



"No More Good Days" : voir, re-voir, pré-voir l'apocalypse dans Flashforward (ABC, 2009)

Manon Lefebvre

► To cite this version:

Manon Lefebvre. "No More Good Days" : voir, re-voir, pré-voir l'apocalypse dans Flashforward (ABC, 2009). Formes apocalyptiques du pouvoir, programmes apocalyptiques, 2021, 979-10-699-8245-1. hal-04497578

HAL Id: hal-04497578

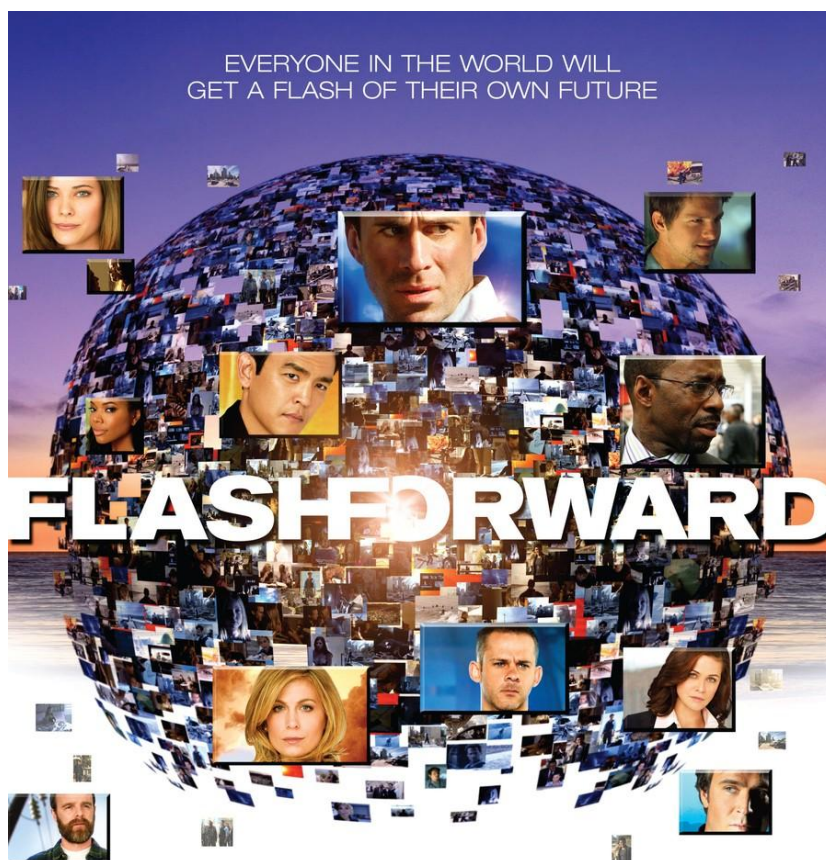
<https://hal.science/hal-04497578>

Submitted on 10 Mar 2024

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.

« *No More Good Days* » : Voir, re-voir, pré-voir l'apocalypse dans
Flashforward (ABC, 2009)



Flashforward est une série télévisée qui entremêle les genres du policier et de la science-fiction. Librement adaptée d'un roman éponyme publié par le Canadien Robert J. Sawyer en 1999, elle est diffusée sur la chaîne américaine ABC en 2009, et annulée, faute d'audience, au bout d'une seule saison. La série s'ouvre sur un *blackout* mondial, non au sens de panne électrique généralisée, mais au sens de perte de conscience simultanée de toute la population mondiale, induisant crash d'avions, accidents de voiture (etc.), scènes « apocalyptiques » que l'on découvre dès les premières images du pilote. Pendant deux minutes et dix-sept secondes, chacun.e a mystérieusement un aperçu de son futur six mois plus tard. La série se concentre principalement sur l'équipe du FBI en charge de l'enquête, qui s'oriente rapidement vers une piste terroriste. *Flashforward* constitue donc un « programme apocalyptique » au double sens que la série représente des événements du type « fin du monde », programmés par des forces malfaisantes, et au sens métafilmique d'un spectacle de l'apocalypse, programmé (puis déprogrammé) par la chaîne ABC. Si le genre du film catastrophe avait marqué la fin du XXe siècle (peurs millénaristes, peur du virus Y2K) comme le montrent les *blockbusters*

*Armageddon*¹ et *Independence Day*², les attentats du 11 septembre 2001 donnent à de telles fictions un ancrage nouveau dans la réalité pour des spectateurs américains, notamment. L'apocalypse dans *Flashforward* est marquée par l'attente, ainsi que l'a théorisée Bertrand Gervais dans *L'imaginaire de la fin*³ : la fin du monde a lieu dès le premier épisode, et nous suivons alors ceux qui y ont survécu (ce qui induit un rapprochement avec *The Leftovers*⁴, notamment observé par Hélène Machinal⁵), mais pour qui rien ne sera plus jamais comme avant. D'abord parce que les personnages au centre de l'intrigue sont immédiatement conscients que ce *blackout* est voué à se reproduire dans un futur plus ou moins proche, ensuite parce que les visions qu'ils ont eues les empêchent de reprendre le cours de leur vie : toutes leurs décisions sont dictées par leurs *flashforwards*, nous y reviendrons plus en profondeur dans l'analyse. Bien qu'ils aient la certitude qu'un nouveau *blackout* se prépare, les personnages ne parviennent pas à l'empêcher, de même que notre connaissance de rapports scientifiques alarmistes quant au dérèglement climatique et aux conséquences qu'il implique, comme la crise des réfugiés ou la guerre, n'a pour le moment pas entraîné de transformation majeure de nos comportements. Il reviendrait ainsi à la série télévisée de faire, selon Jean-Paul Engélibert, ce que les théories abstraites n'ont pas pu déclencher : nous faire envisager la fin, dans le but de remettre en question nos modes de vie et de pensée⁶. En réalité, plus que la fin du monde, dont nous savons bien que nous ne pouvons nous la représenter puisqu'elle suppose la disparition de l'être humain, c'est la fin d'un monde qui se joue dans *Flashforward*, le monde d'avant le *blackout*, ce qui rejoint les constatations de Michaël Foessel sur le catastrophisme⁷. En outre, parce qu'elle a été produite dans le contexte de l'après-11 septembre, et parce que les responsables du *blackout* sont immédiatement qualifiés de terroristes, nous pouvons affirmer que *Flashforward* fait le lien entre la fiction post-apocalyptique traditionnelle et ce que Stacy Takacs nomme *Terrorism TV*⁸, un genre télévisuel qui a émergé après les attentats. Mais la série « déjoue-t-elle » la vision du monde apocalyptique de l'après 11-septembre, ou y participe-t-elle en la rejouant ? La théorie de Richard Grusin sur la « pré-médiatisation » d'attentats à venir au travers de fictions qui joueraient un rôle prophylactique pourrait peut-être permettre d'analyser cette « vision anticipée », où l'on ne sait si le « pré-voir » s'entend dans la double acception de prévenir et donc empêcher la catastrophe, ou comme simple bande-annonce d'un spectacle de la fin. Nous verrons tout d'abord ce qui nous pousse à réinterpréter la catastrophe fondatrice de *Flashforward* comme un nouveau 11-septembre à l'échelle mondiale, avant de nous pencher sur les prophéties auto-réalisatrices au cœur de l'intrigue. Ces dernières sont en effet centrales pour la diégèse, mais ont également un effet sur les téléspectateurs, invités à déchiffrer des messages presque subliminaux qui viennent donner une profondeur nouvelle à la série. Nous montrerons enfin que la série toute entière nous invite justement à changer d'angle et à prendre du recul sur ce que nous croyons savoir.

