

Enée dans un vaisseau spatial : héros épique et héroïnes romanesques dans les nouveaux *Doctor Who*

François-Ronan Dubois

Les séries télévisées peuvent être considérées, au regard de certaines de leurs caractéristiques, comme des objets littéraires. Pour être plus exact, comme j'ai tenté de le montrer ailleurs¹, séries télévisées et textes narratifs appartiennent à une même catégorie abstraite et de l'appartenance à cette catégorie découlent certains ensembles de propriétés². Puisque les théories du cinéma ont souvent entretenu une étroite liaison avec les théories de la littérature et que la série télévisée, dans nombre de ses incarnations, tend à se présenter de plus en plus comme un très long métrage diffusé par épisodes, il ne paraît sans doute pas surprenant que des approches comme la narratologie puisse trouver des moyens de rendre compte de certains phénomènes observés dans cette forme. Cette parenté, assurément productive pour la théorie formelle voire l'interprétation, n'en laisse pas de présenter un degré de spécificité assez faible ; en d'autres termes, nombreux sont les éléments à appartenir à la classe « qui raconte une histoire » : on y trouve par exemple les nouvelles, les romans, les séries télévisées, beaucoup de longs et courts-métrages, la grande majorité des bandes dessinées, les opéras, une partie des jeux vidéos, etc. Je voudrais essayer ici de caractériser de manière plus fine les séries télévisées.

Description formelle de la série télévisée

J'ai proposé ailleurs de décrire la série télévisée comme une structure homologique à différenciation multi-scalaire ; il faut ajouter encore que cette structure est réactive. Qu'est-ce à dire ?

Que la série télévisée est composée d'éléments (les épisodes) qui sont réunis en sous-ensembles (les saisons), que ces sous-ensembles peuvent eux-mêmes être réunis en sous-ensembles plus larges (les arcs narratifs), qui tous appartiennent au même groupe (la série

¹ François-Ronan Dubois, « La configuration du temps dans le récit télévisuel : l'exemple des nouveaux *Doctor Who* ». *Lignes de Fuite* HS.3 (2012), revue en ligne.

² Sur cette approche, que l'on peut appeler textualiste, du matériau télévisuel, voir le bilan historique de Glen Creeber, « The Joy of Text ? Television and Textual Analysis », *Critical Studies in Television* 1.1 (2006) : 81-88.

télévisée), mais que les épisodes peuvent se répondre entre eux indépendamment de cette organisation chronologique, quand on les organise à partir des personnages récurrents, par exemple : c'est la structure³.

Cette structure est homologique, parce que la série, comme son nom l'indique, implique un certain degré de répétition : récurrence des décors, des personnages, des intrigues, etc. Cette répétition peut prendre des formes très diverses : certaines séries n'ont pas ou peu de personnages récurrents (*Au-delà du réel*⁴), d'autres ne présentent pas réellement d'histoires suivies (*New York : Section Criminelle*⁵) ; les intrigues de certaines sont extrêmement répétitives (*Stargate SG-1*⁶), tandis que d'autres sont d'une plus grande variété (*Star Wars : The Clone Wars*⁷). Il n'en demeure pas moins que se créent des rapports entre les épisodes, qui produisent du sens : tel élément A pris dans un contexte 1, répété dans un contexte 2, transfère à 2 une partie des données assemblées dans 1. Un discours se crée indépendamment de la succession narrative : c'est l'homologie.

Pour que cette répétition soit viable, elle doit s'accompagner de différences et la dynamique entre différence et répétition peut être appelée, en reprenant un terme du marketing, la différenciation. Il faut que la série produise du semblable (pour pouvoir être audible), mais du nouveau (pour pouvoir être intéressante). Si cette différenciation est multi-scalaire, c'est parce qu'elle fonctionne avec des points de comparaison situés à plusieurs niveaux : les épisodes de la série sont comparés aux autres épisodes de la série, les saisons aux saisons, mais la série est aussi comparée à d'autres séries du même genre, aux autres séries de la même case horaire, aux films du même genre, aux séries du même créateur, etc.

