

# L'ALPHABET SECRET

## *Le profiler comme critique d'art, I*

Quand saint Jean écrivit L'Apocalypse à Patmos, il ne pensait qu'à sa propre mort. Les sept églises, les sept lettres, les sept anges et les sept trompettes, les nicolaïtes, les quatre animaux, les vingt-quatre vieillards et 144 000 justes, l'Antéchrist, la Bête et le Dragon Rouge, la grande prostituée et la femme vêtue de soleil, les quatre cavaliers, l'agneau immolé et la bataille d'Armageddon ne sont que les visions symboliques dans lesquels se résumaient sa vie d'homme sur la planète Terre. Ces images avaient peut-être une origine dans sa vie psychique, voire même dans sa vie organique. Il faut peut-être avoir un problème entre le foie et la vésicule biliaire pour imaginer la Bête soutenant le Dragon Rouge. Il faut sans doute des problèmes d'élocution pour imaginer la dictée des sept lettres aux sept églises. Même l'apparition de l'Antéchrist doit pouvoir s'expliquer par une diarrhée qui semble ne jamais vouloir s'arrêter.

L'Apocalypse est devenu ensuite le livre de tout le monde, celui dans lequel tous les millénaristes ont puisé et tous les croyants cherché la fin de leurs tribulations. Il importe peu de savoir ce à quoi pensait saint Jean en écrivant ce concentré de catastrophes. Ce qui importe, c'est tout ce à quoi on a pensé en le lisant. Ce à quoi l'auteur pensait en l'écrivant ne nous renseigne que sur des détails atmosphériques éventuels : une manière de voir et de ressentir qui seraient caractéristiques du Patmos des premiers siècles après Jésus-Christ et auraient pu, dès lors, nous échapper. Mais L'Apocalypse n'a cessé d'être plus riche de tout ce que les époques suivantes lui ont associées. Les quatre bêtes – qui venaient de la vision du char d'Ézéchiël – ont été associées aux quatre Évangélistes. Les nicolaïtes ont été rapprochés des gnostiques, voire des disciples de Marcion. La Bête 666 a été associée à Néron, puis, plus tard, au Pape, à Luther, à Napoléon. La bataille d'Armageddon est une obsession des sectes protestantes aux Etats-Unis. Chaque époque a relu L'Apocalypse à sa façon, essayant vainement d'y trouver la porte de sortie à sa répétition de malheurs. Chaque époque a trouvé dans L'Apocalypse un récit de la façon dont se structurent les temps de la fin. Chaque époque a trouvé dans L'Apocalypse le modèle de la perception visionnaire des événements comme signes annonçant le grand événement final. Notre époque ne fait pas exception.

Ancien journaliste spécialisé dans les enquêtes criminelles, Thomas Harris publie *Red Dragon* en 1981. Le roman se situe en 1978. Son personnage principal est Will Graham, un profiler qui s'est retiré depuis trois ans du FBI et vit avec une femme, le premier fils de celle-ci et une kyrielle de chiens. Le récit commence quand son supérieur Jack Crawford vient le rechercher pour arrêter un serial killer qui tue des familles les soirs de pleine lune. Will Graham a rencontré sa femme un an après sa dernière enquête pour le FBI en 1975, au cours de laquelle il a arrêté le tueur, le docteur Hannibal Lecter, alors que ce dernier prétendait offrir son aide au FBI... C'est le deuxième psychopathe que Graham a réussi à arrêter, après Garret Jacob Hobbs un an encore auparavant. L'arrestation de Hobbs, culminant dans son meurtre, a traumatisé Will Graham, qui a alors fait un séjour de quatre semaines en hôpital psychiatrique (pendant la première semaine, il est même resté prostré et a refusé toute nourriture). L'arrestation de Hannibal, alors que ce dernier manque de tuer Will, le décide à quitter le FBI. Trois ans plus tard, donc, Jack Crawford vient le rechercher pour arrêter un nouveau serial killer.