¹ M. BAY, *Armageddon*, 1998.

² R. EMMERICH, *Independence Day*, 1996.

³ Bertrand GERVAIS, *L'imaginaire de la fin, Logiques de l'imaginaire Tome III*, Montréal : Le Quartanier, 2009.

⁴ D. LINDELOF et T. PERROTTA, *The Leftovers*, HBO, 2014-2017.

⁵ Hélène MACHINAL, **TITRE**

⁶ Jean-Paul ENGÉLIBERT, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris : La Découverte, 2019.

⁷ Michaël FOESSEL, *Après la fin du monde, critique de la raison apocalyptique*, Paris : Seuil, 2012.

⁸ S. TAKACS, *Terrorism TV: Popular Entertainment in post-9/11 America*, Lawrence : University Press of Kansas, 2012.

Les personnages centraux de *Flashforward* évoluant majoritairement aux États-Unis⁹, la série présente aux spectateurs une vision apocalyptique du monde de l'après 11-septembre. L'épisode pilote s'ouvre sur une scène de catastrophe urbaine : un homme s'éveille dans une voiture accidentée. Le son d'abord lointain des sirènes de voiture se fait de plus en plus présent à mesure qu'il s'extrait péniblement du véhicule, tandis que s'y ajoutent les hurlements d'autres survivants d'un carambolage dont on découvre peu à peu l'ampleur. Dans les tous premiers plans, le personnage principal est filmé tête en bas : après le *blackout*, tout est sens dessus-dessous, à commencer par le temps lui-même, puisque chacun parvient à se souvenir de son avenir. Ce jeu constant entre le présent et l'avenir est ce qui fait la spécificité de *Flashforward*, et est l'une des raisons qui vont inciter les spectateurs à poursuivre leur visionnage : d'abord, il s'agira de découvrir ce que chaque personnage a vu (ou non, car certains personnages n'ont pas eu de *flashforward*), puis de suivre son parcours pour vérifier que six mois plus tard, chacun.e se trouve bien là où il ou elle devait être, mais surtout de voir quels choix l'y ont conduit.e.



S01E01 : « No More Good Days ».

Dans l'épisode pilote, la fille du personnage principal déclare à son réveil après le *blackout* : « I dreamt there are no more good days », réplique dont le titre de l'épisode est d'ailleurs tiré. La fillette évoque son état d'esprit dans sa vision et les émotions confuses que celle-ci a provoquées en elle. La série dans son ensemble est infusée par une ambiance de fin du monde qui laisse effectivement penser aux spectateurs qu'il serait vain d'espérer un avenir meilleur, ou même un simple retour au statu quo de l'avant-*blackout*. On observe dans *Flashforward* un grand nombre de références bibliques, qui participent bien sûr à cette interprétation eschatologique de la série. Ainsi, le dernier livre du Nouveau Testament, connu en français sous le titre *L'Apocalypse de Jean*, est désigné en anglais par le titre *The Book of Revelation*,

⁹ Quelques épisodes transportent l'action de la série au Canada, au Japon, ou encore en Somalie, mais cela reste très anecdotique au regard du nombre de scènes se déroulant aux États-Unis, et plus spécifiquement à Los Angeles.

or deux épisodes de la série s'intitulent « Revelation¹⁰ ». Le *flashforward* lui-même est une révélation, à la fois au sens classique de révéler ce qui était secret mais également au sens davantage mystique de phénomène surnaturel au cours duquel une vérité est révélée aux hommes. Le contexte de diffusion de la série n'est pas à négliger : le deuxième mandat de George W. Bush, probablement le président le plus ouvertement religieux depuis des décennies, venait de prendre fin. En outre, moins d'une semaine après le 11-septembre, les télévangélistes Jerry Falwell et Pat Robertson avaient déclaré que les attentats étaient un châtement divin visant à punir les péchés des Américains. Dans la série, le personnage de Nicole se fait le vecteur de cette interprétation de la catastrophe. Dans sa vision, un homme était en train de la noyer et elle déclare qu'elle avait l'impression de le mériter.

D'autres personnages, au contraire, voient le *blackout* comme une bénédiction, une chance de pouvoir repartir de zéro. C'est le cas notamment de Bryce, un jeune médecin dépressif qui s'apprêtait à se suicider lorsque le *blackout* est survenu. Il décide de voir en ce signe une faveur divine et va passer les semaines suivantes à tenter de retrouver la jeune femme inconnue avec qui il a partagé son *flashforward*, ce qui l'amènera à se rendre au Japon, où elle vit, au cours du neuvième épisode. D'autres références plus subtiles à l'apocalypse au sens biblique peuvent être notées. Ainsi, la série évoque régulièrement une entreprise militaire privée nommée Jericho et les trompettes de Jéricho sont souvent associées aux trompettes de l'apocalypse. Le livre de la Révélation fait mention des « bêtes sauvages de la terre » qui causeront la perte des hommes, or, on aperçoit à plusieurs reprises un kangourou en liberté dans les rues de Los Angeles. Nous reviendrons plus loin sur les caméos récurrents de cet animal, car sa présence peut être interprétée de différentes manières.



S01E01 : « No More Good Days ».

¹⁰ Il s'agit des épisodes 11 et 12, qui sont donc littéralement au centre de la série, puisque celle-ci en compte vingt-deux.

Cette image n'est pas sans rappeler de nombreux récits post-apocalyptiques comme *L'Armée des 12 singes*¹¹, mais pourrait aussi constituer un clin d'œil à l'ours polaire que l'on aperçoit sur l'île tropicale dans *Lost*¹².