Pour finir, la réactivité de la série dépend de sa situation médiatique singulière. En tant que programme de télévision prestigieux, qui sert à définir l'identité d'une chaîne mais de

³ Sur les différentes formes de séries télévisées, voir : Jean-Pierre Esquénazi, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*

⁴ Leslie Stevens, *Au-delà du réel / The Outers Limits*, ABC, 1963-1965. Les références aux séries sont données sous la forme : Créateur, *Titre français / Titre original*, Chaîne(s) de diffusion, date de première diffusion originale, date de dernière diffusion originale.

⁵ Dick Wolf et René Balcer, *New York : Section Criminelle / Law & Order : Criminal Intent*, NBC et USA Network, 2001-2011.

⁶ Jonathan Glassner et Brad Wright, *Stargate SG-1*, Showtime et SyFy, 1997-2007.

⁷ George Lucas, *Star Wars : The Clone Wars*, Cartoon Network, 2008-2013.

façon extrêmement coûteuse, la série dépend étroitement de sa réception par le public. Une série avec une faible audience ou des indices d'appréciation trop bas est rapidement annulée. La série doit donc être à l'écoute des réactions de son public et, dans une certaine mesure, travaille à construire ces réactions. Les personnages appréciés gagnent une place plus importante, ceux qui rencontrent le moins de succès sont écartés⁸ ; les types d'intrigue les plus populaires deviennent plus fréquents, aux dépens des épisodes qui n'ont pas été aussi appréciés.

Or, ainsi décrite, la série télévisée me paraît se rapprocher assez de ce que Florence Goyet décrit sous le nom d'épopée dans un ouvrage récent et important, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*⁹. Pour cet auteur, l'épopée est une structure de production de sens par le biais de récits qui entretiennent entre eux des rapports d'analogie/différence. L'épopée devient ainsi un outil de raisonnement pour une société dont les ressources philosophiques se heurtent à un problème insoluble (l'avènement de la féodalité dans la *Chanson de Roland*, la modification des fonctions royales dans l'*Iliade*, la fin de la cour de Heian dans les *Hogen* et *Heiji monogatari*). Si l'épopée produit du sens, ce n'est pas tout de suite, dans la section d'un récit qui serait immédiatement produit, mais parce que le récit est produit par manipulations successives, parce que la littérature est aurale, c'est-à-dire en permanence adaptée aux réactions du public. Les versions favorites sont sélectionnées au fil du temps, parce que ce sont les plus susceptibles de rendre compte des problèmes contemporains.

Identifier les problèmes de l'époque contemporaine

La tâche de cerner les contours des problèmes que la série télévisée, de la même façon, serait en charge de résoudre à l'époque contemporaine, est bien entendu extrêmement complexe. Elle est peut-être hors de propos. Il n'est pas certain que la philosophie contemporaine échoue à rendre compte du monde ; ce qui est certain cependant, c'est que cette philosophie s'est diversifiée, multipliée, spécialisée, et qu'il n'existe pas de cadres conceptuels fortement cohérents dépourvus de concurrence dont il serait possible de dire :

⁸ Un cas typique en est la disparition inexpliquée du personnage de Mandy dans la première saison d'*À la Maison Blanche*. Aaron Sorkin, *À la Maison Blanche / The West Wing*, NBC, 1999-2006.

⁹ Florence Goyet, *Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari*.

telle est la bonne manière de raisonner et elle s'impose naturellement au plus grand nombre. Mon dessein n'est donc pas de dire que la série télévisée est l'épopée moderne¹⁰, qu'elle remplit le même usage pour nous que celui que l'épopée remplissait pour ses premiers auditeurs, mais plutôt qu'elle en est suffisamment proche pour nous permettre d'y employer des outils qui nous sont déjà familiers.

Il n'en reste pas moins possible d'identifier, sinon de décrire et de situer avec toute l'exactitude nécessaire, quelques problèmes prégnants dans le paysage télévisuel anglophone contemporain et dans la série *Doctor Who*¹¹ singulièrement. De manière générale, il paraît y avoir une crise de l'autorité. Aux héros sans peur et sans reproche des années 1970 et 1980, au couple Hartz de *L'Amour du Risque*¹² et à l'équipe d'anciens héros de guerre de l'*Agence Tous Risques*¹³ ont succédé, à partir des années 2000 des personnages aux motivations troubles, du psychopathe milicien Dexter dans la série éponyme¹⁴ au brutal Jack Bristow dans la série *Alias*¹⁵.