Ce nouveau serial killer, c'est Francis Dolarhyde, et il est, à ma connaissance, le premier tueur décrit dans une fiction à présenter ces deux caractéristiques centrales : le projet d'une métamorphose apocalyptique à travers ses meurtres, soit sa « *transformation* » en Dragon Rouge, et l'utilisation, dans cet objectif, d'un *scrapbook* qui contient des articles de presse avec des mots biffés, des photos retouchées, des extraits de journaux intimes, des poèmes, des associations d'idées. Le *scrapbook* de Francis Dolarhyde est « *un gros registre relié en cuir noir avec des coins de cuivre, si lourd qu'une table doit le soutenir* ». Il faut rapprocher ce *scrapbook* non seulement de ceux de William Burroughs et de Brion Gysin, émancipant le cerveau de la prédominance de l'hémisphère gauche, mais aussi des « herbiers » de Don Juan dans les romans de Castaneda, faisant disparaître l'histoire « personnelle » du guerrier et le gardant concentré sur les instants où apparaît sa deuxième histoire, métaphysique : les étapes de son voyage chamanique. Là, on lit une des intuitions du roman de Thomas Harris : l'interprétation métaphysique du serial killer, quelque chose qui n'avait pas échappé aux lectures occultistes, même les plus délirantes, de Jack l'Eventreur, culminant dans le monumental *From Hell* de Alan Moore. Dans *From Hell* de Alan Moore, on associe déjà tout ça : la « forme » du serial killer comme « tueur messager » dont les crimes sont le « message », à la fois esthétique et ésotérique, ainsi que le parcours chiffré, psychogéographique, des crimes. Ce sont deux parcours contre-initiatiques : le parcours du tueur lui-même et le parcours de celui qui suit les gestes du tueur et pourrait devenir son disciple ou son double, comme dans *Element of Crime* de Lars Von Trier (1984). Mais leur signification restait encore obscure.

Cette signification restait obscure parce que les crimes répondaient à une logique qui ne connaissait pas d'équivalence dans le domaine de l'investigation. L'assassin du Dahlia Noir ou le Tueur du Zodiaque se confrontaient à des enquêteurs qui les regardaient de l'extérieur, n'entraient pas dans « leurs têtes », ne les suivaient pas dans leur voyage chamanique ou leur « *transformation* » (pour parler comme Francis Dolarhyde). Or le serial killer n'agit précisément que pour que ses crimes soient vus. Il attend même fébrilement que ceux-ci soient, non seulement vus mais admirés, commentés et interprétés. C'est avec l'apparition du profiler que le serial killer obtient enfin le statut de « créateur » qu'il attendait.

L'apparition du profiler est conditionnée par la création du « département des sciences du comportement » du FBI et de deux enquêteurs célèbres qui inventeront un nouveau modèle d'investigation : John Douglas et Robert Ressler. Robert Ressler inventera même le terme de serial killer à partir des « serial » du cinéma primitif : « *En décidant de l'appellation, j'avais en tête les feuilletons qui faisaient fureur à l'époque au cinéma du samedi soir. Chaque épisode se terminait par une scène d'une telle intensité dramatique que le spectateur revenait invariablement la semaine suivante afin de connaître la suite. Psychologiquement, ce genre de conclusion n'est pas satisfaisant car, au lieu de soulager la tension, elle l'accroît. Le serial killer éprouve une frustration analogue : le meurtrier reste toujours sur sa faim parce que l'acte ultime (le meurtre) n'est jamais à la hauteur de son fantasme. Après son meurtre, le serial killer calcule comment il pourrait améliorer la scène.* »