Dans un article publié dans *Le Monde* en novembre 2001, Jean Baudrillard évoque l'impression de déjà-vu ressentie par bien des téléspectateurs lorsqu'ils ont assisté en direct à la télévision aux attentats du 11-septembre : « on a cru voir (avec un certain soulagement peut-être) une résurgence du réel et de la violence du réel dans un univers prétendument virtuel¹³. » Le philosophe fait ici allusion aux films catastrophe, dont nous avons déjà signalé la popularité à la fin des années 1990, et dans lesquels il est fréquent que des monuments symboliques soient détruits. Le 11 septembre 2001, les téléspectateurs du monde entier ont donc visionné des images auxquelles ils étaient habitués, à ceci près que le programme qu'ils regardaient n'était pas une fiction, mais les informations télévisées, ce qui, Baudrillard le rappelle, n'a fait qu'augmenter l'horreur ressentie : « Dans ce cas donc, le réel s'ajoute à l'image comme une prime de terreur, comme un frisson en plus. Non seulement c'est terrifiant, mais en plus c'est réel¹⁴. » Les attentats ont d'ailleurs été conçus, par leurs organisateurs, comme un film catastrophe : Abu Zubaydah, considéré pendant un temps comme le bras droit de Ben Laden par les services de renseignement, avant que son rôle au sein d'al-Qaïda ne soit relativisé, aurait déclaré aux agents du FBI qui l'interrogeaient que les cibles des attentats avaient été choisies en regardant des *blockbusters* hollywoodiens¹⁵. L'organisation terroriste aurait ainsi envisagé de frapper le pont de Brooklyn en s'inspirant du film *Godzilla*¹⁶, dans lequel le monument s'effondre sous le poids de la créature. Slavoj Žižek, dans *Bienvenue dans le désert du réel*, souligne par ailleurs que l'objectif des terroristes était moins de provoquer des pertes matérielles et humaines que de créer un effet spectaculaire¹⁷. Les attentats ont été conçus de manière à être diffusés : au-delà du fait que l'impression visuelle qu'ils laisseraient avait été travaillée, les terroristes avaient également calculé le temps qu'il faudrait laisser passer entre les deux premiers avions pour que les journalistes venus pour couvrir le premier crash assistent en direct au second et l'immortalisent en vidéo. L'exploitation médiatique des attentats, avec la rediffusion en boucle des images des avions s'enserrant dans les tours dans les jours qui suivent, conduit paradoxalement à surpasser les attentes d'al-Qaïda. Ces images laissent une empreinte durable sur notre imagination, et désormais, même les clichés du genre du film catastrophe peuvent nous donner l'impression de revoir le 11-septembre. Les scènes représentant le *blackout* dans *Flashforward* n'y échappent pas, malgré quelques variations sur le thème. Ainsi, peu après son réveil, le personnage principal, joué par Joseph Fiennes aperçoit un hélicoptère qui s'écrase dans un gratte-ciel.

¹¹ T. GILLIAM, *L'armée des 12 singes*, 1995. Voir aussi la série télévisée inspirée du film : T. MATALAS et T. FICKETT, *Twelve Monkeys*, Syfy, 2015-2018.

¹² J.J. ABRAMS, D. LINDELOF et C. CUSE, *Lost*, ABC, 2004-2010.

¹³ Jean BAUDRILLARD, « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, 3 novembre 2001, p.10.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ W.W. DIXON, *Visions of the Apocalypse: Spectacles of Destruction in American Cinema*, Londres : Wallflower Press, 2003, p.73.

¹⁶ R. EMMERICH, *Godzilla*, 1998.

¹⁷ Slavoj ŽIŽEK, *Bienvenue dans le désert du réel*, traduit par François Théron, Paris : Flammarion, 2008, p.32.



S01E01 : « No More Good Days ».

La série se déroule à Los Angeles, et non à New York, mais le sentiment d'avoir déjà vécu cette scène reste bien présent pour les spectateurs. Le *blackout* devient ainsi une sorte de *Ground Zero* de la fiction, le marqueur symbolique entre « le monde d'avant » et « le monde d'aujourd'hui », point de départ de la série auquel on revient constamment par la suite. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le *blackout* est la plupart du temps désigné par la date du jour auquel il s'est produit, le 6 octobre, sans mentionner l'année, de même qu'on ne précise que rarement « 2001 » lorsqu'on parle du 11-septembre. Cette réduction de la date souligne le caractère exceptionnel de l'événement : ce 11-septembre a effacé tous les autres, passés ou à venir, de même que l'expression « Ground Zero » qui désignait à l'origine Hiroshima, est reprise pour évoquer le site du World Trade Center¹⁸. Ces expressions ont permis de construire l'anhistoricité du 11-septembre, de l'exclure de son contexte historique et politique pour en faire un événement exceptionnel dans l'histoire des Etats-Unis¹⁹.

Dans la série, il devient peu à peu commun pour les personnages de se demander « What did you see ? » sans qu'il soit utile de préciser « in your flashforward ». Cette question peut être rapprochée d'une autre, à laquelle chacun d'entre nous est capable de répondre : que faisiez-vous lorsque vous avez appris la nouvelle des attentats ? Le 11-septembre n'est évoqué que très furtivement dans *Flashforward*, mais la série se déroule pourtant bien dans l'Amérique de l'après 11-septembre, puisque la guerre en Afghanistan ou des personnages politiques emblématiques de la période, comme le vice-président Dick Cheney, sont mentionnés. Plus anecdotique, l'agent du FBI joué par Fiennes, Mark Benford, découvre en passant devant un magasin de télévisions que ce qu'il vient de vivre est en fait un phénomène mondial, de la

¹⁸ R. JACKSON, *Writing the War on Terrorism: Language, Politics, and Counter-Terrorism*, Manchester : Manchester University Press, 2005, p.43.

¹⁹ G. BORRADORI, *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, Chicago : The University of Chicago Press, 2003, pp.25-30 et 85-90.

même façon que les agents qui enquêtaient sur le bombardement du *USS Cole* au Yémen ont découvert en direct à la télévision les premières images des attentats du 11-septembre.



S01E01 : « No More Good Days ».

Dans sa vision, Benford s'est vu mener l'enquête sur le *blackout*, enquête dénommée « Mosaic ». Très rapidement, le FBI met sur pied un site web portant ce nom, sorte de croisement entre un réseau social et une base de données visant à collecter les *flashforwards* afin de recouper et mettre en relation les informations que ces aperçus de l'avenir comportent. Il a en effet été reproché au FBI d'avoir échoué à « relier les points » (*connect the dots*), les indices dont le Bureau disposait et qui auraient peut-être pu lui permettre d'empêcher les attentats. Demetri Noh, autre agent du FBI de la série, peut d'ailleurs être compris comme une allégorie des agences de renseignement : il est celui qui n'a rien vu car il n'a pas eu de *flashforward*. Benford, quant à lui, s'empresse de reconstituer le panneau en liège de sa vision, dont il est certain qu'il contenait des pistes cruciales : ce panneau lui-même est une *mosaïque*, ou selon le personnage, un *puzzle*, dont il faut assembler toutes les pièces afin d'obtenir une perspective d'ensemble (*bigger picture*), selon le processus typique du récit policier que Carlo Ginzburg qualifie de paradigme du tapis, dans lequel les indices sont semblables aux fils d'un tapis, « constitu[ant] une trame serrée et homogène²⁰. » Dans *Flashforward* cependant, le déroulement de l'enquête est quelque peu inversé, puisque dès son ouverture, les agents du FBI disposent de tous les indices, mais ne parviennent pas à leur donner un sens.