Ce n'est pas à dire que tous les héros soient moins héroïques et l'on trouve bon nombre de personnages dont l'excellence morale ne fait absolument aucun doute. Sans même parler des personnages idéalisés d'Aaron Sorkin (*À la Maison Blanche*, *Studio 60 on the Sunset Strip*¹⁶, *The Newsroom*¹⁷) ni des héros de séries animées (comme *Dora l'Exploratrice*¹⁸ ou *Code Lyoko*¹⁹), les séries les plus sombres ou qui mettent en scène les personnalités les

¹⁰ Sur un pareil rapprochement, voir cependant : Florence Dupont, *Homère et Dallas : introduction à une critique anthropologique*.

¹¹ Première série : Sydney Newman, C. E. Webber et Donald Wilson, *Doctor Who*, BBC, 1963-1989. Deuxième série : Russell T. Davies, *Doctor Who*, BBC, 2005-en production.

¹² Sidney Sheldon, *L'Amour du Risque / Hart to Hart*, ABC, 1979-1984.

¹³ Frank Lupo et Stephen J. Cannell, *L'Agence tous risques / The A-Team*, NBC, 1983-1987.

¹⁴ James Manos Jr., *Dexter*, Showtime, 2006-en production.

¹⁵ J. J. Abrams, *Alias*, Showtime, 2001-2006.

¹⁶ Aaron Sorkin, *Studio 60 on the Sunset Strip*, NBC, 2006-2007.

¹⁷ Aaron Sorkin, *The Newsroom*, HBO, 2012-en production.

¹⁸ Valerie Walsh, Eric Weiner et Chris Gifford, *Dora l'Exploratrice / Dora The Explorer*, Nickelodeon, 2000-en production.

¹⁹ Jérôme Mouscadet, *Code Lyoko*, France 3 et Canal J, 2003-2007.

plus ambiguës, comme *Dr. House*²⁰, offrent fréquemment des personnages entièrement positifs.

Simplement, le monde a cessé d'être divisé entre ceux que l'on combattait et ceux qui étaient combattus. Une fois la guerre froide finie, les séries d'espionnage ont fait la démonstration de l'instabilité des moralités (*Alias*, *Human Target*²¹, *Homeland*²², *Rubicon*²³, *24*²⁴), les séries familiales ont travaillé de l'intérieur le modèle américain (*Desperate Housewives*²⁵) et les séries policières ont fait appel à des héros excentriques dénonçant l'hypocrisie générale (*The Mentalist*²⁶ et *Lie to Me*²⁷) ou des scientifiques rationalisant les comportements humains (*Bones*²⁸ et *Les Experts*²⁹) plutôt qu'à des « flics » de la vieille école.

Le groupe, que ce soit la famille, l'équipe ou la nation, ne constitue plus le critère de la vérité et chaque personnage est engagé dans une quête personnelle de détermination de ses propres principes, dont les tours et détours font l'arc narratif principal de la série, qui se conçoit alors comme une exploration psychologique. Aux héros fonctionnels des années 1970 et 1980, qui incarnaient des valeurs clairement déterminées, succèdent des personnages torturés, exposés à des incertitudes morales et sentimentales. Criminels et victimes se

²⁰ David Shore, *Dr. House / House M.D.*, Fox, 2004-2012.

²¹ Jonathan E. Steinberg, *Human Target*, Fox et CTV, 2010-2011.

²² Gideon Raff, *Homeland*, Showtime, 2011-en production.

²³ Jason Horwitch, *Rubicon*, AMC, 2010.

²⁴ Joel Surnow et Robert Cochran, *24 heures chrono / 24*, 2001-2010. Sur cette série, on pourra lire, entre autres : Mike Dillon. « « Bauer Power : 24 and the Making of an American ». *Reconstruction* 4.11 (2011). En ligne.

²⁵ Marc Cherry, *Desperate Housewives*, ABO, 2004-2012. À ce propos, voir : Virginie Marcucci, *Desperate Housewives : un plaisir coupable*.

²⁶ Bruno Heller, *Mentalist / The Mentalist*, CBS, 2008-en production.

²⁷ Samuel Baum, *Lie to Me*, Fox, 2009-2011.