Tout cela fait du serial killer une « apocalypse », non de l'assassinat, mais de la réception esthétique qui peut conditionner des assassinats. C'est quelque chose qui aura été parfaitement pressenti par Thomas de Quincey dans *De l'assassinat considéré comme un des beaux arts* (1854). Et il faut penser à l'influence déterminante de Thomas de Quincey sur toutes les fictions liées à la dimension esthétique du crime, du *Secret derrière la porte* de Fritz Lang (1948) avec ses « pièces de crime » reconstituées par le personnage principal, aux giallos italiens, inspirés par les assassinats du Tueur de Florence, que Thomas Harris associera au docteur Lecter dans le roman *Hannibal*. La différence entre l'époque de Thomas de Quincey et la nôtre est la production « sérielle » de ces crimes cherchant une réception esthétique. La différence est que l'époque de Thomas de Quincey percevait l'œuvre d'art comme une unité close sur elle-même et la nôtre la conçoit comme une collection ou une « histoire à suivre ». Elle contient, en outre, un élément problématique qui est structurel au processus sériel : on s'attache forcément aux personnages qui ont l'habitude de revenir.

Parmi les idées principales de John Douglas, dont la « vocation » a été inspirée par des personnages de fiction plus que par des policiers historiques – en particulier Sherlock Holmes, qui « décodait » déjà les scènes de crime comme des énigmes agencées à la manière d’architectures symboliques – il y a celle de considérer la scène du crime comme une « œuvre » qui détient elle-même les clés de la personnalité du tueur. Les crimes sont considérés comme des messages ou des paroles d’une langue qu’il s’agit d’apprendre à déchiffrer. Le serial killer devient alors un tueur qui répond à un « projet » qui, malgré son absence totale de moralité, doit pouvoir être compris par l’être humain parce qu’il s’adresse, en fait, à un spectateur : le profiler avec qui il joue, comme dirait Alfred Jarry, à un « *colin-maillard cérébral* ».

Cette idée sera prédominante dans *Hannibal* (la série) et sa phrase-clé : « *This is my design* ». Les scènes de meurtre deviennent des espaces mentaux créés par le serial killer que le profiler peut visiter, remonter en arrière, examiner, différencier, observer dans ses détails, comme des installations ou des scènes de jeux vidéos en 3 D. Pour cela, le profiler entre dans une espèce de transe que Thomas Harris compare au balancement d’un pendule argenté dans l’obscurité. « *Il n’existait pas de cloisonnement réel dans son esprit. Ce qu’il voyait, ce qu’il apprenait, contaminait tout ce qu’il savait d’autre. Ces mélanges étaient parfois difficiles à supporter mais il ne pouvait rien faire pour les éviter. Toutes ses valeurs acquises de décence et de convenance regimbaient devant ses associations d’idées ou s’épouvantaient de ses rêves ; et dans le champ clos de son crâne, il n’y avait pas de refuge pour ce qu’il aimait. Les associations se faisaient à la vitesse de la lumière, alors que les jugements de valeur préféraient le pas plus mesuré de la litanie.* »

Le troisième roman de Thomas Harris, *Hannibal*, marquera une rupture importante dans la production de l’écrivain. Harris commence à être séduit par son personnage et lui trouve tant de qualités qu’il oublie presque la menace qu’il représente initialement. Mais cette séduction lui permet alors d’entrer dans sa tête et de voir des choses nouvelles. En particulier, il se représente désormais Hannibal Lecter comme un homme qui construit son palais de mémoire à la façon d’un penseur du XVI<sup>e</sup> siècle ayant retrouvé les spécificités de l’Art antique pratiqué par Simonide de Céos. Ces références seront directement indiquées à la fin du roman de Harris, qui cite *L’Art de mémoire* de Frances Yates et *Les Palais de mémoire de Matteo Ricci* de Jonathan D. Spence. Cet élément deviendra capital dans la série *Hannibal* de Bryan Fuller, tant narrativement à partir de la fin de la deuxième saison, qu’esthétiquement dès le commencement de celle-ci.