²⁰ C. GINZBURG, « Signes, traces, pistes » Racines d'un paradigme de l'indice, *Le Débat*, 1980/6 n° 6, p.24.



S01E01 : « No More Good Days ».

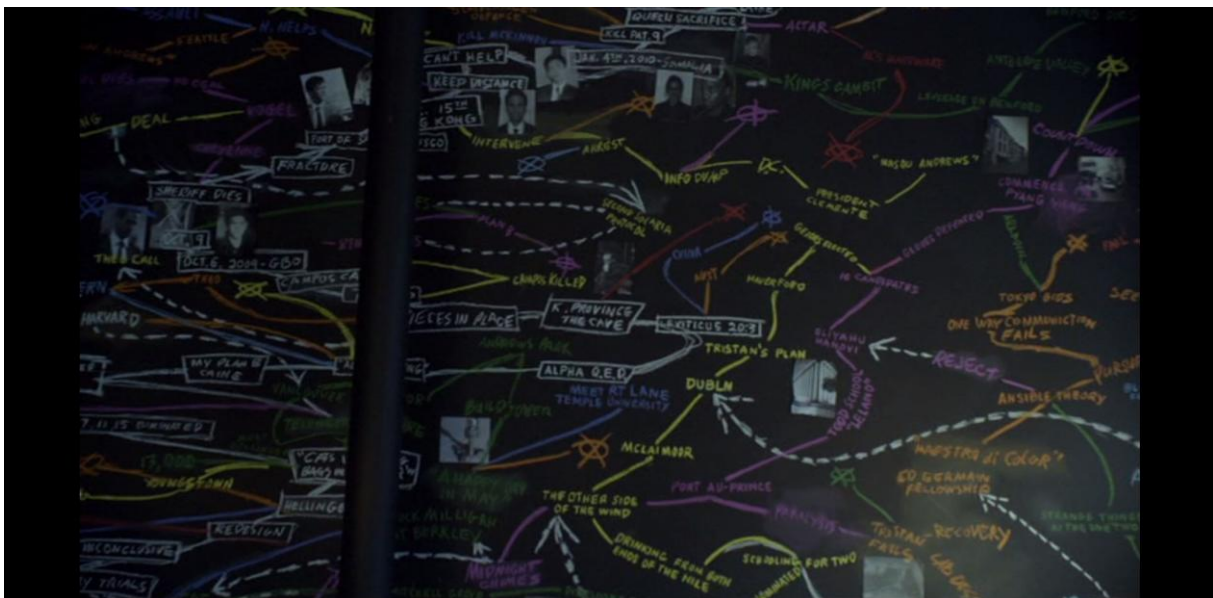
Le programme *Mosaic* pose des questions d'éthique liées à la surveillance des populations après le 11-septembre, puisque, bien que présenté au public comme un outil permettant de retrouver les personnes de son *flashforward* pour comparer les visions et visualiser l'avenir, il est avant tout utilisé par les agences de renseignement pour faire progresser l'enquête sur le *blackout*. L'équipe du FBI travaille en effet en étroite collaboration avec la NSA, qui l'aide notamment à identifier un suspect en améliorant des images de caméras de surveillance filmées pendant la catastrophe. La série mentionne par ailleurs à plusieurs reprises le programme Echelon, mis en place par la NSA pendant la Guerre Froide pour espionner les communications militaires et diplomatiques de l'Union Soviétique et qui a peu à peu évolué en programme de surveillance de masse après la chute du Mur. La série interroge par ailleurs les limites de ces programmes lorsque l'agent Noh se voit interdire la consultation du dossier de la NSA le concernant (épisode 9).

Mosaic est également le témoin d'un autre phénomène du début du XXI^e siècle lié aux réseaux sociaux : l'espionnage de proches sur Internet. Ainsi, dans l'épisode 5, Janis a rendez-vous avec une jeune femme, qui lui avoue être allée consulter sa contribution à *Mosaic*, de même qu'il n'est pas rare aujourd'hui de lancer une recherche Google ou Facebook avant de se rendre à un premier rendez-vous. L'univers fictif de *Flashforward* semble donc bien rejouer le monde apocalyptique de l'après 11-septembre.



S01E05 : « Gimme Some Truth ».

Les paradoxes sont nombreux dans la série, qui interroge principalement la possibilité d'échapper aux prophéties et propose plus largement une réflexion sur la destinée et le libre-arbitre. Tout d'abord, on peut se demander si les visions présentées sont celles du futur ou d'un futur parmi d'autres. Dans un épisode intitulé « *The Garden of Forking Paths* », un scientifique contemple la fresque murale qu'il a composée.



S01E17 : « The Garden of Forking Paths ».

Pendant des années, Dyson Frost a fait subir des expériences à des patients atteints de savantisme²¹, expériences au cours desquelles ceux-ci ont eu des dizaines de *flashforwards*,

²¹ Les patients atteints de savantisme, ou syndrome du savant, présentent à la fois des troubles du développement et un talent exceptionnel dans des domaines bien particuliers. Dans le cas des patients exploités par Frost dans la

que Frost a soigneusement consignés. L'idée provient d'une nouvelle de Borges, *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*²², dans laquelle le narrateur explique que le temps ne peut être traité de manière uniforme²³. En principe, lorsque l'on doit faire un choix, on sélectionne une possibilité et on élimine du même coup toutes les autres. Dans la nouvelle, il décide au contraire d'adopter toutes les possibilités simultanément. C'est également ce que fait le scientifique de *Flashforward* : il considère comme vrais tous les futurs qu'il a « vus » tant qu'ils ne se sont pas effectivement produits. Il a ainsi pu constater qu'il existe des points fixes dans le temps, des événements qui se produisent quel que soit le futur qui est vu, mais également des bifurcations, des variations, et donc différents futurs possibles. Dans son *flashforward*, Al Gough, un agent du FBI, renversait une mère de famille, Celia, qui mourait des suites de ses blessures. Étant célibataire et sans enfants, il fait le choix de se suicider pour lui sauver la vie, mais cette stratégie échoue : Celia meurt renversée par la partenaire d'Al. La mort de Celia était donc un « point fixe » et l'identité du responsable de celle-ci une simple « bifurcation ».