²⁸ Hart Hanson, *Bones*, Fox, 2005-en production.

²⁹ Anthony E. Zuiker, Ann Donahue et Carol Mendelsohn, *Les Experts / C.S.I. : Crime Scene Investigation*, CBS, 2000-en production.

comprennent moins par leur idéologie que par leur psychologie (*Profiler*³⁰, *The Closer*³¹, *FBI Portés Disparus*³²).

Cette crise de l'ordre et de la morale est intimement liée à une crise de la raison. Le personnage scientifique doit beaucoup à l'archétype holmésien d'un savant performant, mais très spécialisé et inapte à la vie sociale. Des séries comme *The Big Bang Theory*³³ ou *The IT Crowd*³⁴ présentent des scientifiques ou des techniciens incapables d'accomplir les tâches les plus élémentaires en dehors de leur domaine de spécialité. Plus largement, c'est la science elle-même qui devient incapable, après une ère positiviste, de rendre compte d'une manière satisfaisante de tous les mystères de l'univers, si bien que, pour expliquer le monde, il faut se tourner vers la foi, comme dans *Lost*³⁵ ou vers une nouvelle science dont les particularités sont impossibles à concevoir, comme dans *Stargate SG-1*.

Présentation des nouveaux *Doctor Who*

C'est dans ce climat général que viennent prendre place, en 2005, les nouveaux épisodes de la série *Doctor Who*. Pour le public britannique, il s'agit alors de la résurrection de l'un des objets culturels du vingtième siècle les plus largement partagés. Expression archétypale de la télévision publique britannique de l'après-guerre, la série originelle avait été suivie, de 1963 à 1989, par une large audience réunissant toutes les catégories démographiques, un phénomène unique dans le paysage audiovisuel mondial et d'autant plus remarquable qu'il s'agissait d'une série de science-fiction, c'est-à-dire d'un programme de genre³⁶.

³⁰ Cynthia Saunders, *Profiler*, NBC, 1996-2000.

³¹ James Duff, *The Closer : L. A. Enquêtes Prioritaires / The Closer*, TNT, 2005-2012.

³² Hank Steinberg, *F.B.I. : Portés Disparus / Without a Trace*, CBS, 2002-2009.

³³ Chuck Lorre et Bill Prady, *The Big Bang Theory*, 2007-en production.

³⁴ Graham Linean, *The It Crowd*, Channel 4, 2006-2010.

³⁵ Jeffrey Lieber, J. J. Abrams et Damon Lindelof, *Lost : Les Disparus / Lost*, ABC, 2004-2010.

³⁶ John Tulloch et Manuel Alvarado, *Doctor Who : the Unfolding Text*. Londres : Macmillan Publishers, 1983.

La série est d'abord conçue et dirigée par Verity Lambert, qui avait précédemment travaillé au *Armchair Theatre*³⁷ et qui devait plus tard participer à un autre grand succès de science-fiction britannique, la série *Quatermass*³⁸. Originellement conçue comme un programme éducatif pour les enfants, chargé de présenter les grands événements du passé et les grands développements du futur, la série se modifie rapidement pour répondre à son succès et devient un programme extrêmement populaire, dont la spécificité britannique est accentuée pour faire concurrence à des programmes étrangers et, notamment, à *Star Trek*³⁹.

Lindy Orthia a bien montré dans sa thèse en *science communication* le rapport de la série aux pratiques scientifiques tout au long de son histoire, oscillant entre une adhésion parfaite à l'hyper-rationalisme occidental et une ambiguïté fantastique héritée de la *gothic novel*⁴⁰. La série est plastique, en raison de son intrigue générale, aux thématiques scientifiques. On y suit les aventures du Docteur, alien anthropomorphe de neuf cents ans, expert polytechnique, qui voyage dans le temps et l'espace à bord de son TARDIS⁴¹, accompagné par des humains, généralement des jeunes femmes nées dans le Londres contemporain des téléspectateurs.