« L'entrée principale est constituée par la chapelle normande de Palerme, à la beauté sévère, hors du temps, où le seul rappel de la fragilité de l'homme est le crâne gravé dans le sol, écrit Thomas Harris. Sauf lorsqu'il est très occupé à puiser des informations dans son palais de mémoire, le docteur Lecter aime s'arrêter là et admirer cette splendide architecture. Le palais de mémoire, procédé mnémotechnique bien connu des savants antiques, a permis de préserver de multiples connaissances tout au long de l'ère de déclin où les Vandales brûlaient les livres. Comme les érudits qui l'ont précédé, le docteur Lecter conserve une énorme quantité d'informations liées à chaque ornement, chaque ouverture et chacune des mille pièces de son édifice, mais contrairement à eux il lui réserve encore une autre fonction : il part y vivre de temps à autre. Il a passé des années parmi ses collections d'art raffinées, alors que son corps restait attaché dans la cellule dont les barreaux d'acier vibraient telles les cordes d'une harpe infernale sous les cris des prisonniers. Même selon les critères médiévaux, le palais d'Hannibal Lecter est immense. Dans l'univers tangible, il rivaliserait en taille et en complexité avec le Topkapi d'Istanbul. »

L'insistance de Thomas Harris et de Bryan Fuller sur les palais de mémoire construits par Hannibal et qu'il invite Clarice Sterling (dans le roman) et Will Graham (dans la série) à partager, amplifie l'idée d'un « monde imaginal » commun au tueur et au profiler – « Votre palais de mémoire se construit, plein de nouveautés, avec des pièces communes au mien » dit Hannibal avec tendresse à Clarice dans le roman et à Will dans le 7<sup>e</sup> épisode de la 3<sup>e</sup> saison, dernier épisode avant la « bascule » dans la narration inspirée de *Red Dragon* – et tire parti du fait que l'art de mémoire de Simonide de Céos se nourrissait essentiellement d'images inhabituelles, obscènes ou frappantes. On ne se souvient bien que de ce qui apparaît *en excès*. Le serial killer conçoit l'espace du meurtre comme une scène qu'il invite à visiter – une œuvre d'art criminelle, image qui traverse la littérature et le cinéma, donc, mais qui, la personnalité du profiler apparu, s'exalte et s'exténue dans une production de crimes sans fin. C'est presque une règle de l'économie : maintenant qu'il y a une demande, il y aura une offre proportionnée. Et les serial killer vont se multiplier, proliférer, avec leurs meurtres en série, au point qu'on peut questionner la responsabilité du regardeur dans leur prolifération (c'est le motif narratif permanent de la tétralogie *Scream* de Wes Craven avec ses tueurs inspirés par les films d'horreur). Les serial killer sont donc considérés comme les artistes de ce temps de la fin. Comme dit David Bowie en ouverture de *Diamond Dogs* : « Ce n'est plus du Rock & Roll, c'est un génocide. » Mais quel monde rend possible l'apparition d'hommes si étrangers à l'empathie qu'ils sont capables de prendre la souffrance d'autres hommes comme matière de leur œuvre ?

Alors apparaît une hypothèse « extrême » : Le monde est coupable, et les tueurs sont des anges exterminateurs rappelant, par la création d'une « série », la Loi divine à travers les victimes expiatrices d'un péché collectif. Ils provoqueraient, écrit Mathieu Dupré, « *un sursaut dans la mémoire du monde concernant le mensonge de la vie ordinaire que la société contemporaine a porté à son point oméga* ».

Ce sera l'option de *Se7en* et de plusieurs épisodes de *Millennium* ainsi que certains tueurs de la première saison de *Hannibal*. Dans *Millennium* comme dans la première saison de *Hannibal*, on verra des serial killer voyant leurs victimes « différemment », comme des anges ou des démons.

Deuxième hypothèse, qui s'ajoute mais ne s'oppose pas : le tueur est une épiphanie du « diabolique », une personne programmée par l'« Empire Absolu du Crime » selon l'expression de Fritz Lang (auteur d'un personnage de serial killer fameux : *M le Maudit*). Il répond à une logique chiffrée, et le profiler est engagé dans un jeu très dangereux parce qu'il peut perdre sa raison ou sa conscience dans le chemin qu'il emprunte pour le démasquer. Serial killer et profiler sont tous deux des « *hommes d'un autre temps* », soit des individus chez qui la relation entre les deux hémisphères cérébraux est restée archaïque (Dupré).