La prédestination des personnages va d'ailleurs au-delà de leur vision. Ainsi « Mark » Benford, de par son prénom, semble prédestiné à devenir une cible (*a mark* en anglais). Dans son *flashforward*, Benford a vu un groupe de terroristes qui s'apprêtaient à l'attaquer : ceux-ci l'ont donc également vu, et savent avant même que l'enquête ne commence quel agent du FBI va tenter de leur nuire. Les visions influencent considérablement les décisions des personnages. Par exemple, Janis, jeune femme qui n'a jamais songé à avoir des enfants mais qui s'est vue enceinte de trois mois, essaie de tomber enceinte dans la période dictée par son *flashforward*. La série évoque les prophéties auto-réalisatrices, présages qui modifient les comportements de telle sorte que ce qu'ils annoncent advient réellement. Les spectateurs sont amenés à se demander si les visions présentent un futur conforme aux choix présents des personnages, ou si les visions reprogramment métaphoriquement les personnages en influençant leurs choix. Ainsi, une femme qui a des informations sur le meurtre à venir de l'agent Noh lui déclare qu'elle ne peut lui en dire plus, par peur qu'ils ne provoquent ce qu'ils cherchent à éviter. En cherchant à échapper à leur destin, plusieurs personnages finissent en effet par le provoquer, comme Olivia Benford, qui s'est vue avec un autre homme que son mari et qui, en faisant tout pour sauver son mariage, finit par provoquer la rupture.

La notion de prophétie auto-réalisatrice est intrinsèquement liée au paradoxe de l'écrivain, ou plutôt au paradoxe du scénariste en l'occurrence. Le paradoxe de l'écrivain est le suivant : à l'aide d'une machine à remonter le temps, un écrivain s'expédie à lui-même, dans le passé, le manuscrit qui l'a rendu célèbre. L'écrivain du passé se contente de recopier l'exemplaire reçu, et le livre n'a donc jamais été écrit, il est « apparu » de façon inexplicable²⁴. Ainsi, lorsque Benford reconstitue le panneau en liège de sa vision, on peut se demander qui a conçu cet assemblage d'indices. L'agent Noh, son partenaire, souligne d'ailleurs l'ironie dramatique

série, ce talent est la mémoire absolue, qui leur permet de se rappeler dans les moindres détails ce qu'ils ont vu, en l'occurrence, le futur.

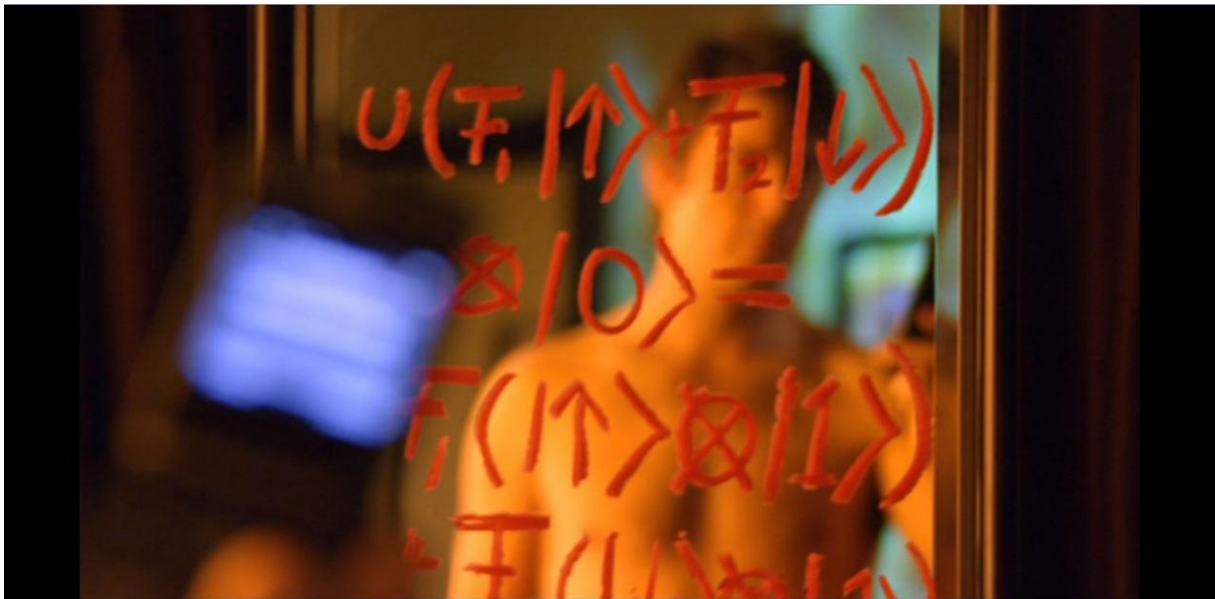
²² Jorge Luis BORGES, « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », *Fictions*, traduit par Paul Verdevoye et Nestor Ibarra, Paris : Gallimard, 1944.

²³ Voir notamment l'introduction de *D'une science à l'autre. Des concepts nomades*, éd. Isabelle STENGERS, Paris : Seuil, 1987.

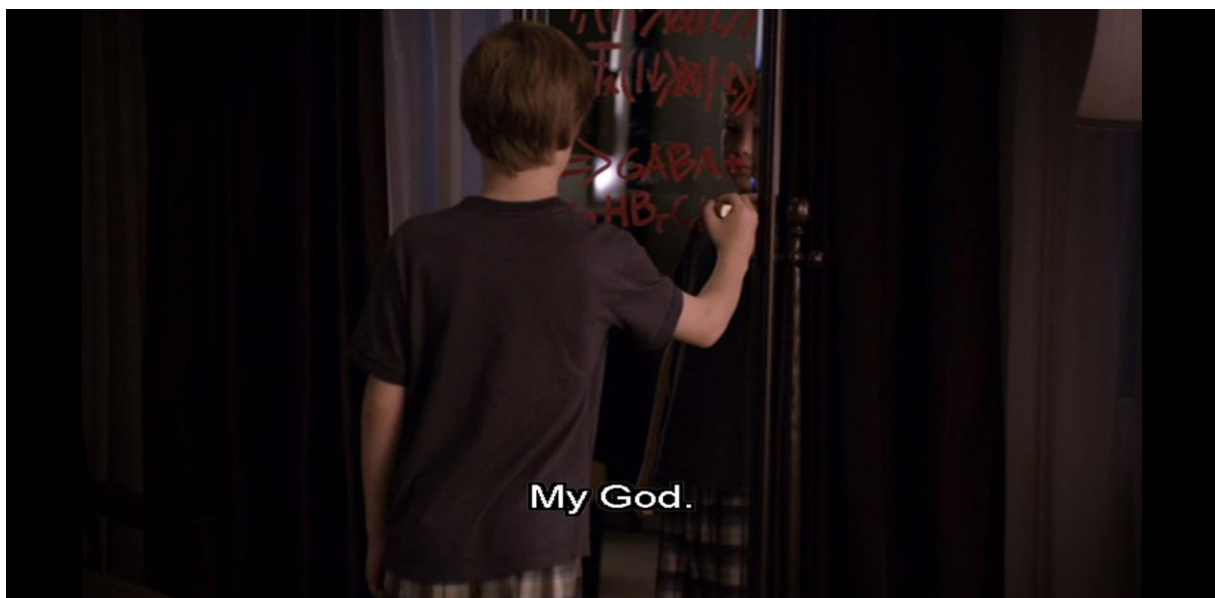
²⁴ Le paradoxe de l'écrivain est notamment au cœur du roman *The End of Eternity*, écrit par I. ASIMOV et publié en 1955.

