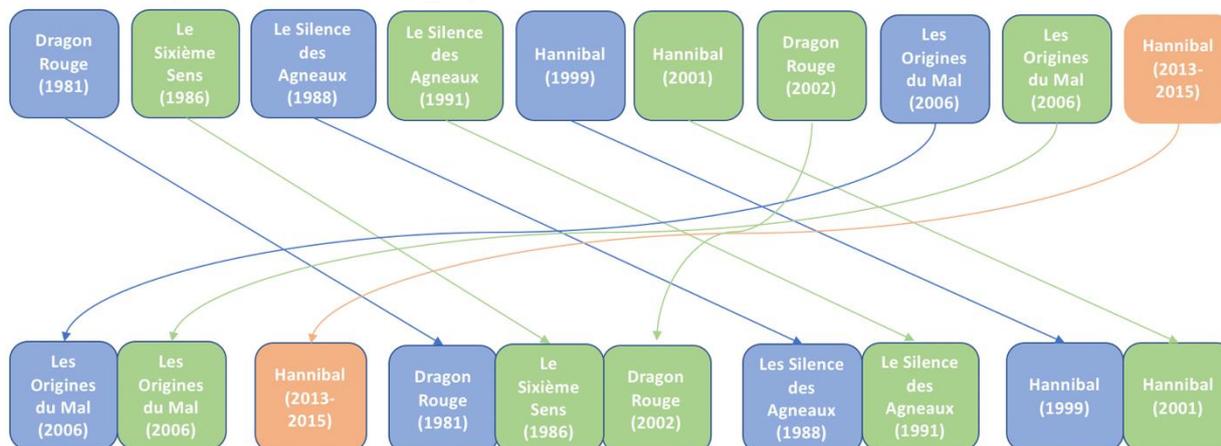
RATNER, Bret. 2002. *Dragon rouge*, Universal Pictures.

SCOTT, Ridley. 2001. *Hannibal*, Dino De Laurentiis Company.

WEBER, Peter, SCAGLIA, Pietro. 2007. *Les Origines du mal*, Dino De Laurentiis Company.

⁹On peut citer à cet égard: *Profiler* (1996-2000), *Lie to me* (2009-2011), *Mentalist* (2008-2015) ou encore *Criminal Minds* (depuis 2005)

- Frise temporelle de la chronologie productive



- Frise diégétique de la chronologie narrative



Bibliographie secondaire

- BESSON, Anne. 2004. *D'Asimov à Tolkien, cycles et séries dans la littérature de genre*. Paris: CNRS Éditions.
- BROWN, Jennifer. 2013. *Cannibalism in Literature and Film*. Londres: Pelgrave Macmillan.
- BRUNEL, Pierre. 1988. «Préface» in *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco: Éditions du Rocher.
- CHAZAL, Serge. 1997. «Meurtre et sérialité, l'émergence du serial killer dans la culture médiatique américaine» in *Études Littéraires*, vol.30, n°1.
- DUCLOS, Denis. 1994. *Le complexe du loup-garou: la fascination de la violence dans la culture américaine*. Paris: La Découverte.
- ELIADE, Mircea. 1986. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard.
- FAHY, Thomas. 2003. «Killer Culture: the Classical Music and the Art of Killing in *Silence of the Lambs* and *Se7en*» in *The Journal of Popular Culture*, vol.30, n°1.
- GAY, Déborah. 2015. Interview de Bryan Fuller, «J'essaye de réinventer la série à chaque saison» sur le site *Dailymars.net* : <http://www.dailymars.net/bryan-fuller-hannibal-interview-season-3-nbc-canal-plus-series/>
- GERVAIS, Bertrand. 2007. *Figures, lectures - Logiques de l'imaginaire*, tome 1. Montréal: Le Quartanier.
- OUELLETTE, Francis, BERTHIAUME, Jean-Michel. 2014. Podcast «Hannibal Lecter: psychopathe gastronome» sur le site *Pop-en-Stock* : <http://popenstock.ca/podcast/hannibal-lecter-psychopathe-gastronome>
- SAINT-GELAIS, Richard. 2011. *Fictions transfuges*. Paris: Seuil.
- SIMPSON, Philip L. 2000. *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press.