Ce sera le cas de Francis Dolarhyde et de plusieurs tueurs de *Millennium* dirigés par le « *seigneur du Diable* », Lucy Butler. Dans les deux cas, le plan que le tueur exécute semble indiquer que l'humanité ne répond plus aux motivations classiques de l'intérêt ou de la passion, mais à des critères irrationnels devenus de plus en plus difficiles à comprendre. Même si la psychanalyse a son utilité dans l'étude de la psyché des tueurs, leur passage à l'acte ne s'explique que par l'apparition d'une force qui semble extérieure à eux : une puissance diabolique tournée spécifiquement vers le spectateur de leurs meurtres, et attendant de lui une réaction. Et cet acte doit être compris comme faisant partie d'un plan global dont les tueurs ne sont que les modestes exécutants. Leur force vient d'ailleurs.

Dans plusieurs scènes de *Red Dragon*, Francis Dolarhyde, fasciné par les aquarelles de William Blake, se métamorphose. Il « *devient* » le Dragon Rouge. Un moment, Dolarhyde se rend au Brooklyn Museum pour voir *Le Grand Dragon Rouge et la Femme vêtue de Soleil* de Blake. Littéralement sidéré par la petitesse de l'aquarelle, il mange celle-ci pour achever sa transformation dans une parodie de transsubstantiation. Mais celle-ci restera incomplète, à l'instar de la transformation en femme du Président Schreber dans les *Mémoires d'un névropathe*. Le Dragon Rouge dicte à Dolarhyde ses gestes, en particulier le sacrifice de la femme qu'il aime, Reba McLane, mais Francis réussit malgré tout à l'empêcher.

Pour obtenir des informations concernant Francis Dolarhyde, Will Graham ne peut se contenter de le poursuivre dans un voyage chamanique qui épouserait l'ascension du Dragon Rouge. Il doit demander de l'aide à un homme qu'il a réussi à arrêter alors que ce dernier s'apprêtait à le tuer. C'est Hannibal Lecter, tueur totalement dénué de tout sentiment de culpabilité ou d'humanité. Pour Will Graham, dans le roman de Thomas Harris, le docteur Lecter n'est pas un fou mais un monstre. « *Il l'a fait parce que ça lui plaisait, et ça lui plaît toujours. Le Dr. Lecter n'est pas fou, au sens où nous comprenons la folie. Il a commis des actes horribles parce que ça lui plaisait. Mais il peut fonctionner parfaitement bien quand il en a envie.* » Selon les catégories de Robert Ressler, c'est un tueur « organisé », et donc plus difficile à arrêter que les tueurs « désorganisés » qui, à l'instar de Dolarhyde, ont une personnalité clivée, et font parfois volontairement des erreurs pour mettre fin à leurs crimes. Hannibal Lecter, dans le roman, n'a tué que neuf personnes. La série va largement excéder ce nombre, même si *neuf meurtres* est le « score » officiel de l'Eventreur de Chesapeake, le premier nom de Hannibal dans le contexte des enquêtes de la police de Baltimore.

A la fin de leur première rencontre dans le roman de Thomas Harris, Hannibal Lecter dit à Will Graham : « *Vous m'avez attrapé parce que nous sommes pareils, vous et moi.* » Le roman de Thomas Harris est également la première fiction à présenter l'idée d'une nature commune des serial killer et des profiler qui ne sont séparés que par leur choix éthique. Et cette nature commune fait naître entre eux un principe de fascination réciproque. Cet élément reviendra dans *Millennium* où les tueurs feront régulièrement part à Frank Black de leur respect pour lui, lui proposeront de travailler pour eux, ou iront même, comme Lucy Butler, jusqu'à exprimer leur désir de s'unir à lui et de faire naître un enfant de leur union. Certes, le Tueur du Zodiaque avait aussi son double ou son critique d'art dans la personne du dessinateur Robert Graysmith, un homme presque « *pareil* », mais ce dernier n'était pas profiler. Il n'« *entrait* » pas dans sa tête. Il ne le suivait pas dans son voyage chamanique ou son ascension. Il avait même honte de ce qui pouvait les rapprocher dans leur passion commune pour la cryptographie. C'est pourquoi il a pu s'en rapprocher, et s'en rapprocher beaucoup, mais pas le retrouver.