inhérente au fait de se lancer dans une enquête parce qu'on s'est vu la mener : « *So we're running point on this because he had a vision of us running point ?* ».

De même, Lloyd s'est « vu » résoudre une formule mathématique compliquée, rédigée au rouge à lèvres sur un miroir. Lorsqu'il s'éveille après le *blackout*, il se souvient parfaitement de la formule mais ne la comprend pas, et passe les mois suivants à essayer de la résoudre. Le jour « J », le 29 avril dont chacun a eu un aperçu le 6 octobre, il travaille toujours sur la formule. A ses côtés se trouve son fils, Dylan, qui est autiste. Dylan mémorise la formule et le soir venu, l'écrit au rouge à lèvres sur le miroir de la vision.



S01E13 : « Blowback ».



S01E22 : « Future Shock ».

Dans ces conditions, qui est l'auteur de la formule ? Ce ne peut être Dylan, qui n'a fait que recopier la formule qu'il a vu son père écrire, mais cela ne peut pas non plus être Lloyd, qui a lui-même recopié la formule écrite par son fils.

Dans son article « *Starting Off With a Bang : the Whirl of Reflexive and Metatextual Images in the Pilot Episodes to Three ABC Series (Desperate Housewives, Lost, Flashforward)* »²⁵, Monica Michlin souligne que les roues de la voiture de Benford, visibles à la première minute du pilote, figurent les rouages de l'intrigue qui se met en marche, en même temps que la roue de la fortune, symbolisant le destin dans la mythologie médiévale.



S01E01 : « No More Good Days ».

Flashforward abonde en allusions métaréflexives. Ainsi, le kangourou évoqué plus tôt n'a pas été choisi au hasard parmi tous les animaux sauvages : il s'agit d'un animal qui se déplace en faisant des bonds en avant, comme le bond en avant des consciences durant le *flashforward*. Les scénaristes font par ailleurs constamment appel aux procédés narratifs de *flashback* et *flashforward*, notamment pour s'intéresser aux quelques minutes précédant et suivant le *blackout* du point de vue d'autres personnages que Benford et Noh. Le panneau en liège de l'enquête en construction peut également être vu comme le *storyboard* de l'histoire en construction. Celui-ci tient en haleine les spectateurs, qui, s'ils ont vu avec Benford le tableau complet, ne comprennent pas au début de la série les liens qui existent entre ces indices totalement disparates (une main bleue, une pièce d'un jeu d'échecs, la photo d'une poupée brûlée...), ce qui fait que toute découverte d'une nouvelle pièce du puzzle, d'un nouveau morceau de mosaïque procure une certaine satisfaction à l'idée que l'intrigue progresse.

Dès lors, lorsque dans l'antépénultième épisode de la saison, le personnage de Gabriel décrète en observant le tableau « This is wrong, this is all wrong »²⁶, les spectateurs sont en droit de se sentir déçus, dupés. En effet, Gabriel est l'un des cobayes atteints de savantisme exploités par Dyson Frost pour ses expériences. Gabriel ayant vécu des dizaines de *flashforwards*, il a déjà vu le tableau de Benford, mais organisé différemment, et s'applique dans la foulée à

²⁵ M. MICHLIN, « Starting Off with a Bang : The Whirl of Reflexive and Metatextual Images in the Pilot Episodes to Three ABC Series (*Desperate Housewives*, *Lost*, *Flashforward*) », CATI, Université Paris-Sorbonne, 2012.

reconstituer cette version. Les téléspectateurs peuvent ainsi avoir le sentiment de ne pas avoir visionné le bon scénario, la bonne intrigue, en d'autres termes, d'avoir perdu leur temps en visionnant la série. Le double sens de « wrong », qui accepte également un sens moral, peut conduire à envisager Gabriel comme la conscience des spectateurs les mettant en garde contre leur voyeurisme : les visions des personnages sont personnelles, voire intimes, que faisons-nous donc à les regarder ? La mise en abyme du dispositif de surveillance dans le voyeurisme spectral renvoie ici à ce que Sébastien Lefait analyse dans *Surveillance On Screen*²⁷, où notre écran devient un moniteur ambigu.

La série dissémine de manière délibérément visible, mais énigmatique, des références littéraires, artistiques et cinématographiques aux prophéties dans ses arrière-plans, pour le plus grand plaisir du spectateur attentif. Ainsi, dans l'épisode pilote, un cinéma aperçu en arrière-plan propose le film *The Tale of Attaf*, qui n'existe pas, mais correspond à un conte des *Mille et Une Nuits* dans lequel un homme cherchant à échapper à son destin finit par le provoquer.



S01E01 : « No More Good Days ».

Attaf est également le prénom d'un jeune orphelin dans la série : si la vision du titre du film n'était pas si fugace, et le personnage même d'Attaf si secondaire, les téléspectateurs seraient donc en droit de se demander qui est réellement au centre de cette intrigue. Le nom du cinéma lui-même, Orpheus, évoque celui pour qui la vision est une malédiction, synonyme de la perte

²⁷ S. LEFAIT, *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs*, Lanham : Scarecrow Press, 2013. Lefait analyse notamment le mélange des genres dans *Lost*, qui évoque la télé-réalité *Survivor* : « the scopic regime of the series is more blandly obtained by blending the voyeuristic aspects of reality TV and the more neutral behavior of watching plain fiction. » (p.120)

irréversible de sa femme Eurydice. Ces références à la mythologie grecque et aux *Contes des Mille et une Nuits* sont autant d'indices qui appellent les spectateurs à se comporter en herméneutes. Ces signes les avertissent dès l'épisode pilote : tous les personnages n'auront pas droit à leur *happy end*. Si pour un certain nombre de personnages, comme Bryce, qui retrouve la femme de sa vision, ou Attaf, qui est adopté, l'issue de la série est heureuse, le *blackout* et surtout la vision qu'il a engendrée contribue en effet à briser des vies : celle d'Al, dont nous avons évoqué le suicide, ou encore celle de Mark, qui voit son mariage prendre fin en même temps qu'il sombre à nouveau dans l'alcoolisme, un mal qui avait déjà mis en péril sa relation avec Olivia par le passé.