Après une longue interruption, c'est cette histoire qui reprend, en 2005, à la télévision. Elle a été continuée dans l'intervalle par d'autres média⁴², mais un téléspectateur qui ne se serait pas procuré les romans n'aurait aucun mal à découvrir ou reprendre l'histoire à la diffusion du premier de ces nouveaux épisodes. Au fil des saisons, on apprend que le Docteur est le dernier survivant de son espèce (les Seigneurs du Temps) ; lors de la dernière des Grandes Guerres du Temps, qui a opposé les Seigneurs du Temps de Gallifrey et les Daleks de Skaro, les deux camps ont été annihilés par le Docteur et l'ensemble de la période a été verrouillée (*time-locked*), de sorte qu'aucun voyage temporel n'y soit possible.

³⁷ *Armchair Theatre*, ITV, 1956-1974.

³⁸ Nigel Kneale, *Quatermass*, ITV, 1979.

³⁹ Gene Roddenberry, *Star Trek*, NBC, 1966-1969.

⁴⁰ Lindy Orthia. *Enlightenment was the Choice. Doctor Who and the Democratisation of Science*.

⁴¹ *Time and Relative Dimension in Space*. Le vaisseau ressemble à une *police box*, sorte de cabine téléphonique typique de la Grande-Bretagne des années 1960. Il est plus grand à l'intérieur qu'à l'extérieur.

⁴² Neil Perryman, « Doctor Who and the Convergence of Media : A Case Study in 'Transmedia Storytelling' », *Convergence* : 21-39.

Le Docteur : un personnage épique

Dans cette nouvelle série, le Docteur se présente comme un personnage épique assez traditionnel. Si dans la série originelle, il était un voyageur qui ne parvenait pas à rentrer chez lui, évoquant l’Ulysse de l’*Odyssée*, dans la nouvelle série, il est un voyageur dont le voyage ne saurait se finir par un retour au pays natal, parce que ce monde originel a été détruit par une guerre cataclysmique — figuration d’Enée, donc. Le Docteur voyage de planète en planète et d’époque en époque, comme le héros gréco-romain ou celui des *inrama* va de côte en côte, pour découvrir un monde d’une irréductible étrangeté.

La similarité de la situation et du parcours existentiel n’est pas le seul véhicule de la tonalité épique. En de nombreuses occasions, le Docteur est explicitement présenté comme un héros par les autres personnages. Son statut de voyageur temporel, millénaire qui plus est, lui permet d’être inclus dans de nombreuses légendes. Dès le premier épisode, il est présenté comme un personnage mythique et les cinquième et sixième saisons insistent longuement sur son caractère quasi-divin. Ainsi dans l’épisode « A Good Man Goes To War » (saison 6, épisode 7) est-il comparé explicitement à un *trickster* et à un goblin, implicitement à Ulysse : de lui un personnage dit en effet, « *The man who talks, the man who reasons, the man who lies* » / « L’homme qui parle, l’homme qui ergote, l’homme qui ment ».

Cette double qualification par la situation dramatique et le discours des autres personnages s’accompagne d’un traitement stylistique particulier. Outre ses épithètes homériques (« la tempête imminente / *the up-coming storm* », « le prédateur / *the predator* », « le Destructeur des Mondes / *Destroyer of the Worlds* »), le Docteur est régulièrement introduit par un thème musical spécifique, à partir de la cinquième saison, qui souligne l’intensité dramatique des actions dans lesquelles il est impliqué. Des cris de guerre accompagnent parfois cette musique (« Allons-y » en français dans le texte, « Geronimo »).

Le personnage se caractérise par la grande stabilité de ses spécificités. Malgré les modifications corporelles et comportementales que ses régénérations successives suscitent, et qui sont accompagnées par des changements d’acteurs, il reste aisément reconnaissable pour le téléspectateur et les autres personnages. De façon symptomatique, il porte toujours les

mêmes vêtements, qui fonctionnent en quelque sorte comme un costume de super-héros⁴³, et se sert toujours de la même arme (« le tournevis sonique / *sonic screwdriver* »).

Plus subtilement peut-être, le Docteur en tant que personne fonctionne comme un héros d'épopée. Non seulement les scènes d'*hubris* deviennent récurrentes à partir de la troisième saison et de l'épisode « A Runaway Bride », mais encore il lutte, de façon systématique, contre l'inéluctabilité du futur et, plus généralement, contre les lois du Temps, dont il est à la fois l'incarnation et la transgression. L'ensemble des conflits dans lesquels se trouve impliqué le Docteur semble pouvoir s'organiser en suivant la répartition en trois niveaux décrite par Paquette⁴⁴ pour le personnage épique : un conflit entre deux camps, un conflit à l'intérieur d'un même camp, un conflit à l'intérieur d'un même personnage.