Alors que Lecter semble immunisé contre tout sentiment de faute et jouit de la vie jusque dans le crime et le cannibalisme, l'extrême sensibilité de Graham fait de lui un être portant la Faute et l'expiant en permanence dans une souffrance qui semble ne connaître aucune issue : « *L'ennemi intérieur de Graham acceptait tous les chefs d'accusation* » écrit Harris. Plus prosaïquement, Will Graham souffre d'un sentiment de culpabilité très fort depuis que, dans une enquête antérieure, il a tué un serial killer : Garret Jacob Hobbs.

Hannibal Lecter joue sur cette culpabilité dans une lettre qu'il envoie à son « adversaire » et « ami » : « *Vous savez, Will, vous vous en faites beaucoup trop. Vous vous sentiriez mieux si vous cessiez de vous torturer. Nous n'inventons pas notre nature, Will ; elle nous est donnée en même temps que nos poumons, notre pancréas, tous nos organes. Pourquoi chercher à le combattre ? Ne vous tourmentez pas. Pourquoi ne serait-ce pas agréable, après tout ? Dieu doit trouver ça agréable – il n'arrête pas de le faire. Et n'avons-nous pas été créés à Son image ? Peut-être l'avez-vous lu dans le journal d'hier, mercredi soir, au Texas, Dieu a fait ébouler le toit d'une église sur trente-quatre de Ses fidèles alors qu'ils entonnaient un cantique à Sa gloire. Vous ne croyez pas que cela Lui a procuré du plaisir ? Trente-quatre. Il ne peut vous en vouloir d'avoir descendu Hobbs. Lisez le journal. Dieu est imbattable.* »

L'idée d'une nature criminelle commune au serial killer et à Dieu apparaît. Elle est reprise dans le roman *Hannibal* où l'origine de la vocation du docteur Lecter, né en Lituanie, vient de la torture et de la mort par des panzers nazis de sa sœur Mischa alors qu'il priait pour qu'elle soit sauvée. « *Dans cette réponse partielle à ses prières, Hannibal Lecter ne s'était plus jamais embarrassé de la moindre référence à un quelconque principe, sinon pour admettre que ses modestes actes de prédation étaient bien dérisoires devant ceux commis par Dieu dont l'ironie est sans égale et la cruauté gratuite, incommensurable.* » Cette identification sera très forte dans les fictions mettant en scène les serial killer parce que, leurs gestes étant motivés non par l'intérêt ou par la passion, ils semblent dictés par une main invisible ou une « voix d'autorisation » comparable à la voix divine. Dans la « double nature » des tueurs, on doit reconnaître un effet de ce que le psychologue Julian Jaynes, penseur prisé par William Burroughs, Philip K. Dick, David Bowie et Alan Moore, a appelé la survivance de l'esprit bicaméral. On ne sait pas si Thomas Harris a lu *La naissance de la conscience* de Julian Jaynes, mais Francis Dolarhyde est clairement présenté comme un « individu bicaméral » à la conscience scindée entre un « moi profane » et une « voix d'admonestation ». Le fait que cette voix ne soit pas celle de la sagesse ou de la rédemption associe cette intervention divine à l'hypothèse d'un dieu mauvais. C'est la voix de l'« être suprême en méchanceté », comme dans les romans du marquis de Sade.