Benford contemple également un tableau représentant la plus connue des histoires de prophétie auto-réalisatrice : *Œdipe et le Sphinx*, d'Ingres. Ce dernier peut constituer une mise en garde pour les téléspectateurs, dans la mesure où, comme nous l'avons déjà vu pour Orphée, la prédiction conduit Œdipe à sa perte. En voulant empêcher que le futur qui lui a été annoncé ne se produise, c'est-à-dire en refusant de devenir l'assassin de son père et l'époux de sa mère, Œdipe amène la prophétie à se réaliser, car il ne savait pas qu'il était adopté et que le présage concernait ses parents biologiques, qu'il n'a jamais connus, puisqu'eux-mêmes l'ont abandonné en apprenant le funeste destin auquel il était promis. Ce sont donc finalement ces doubles précautions, prises à la fois par Œdipe et par ses parents biologiques, qui précipitent leur fin annoncée. Les téléspectateurs peuvent donc s'attendre à ce que les personnages qui mettent le plus de soin à empêcher que leurs visions ne se réalisent (comme Olivia, qui veut sauver son mariage) soient finalement responsables de l'accomplissement de leur destinée.



S01E17 : « The Garden of Forking Paths ».



S01E04 : « Black Swan ».

Enfin, le café Zurika dans lequel les personnages se retrouvent est en fait une anagramme de *Kuzari*, un principe issu du judaïsme et ayant influencé la Cabale qui établit que si quelqu'un croit qu'un événement s'est produit, cela prouve qu'il s'est *effectivement* produit. Pour les spectateurs, il ne s'agit plus simplement de repérer un nom faisant une apparition fugace à l'écran dans une scène de générique, il faut en plus décrypter sa signification, en deux temps : d'abord démêler les lettres pour former un nouveau mot, puis faire sens de ce dernier. C'est seulement une fois ces deux étapes effectuées qu'il devient évident que si les personnages accordent du crédit à leur *flashforward*, celui-ci aura davantage de chances de se réaliser. En effet, certains personnages expriment leur scepticisme vis-à-vis de leur vision : c'est le cas notamment d'Aaron, qui a vu ses retrouvailles avec sa fille Tracy, pourtant décédée en Afghanistan. Même si son *flashforward* fait naître en lui une lueur d'espoir, il tente de se raisonner en se répétant qu'il est impossible qu'il voie sa vision se réaliser. Ainsi les visions correspondraient véritablement au futur pour ceux qui croient en elles.

La série est parsemée d'intertextes littéraires, mais aussi télévisuels. Dans l'épisode pilote, un panneau publicitaire en arrière-plan vante les mérites d'*Oceanic Airlines*, bien connue des sériephiles comme étant la compagnie aérienne fictive de la série *Lost*²⁸, série ayant fait grand usage des *flashforwards* et qui entamait alors sa dernière saison. Les deux séries partagent d'ailleurs un certain nombre d'acteurs communs, et notamment Sonya Walger (Penelope dans *Lost*, Olivia dans *Flashforward*) et Dominic Monaghan (Charlie dans *Lost*, Simon dans *Flashforward*). La chaîne ABC espérait en effet que *Flashforward* connaîtrait le même succès que *Lost* et a donc insisté sur la filiation entre les deux séries. Cette stratégie, qui mise sur le fait que les fans d'un.e acteur.ice vont le ou la suivre dans toutes les productions auxquelles il ou elle participe, ne s'est pas avérée payante, puisque *Flashforward* a finalement été annulée au terme de sa première saison.

²⁸ M. MICHLIN, « More, More, More: Contemporary American TV Series and the Attractions and Challenges of Serialization as Ongoing Narrative », *Mise au point*, 3, 2011, p.10.



S01E01 : « No More Good Days ».

Toujours dans l'épisode pilote, un personnage déclare que les visions représentent une opportunité de changer le futur s'il ne nous satisfait pas, et ajoute « Ghost of Christmas Future crap », évoquant ainsi le *Conte de Noël* de Dickens²⁹, dans lequel Ebenezer Scrooge est invité à se racheter par un esprit qui lui présente les tristes funérailles auxquelles il aura droit s'il ne corrige pas sa conduite. Plus tard dans la série, l'adaptation cinématographique de cette œuvre de Dickens est par deux fois visible à l'écran, créant un effet de mise en abyme à la fois de l'interface écranique elle-même, mais également du thème de la vision qui pousse les personnages à agir pour changer l'avenir.



S01E10 : « A561984 ».

²⁹ C. DICKENS, *A Christmas Carol*, Londres : Chapman & Hall, 1843.

Flashforward joue avec le programme apocalyptique qui compose son intrigue et sème des indices pour les spectateurs qui voudraient jouer les détectives, adoptant la posture que Jason Mittell nomme « forensic viewing »³⁰. Mais tout récit sériel ne vivant que de sa capacité à différer sa fin³¹ – ce qui renvoie de nouveau aux *Contes des Mille et Une Nuits* et à la principale narratrice, Shéhérazade – ces spectateurs doivent s'attendre à être leurrés.

La série peut également être interprétée au sens d'un « pré-voir » l'apocalypse après le 11-septembre, non pas au sens de « prédire », mais au sens de *premediation* selon la théorie de Richard Grusin³². Ce dernier considère qu'après le 11-septembre, une majeure partie des programmes télévisés a cherché (et cherche encore) à envisager d'autres attaques, non pas pour viser l'exactitude mais au contraire pour multiplier les représentations de catastrophes naturelles et d'attentats terroristes. Selon lui, (au-delà de toute visée commerciale, ou propagandiste, aspects qu'analysent davantage Stacy Takacs dans *Terrorism TV*³³ ou Timothy Melley dans *The Covert Sphere*³⁴) cette dissémination d'événements traumatiques à l'écran pourrait, de manière prophylactique, permettre de diminuer le choc ressenti en cas de véritable calamité. En effet, l'effet surprise, et la sidération engendrée par le temps réel de la diffusion lors du 11-septembre, a renforcé le traumatisme causé par les attentats. Si le *blackout* paraissait en 2009 relever de la science-fiction, *Flashforward* donne à voir une catastrophe majeure qui paraît bien plus vraisemblable aujourd'hui, surtout que d'autres fictions l'ont relayée depuis (*Revolution*³⁵) ; elle participe ainsi au phénomène de *premediation* d'autant que les agences de renseignement elles-mêmes craignent désormais davantage le cyberterrorisme et les attaques sur les réseaux d'énergie et de communication qu'une attaque nucléaire (scénario proposé par l'une des saisons de *24h chrono*³⁶). Hollywood a d'ailleurs collaboré avec le Pentagone dès le mois d'octobre 2001 en fournissant aux agences de renseignement des scénarios d'attentats afin que celles-ci s'entraînent à les déjouer. En novembre, ce fut au tour de la Maison Blanche de convoquer scénaristes et réalisateurs pour les encourager à diffuser le bon message afin de préparer les esprits à la guerre contre le terrorisme. Les créateurs de fiction ont donc été mobilisés dans l'effort de guerre afin d'inoculer aux téléspectateurs un sentiment d'anxiété léger mais constant, de façon à les persuader de la nécessité et de la légitimité de la guerre au terrorisme, et de la guerre en Irak en particulier.