Au premier niveau, son camp s'oppose à l'autre camp des méchants extraterrestres contre lesquels il lutte mais qui, par leurs compétences techniques, leur intelligence et leur inhumanité, lui ressemblent de la même manière que les Troyens ressemblent aux Achéens. Au deuxième niveau, il est en butte dans son propre camp à l'opposition de ses compagnons, qui remettent en question son hégémonie et proposent une compréhension du monde concurrente à la sienne. Au troisième niveau, s'opposent en lui le privé et le public, la tente et le champ de bataille, la démesure d'un orgueil personnel et la responsabilité face à la collectivité.

Les compagnes : des héroïnes romanesques

À cette figure épique s'oppose une série de figures que, par comparaison, j'appellerai des héroïnes romanesques. Les quatre compagnes successives du Docteur sont Rose Tyller, vendeuse dans une galerie marchande, Martha Jones, une étudiante en médecine, Donna Noble, une secrétaire intérimaire entre deux âges, toutes trois londoniennes, et Amelia Pond, écossaise, successivement *kissogram*, mannequin et chroniqueuse dans un journal⁴⁵.

⁴³ Peter Coogan, « The Definition of the Superhero ». Eds Jeet Heer et Ken Worcester. *A comics studies reader*. Mississippi, 77-93.

⁴⁴ Jean-Marcel Paquette, « Définition d'un genre », Juan Victoria (éd), *L'Épopée*, 15-35.

⁴⁵ Peu après la rédaction de cet article, une cinquième compagne a fait son apparition. Il s'agit de Clara Oswin. La présente analyse ne concerne pas ce personnage.

Or, si le Docteur organise l'univers avec ses mythes, s'il comprend ses aventures nouvelles à l'aune d'un temps désormais révolu dont les mentions allusives, par des noms exotiques, évoquent au téléspectateur un passé à jamais inaccessible, les compagnes se saisissent des mêmes éléments de manière personnelle et les inscrivent dans le cours de leur propre existence particulière, offrant au téléspectateur l'image d'une intrigue retraçant une évolution psychologique.

A l'inhumanité du Docteur, dont les sentiments sont épiques (colère, mansuétude, amour universel, etc.), les héroïnes opposent la complexité d'une psyché humaine, avec ses doutes, ses incertitudes, ses craintes incompréhensibles et ses espoirs avortés. On suit les déboires amoureux de Rose et d'Amelia, on comprend la frustration sociale de Donna, on mesure le sens de l'engagement de Martha. Pour les compagnes, les aventures sont l'occasion de construire une identité propre et de former une histoire personnelle, très différente de l'histoire universelle qui est la mesure du Docteur. De façon symptomatique, les héroïnes sont les seules à posséder une famille, des amies, une vie sociale en dehors des aventures qui constituent l'objet de la série. Ce sont également les seules à disposer d'un passé personnel dans lequel il est possible de faire retour (saison 1, épisode 8 : « Father's Day », saison 6, épisode 8 : « Let's Kill Hitler ») et les seules à avoir des histoires sentimentales et une vie maritale conventionnelle.

De la même façon que le Docteur était le lieu d'une certaine stabilité, d'une crise certes, mais d'une crise dont les modalités étaient reconnaissables, c'est-à-dire, notamment, extériorisées sous la forme de lois, les compagnes se caractérisent par leur variabilité. Sauf en de rares occasions, l'inéluctabilité du temps n'est pas leur horizon d'attente et leur condition n'est pas tragique. Le jeu des actrices, moins physique, plus facial, la faible récurrence de phrases typiques, l'absence en général d'épithètes homériques⁴⁶ déplacent le regard de l'existence extérieure d'un personnage public dans un monde codé à l'existence intérieure d'une personne privée dans un monde encore indéterminé.