Pour Francis Dolarhyde, qui se présente à lui comme un admirateur, Hannibal est à la fois la Bête sur laquelle le Dragon Rouge peut prendre appui et Jean le Baptiste qui reconnaît le Christ. Cet appel à la préfiguration biblique du tueur est fréquent. Les références de ce type seront nombreuses dans les fictions de serial killer : évocations de Dante dans *Se7en* ; citations de la Bible et d'écrivains classiques dans *Millennium* ; méditation sur l'Histoire de l'Art en Italie dans la tétralogie de Thomas Harris.

Le serial killer est un artiste dans ce qu'il a de pire : c'est-à-dire obnubilé par son art et par la réception fasciné de celui-ci au point qu'ont pu disparaître en lui les dernières traces d'empathie. Le serial killer se vit à la fois comme ange et comme artiste, et d'une certaine façon, il l'est, mais d'une façon anti-alchimique. Le serial killer est l'incarnation de l'apocalypse de l'art en tant que transformation du vivant en mort.

Le personnage de Francis Dolarhyde est partiellement modelé sur Dennis Radar, le serial killer de Wichita connu sous le nom de BTK (*Bind-Torture-Kill*), en particulier dans le temps d'attente très long entre les séries de meurtres – répondant à un « calendrier » cryptique – et certains détails personnels comme la torture d'animaux lorsqu'il était enfant (un élément récurrent dans la généalogie psychique des tueurs), les lignes téléphoniques coupées préalablement à ses crimes et le fait qu'il se masturbe en regardant se débattre ses victimes. BTK avait une personnalité scindée et disait agir sous la force d'une personnalité extérieure, qu'il appelait « Factor X ». Il recherchait la publicité, était extrêmement attentif à la façon dont la presse parlait de lui. On a mis plus de trente ans à l'arrêter. On trouve les références à la Bible dans la personnalité de « Bible John », un tueur en série anglais du début des années 70. Et la bataille d'Armageddon est évidemment omniprésente dans les meurtres de la Family. Même si Manson n'est pas techniquement un serial killer (John Douglas suppose même que les crimes de la Family ne furent assumés par lui que pour conserver son pouvoir, mais qu'il aurait largement préféré dominer sa secte de hippies en les berçant de l'illusion de son « avènement » toute sa vie plutôt que de devoir endosser les meurtres et se retrouver en prison), son apparition dans l'Amérique de la fin des années 60 et la façon dont il marquait « la fin du flower power » sont évidemment très importants pour comprendre les motivations de ces fictions des temps de la fin que sont les récits de serial killer. Le livre du procureur Vincent Bugliosi, *Helter Skelter*, fait partie des lectures évoquées dans *Se7en*, au même titre que *Paradise Lost* de Milton et *les Contes de Canterbury* de Chaucer ou le marquis de Sade. Charles Manson fut, à sa manière, un petit « Empereur du Crime ». Sa domination spirituelle sur sa communauté de tueurs annonce celle de Lecter sur le Dragon Rouge comme l'ambiguïté progressive de la société Millennium dans la série du même nom.

Les serial killer comme Francis Dolarhyde sont des individus « bicaméraux » au sens de Jaynes. Mais les profiler comme Will Graham le sont également : lorsqu'ils pénètrent sur le théâtre du crime et se confrontent aux images inhabituelles, obscènes ou frappantes de celui-ci, ils réveillent la voix qui les guide vers une « claire audience » de la scène. Le serial killer est un esprit bicaméral moralement inadapté et le profiler un esprit bicaméral adapté.

Le roman *Red Dragon* connaîtra une première adaptation en 1986 : *Manhunter* de Michael Mann. *Manhunter* sera suivi du *Silence des agneaux* en 1988, qui ne contient pas d'éléments eschatologiques ou apocalyptiques mais contribuera à populariser les personnages du profiler comme du serial killer, en particulier à travers l'adaptation cinématographique de Jonathan Demme en 1991. Il faut ajouter *Twin Peaks* et le serial killer Bob *alias* Leland Palmer, qui signe ses crimes par une lettre enfoncée dans l'ongle de ses victimes. Peu de temps après *Le Silence des Agneaux* et *Twin Peaks*, *Se7en* de David Fincher (1995) renchérit sur l'obsession concernant les serial killer en imposant une forme spécifique à ces fictions, forme qui sera maintes fois reproduite ensuite. Esthétiquement, *Se7en* épouse la forme du monde vu à la fois par le serial killer et le profiler : ce sont des images sombres, désolées, humides ; une omniprésence de la saleté, utilisée en contraste avec des images baroques ou des architectures grandioses ; des teintes jaunes, brunes et verdâtres et des extérieurs éternellement pluvieux.