Bien que *Flashforward* re-joue le monde apocalyptique de l'après 11-septembre, la série semble également vouloir déjouer certaines représentations, dans la mesure où elle insiste sur les différentes interprétations qu'une même vision peut susciter. Ainsi, Janis, à l'aide de témoignages postés sur son programme *Mosaic*, parvient à convaincre un Somalien qu'il s'est vu donner un discours sur la paix à la Conférence de l'Union africaine, tandis qu'il était persuadé de faire un discours guerrier pour mener sa faction à la victoire dans la guerre civile qui déchire son pays. Elle lui montre que ses mots exacts sont repris dans de nombreux

³⁰ J. MITTELL, *Complex TV: the Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York: New York University Press, 2015.

³¹ M. MICHLIN, « More, More, More: Contemporary American TV Series and the Attractions and Challenges of Serialization as Ongoing Narrative », *op.cit.*, p.3-4.

³² R. GRUSIN, *Premeditation: Affect and Mediality After 9/11*, Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2010.

³³ S. TAKACS, *Terrorism TV*, *op. cit.*

³⁴ T. MELLEY, *The Covert Sphere: Secrecy, Fiction, and the National Security State*, Ithaca: Cornell University Press, 2012.

³⁵ E. KRIPKE, *Revolution*, NBC, 2012-2014.

³⁶ R. COCHRAN et J. SURNOW, *24*, Fox, 2001-2010 ; 2014.

témoignages qui s'accordent tous sur le message de paix. Ceci nous rappelle qu'un même événement ne peut avoir une interprétation unique, et que le plus souvent, les images ne parlent *pas* d'elles-mêmes. Hélène Machinal, dans un chapitre de son ouvrage *Focus* justement dédié à *Flashforward*, montre que parce que les *flashforwards* ne sont que des fragments, visuels et parfois auditifs, de futur, ils peuvent être mal interprétés³⁷. Chaque *flashforward*, d'une durée de deux minutes et dix-sept secondes, est sorti de son contexte, et n'offre qu'une seule perception, celle de la personne en train de le vivre. *Mosaic* permet ainsi de confronter les visions afin de les replacer dans une perspective plus large.



« S01E14 : Better Angels ».

La signification même du 11 septembre n'échappe pas à cette logique. Ainsi, d'abord déclaré « *National Day of Remembrance and Prayer* » par le Sénat en octobre 2001, il est ensuite renommé « *Patriot Day* » par le président Bush en septembre 2002. On voit donc une évolution de la réappropriation politique de la mémoire, dans les mois de préparation de la guerre en Irak. Richard Jackson (*Writing the War on Terrorism*³⁸) rappelle que les terroristes ont rapidement été dénommés « enemy combatants » et les membres du *Department of Defense* morts dans l'attaque du Pentagone « combat casualties » (ils ont par ailleurs reçu des médailles de guerre posthumes). Ces réécritures du 11-septembre ont permis au gouvernement américain d'affirmer que les guerres en Afghanistan et en Irak étaient des actes de légitime défense, ce qui les inscrivait dans les principes de la « guerre juste » établis dans les conventions de Genève. Une lecture différente des attentats du 11-septembre aurait donc pu aboutir à une politique bien différente dans les premières années du XXI^e siècle³⁹.

³⁷ Hélène MACHINAL, *Focus*, op. cit.

³⁸ R. JACKSON, *Writing the War on Terrorism*, op. cit.

³⁹ La série *Blindspot*, diffusée depuis 2015 sur le réseau NBC, peut en cela être rapprochée de *Flashforward*. La mosaïque y est remplacée par le corps tatoué de Jane Doe, qui n'a aucun souvenir de son passé. Chaque tatouage permet au FBI de résoudre une enquête, à condition de réussir à le décrypter. Un même tatouage peut ainsi être interprété de différentes façons et donc être utilisé dans plusieurs enquêtes. Les tatouages sont de plus conçus en couches successives, faisant du corps de Jane une sorte de palimpseste. Un même tatouage peut être analysé individuellement ou en fonction des différentes strates qui le composent, de façon à « relier les points ». Son interprétation sera alors forcément différente, de même que notre vision du 11-septembre change selon qu'on le

Si *Flashforward* semble reprendre les codes classiques du film catastrophe, après le 11-septembre, notre lecture de ces clichés est différente : lorsqu'un hélicoptère s'écrase dans un gratte-ciel, il nous est impossible de ne pas y voir un Boeing s'encastrant dans une des tours jumelles du World Trade Center. Le pouvoir exécutif instrumentalise la catastrophe pour faire accepter aux populations des programmes de surveillance de masse toujours plus perfectionnés. La série rejoue le monde de l'après 11-septembre, avec ses références aux réseaux sociaux ou à la guerre contre le terrorisme. Ce programme télévisé offrant une réflexion philosophique sur les notions de destinée et de libre-arbitre dissémine des allusions littéraires et mythologiques diverses aux prophéties auto-réalisatrices au cœur de son intrigue, entre hommages aux récits fondateurs du genre et messages secrets à destination des téléspectateurs les plus avisés. Si *Flashforward* peut être vue comme une façon de se préparer mentalement à être témoin d'autres attentats dans un monde où la menace terroriste semble omniprésente, elle peut également être lue comme un réquisitoire pour d'autres interprétations du 11-septembre que celle du gouvernement américain. Les personnages découvrent peu à peu que les choses ne sont pas toujours ce qu'elles paraissent, et que même lorsqu'il semble que les visions parlent d'elles-mêmes, elles peuvent en réalité être interprétées de différentes manières en fonction de l'angle d'analyse choisi. C'est en cela que la série déjoue, au moins partiellement, la vision du monde apocalyptique du début du XXI^e siècle.