Le voyage est donc, pour les héroïnes, l'occasion d'une formation et la série se présente, de leur point de vue, comme un roman d'apprentissage. Alors que le Docteur fait l'épreuve de ses principes déjà constitués dans une action qui expose la fragilité de ses

⁴⁶ Quoiqu'Amelia Pond soit parfois désignée, par le Docteur uniquement, comme « *The Girl Who Waited* » (« La Fille Qui Attendit »).

préjugés moraux, les héroïnes constituent leur morale au fil des épisodes et, au moment de se séparer du Docteur, livrent les leçons qu'elles ont tirées de l'expérience, avant de mener une vie plus calme et moins itinérante.

Remarques finales : les modes de résolution d'un problème

Dans un premier temps, il y a donc, dans les nouveaux *Doctor Who*, deux modèles en concurrence : le premier, de type épique, tend à extérioriser les conflits de principes et à les exprimer en termes de lois ; le second, de type romanesque, tend à intérioriser ces conflits et à les exprimer en termes de psychologie. Si les deux grands types de personnages gardent leur spécificité tout au long de la série, il est néanmoins possible d'observer par la suite un glissement du Docteur vers le type romanesque qui s'opère paradoxalement de concert avec l'intensification de ses traits épiques. Pour rester dans la terminologie de l'épopée, je dirais que le troisième niveau, celui du conflit à l'intérieur d'un héros, tend à éclipser les deux autres niveaux.

Ce glissement a évidemment pour conséquence de favoriser les questionnements personnels, qu'il s'agisse de ceux du Docteur ou de ceux des compagnes. La résolution des problèmes abordés, qui touchent par exemple à l'utilisation de la science par l'être humain, le téléspectateur est invité à la trouver dans le domaine psychologique des convictions personnelles. Ce n'est pas un débat politique mais individuel que propose *Doctor Who*, un humanisme (dont il est tout à fait possible de discuter la validité) où la connaissance intuitive du bien et du mal, une fois informée par les circonstances particulières, permet l'évaluation axiologique des phénomènes considérés.

Le voyage dans le temps et l'espace tire ainsi les compagnes d'un état de désœuvrement dont les signes les plus flagrants sont une certaine frustration sociale et un rapport dysfonctionnel avec l'entité familiale pour leur permettre d'exercer leur humanité. Elles prennent alors conscience de leur spécificité personnelle et choisissent, après une vie aventureuse finalement assez brève, de retourner à la vie sociale, où elles sont désormais capables de formuler des jugements moraux dans des domaines qu'elles affirmaient jadis devoir toujours leur échapper.

Bibliographie

- COOGAN Peter, « The Definition of the Superhero », Jeet Heer et Ken Worcester (éds), *A Comics Studies Reader*, Mississippi : University Press of Mississippi, 2009 : 77-93.
- CREEBER Glen, « The Joy of Text ? Television and Textual Analysis », *Critical Studies in Television* 1.1 (2006) : 81-88.
- DILLON Mike, « Bauer Power : 24 and the Making of an American », *Reconstruction* 4.11 (2011), en ligne.
- DUBOIS François-Ronan. « La configuration du temps dans le récit télévisuel : l'exemple des nouveaux *Doctor Who* », *Lignes de Fuite* HS.3 (2012). Revue en ligne : http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=182&artsuite=2
- DUPONT, Florence. *Homère et Dallas, introduction à une critique anthropologie*. Paris : Klimé, 2005.
- ESQUÉNAZI Jean-Pierre, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?* Paris : Armand Colin, 2010.
- GOYET Florence, *Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari*, Paris : Champion, 2006.
- MARCUCCI Virginie, *Desperate Housewives : un plaisir coupable*, Paris : Presses Universitaires de France, 2012.
- ORTHIA Lindy. *Enlightenment was the Choice. Doctor Who and the Democratisation of Science*. Thèse de doctorat, National University of Australia, 2011.
- PAQUETTE Jean-Marcel, « Définition d'un genre », Juan Victoria (éd), *L'Épopée*, Turnhout : Brepols, 1988, 15-35.
- PERRYMAN Neil, « Doctor Who and the Convergence of Media : A Case Study in 'Transmedia Storytelling' », *Convergence* 14.1 (2008) : 21-39.
- TULLOCH John et ALVARADO Manuel, *Doctor Who : the Unfolding Text*, Londres : Macmillan Publishers, 1983.