Ce monde, c'est celui des temps de la fin. C'est celui d'un « nouveau déluge » et d'une « nuit éternelle ». C'est un monde sans clémence, voire un monde entièrement basculé dans les sentiers inversés du jardin : abandonné aux *qliphoth* ou aux anciens rois d'Edom, il apparaît comme un royaume en ruines, la Babylone de L'Apocalypse de saint Jean. Cette proposition reviendra dans *Millennium* comme dans *Hannibal* : montrer le palais de mémoire commun au serial killer et au profiler, entrer dans l'esthétique propre à ce monde. La ville « psychique » de *Se7en* – où il pleut sans arrêt, comme dans le Londres de Jack l'Eventreur – n'a d'ailleurs pas de nom, même si elle devient Seattle dans *Millennium* et Baltimore dans *Hannibal*. Et non seulement les tueurs sont seuls, mais les enquêteurs également : William Somerset, éternel célibataire ; Frank Black, d'abord heureux père de famille, ensuite largué par sa femme qui l'engueule à la moindre occasion, puis carrément veuf ; Will Graham dans les deux premières saisons de *Hannibal*, vivant seul dans une maison de campagne entouré d'une meute de chiens errants ; enfin Rust Cohle dans la première saison de *True Detective*, qui se fera carrément le théoricien de cette solitude. Certes, le « privé » des fictions de Raymond Chandler était déjà un célibataire, mais cette anomalie était justifiée par sa misogynie et elle pouvait être levée par une rencontre amoureuse. Le « privé » jouait au macho, alors que le profiler ne se permet même plus cette coquetterie. La solitude des profiler vient plutôt de leur incapacité à ne pas se laisser déborder par leur don. Elle naît de leur crainte de voir l'Empire Absolu du Crime empiéter sur leurs relations amoureuses, voire de leur incapacité à ne pas vivre dans cet univers de danger et de résidus psychiques qui définit désormais leur existence.

Le générique de Kyle Cooper pour *Se7en* annonce l'esthétique qui sera ensuite associée aux serial killers dans ceux de *Millennium* ou de *Profiler*. C'est l'esthétique du *scrapbook*. Cette esthétique est également celle qui aura la plus grande influence sur les pochettes de disques des années 90. La musique du générique est un remix de *Closer* de Nine Inch Nails. L'objet esthétique principal est le *cutter* qui apparaît à la fois comme un instrument artistique et comme une arme – il est d'ailleurs présent sur la pochette de *The Downrad Spiral* de NiN – et celui-ci fait se rejoindre à la fois le caractère « artistique » des crimes et le caractère « criminel » des œuvres qui tentent de l'évoquer. Le générique de fin de *Se7en* reprend « The Heart's Filthy Lesson », une chanson de David Bowie publiée sur *1.Outside* (1995), un album concept consacré au « *crime art* ».

L'album de David Bowie pourrait faire partie de notre corpus tant il converge thématiquement avec toutes ces fictions. *1.Outside* se donne comme la première partie des « Journaux de Nathan Adler » situés en 1999 et qui auraient dû se poursuivre sur deux albums supplémentaires, jamais achevés par le musicien : *2.Contamination* et *3.Afrikaan*. Nathan Adler est un profiler et critique d'art qui officie simultanément pour les villes de Londres (Ontario) et Oxford (New Jersey) et enquête sur le meurtre de Baby Grace, une fillette de 14 ans, sur lequel il doit se prononcer : est-ce de l'art ou un simple crime ? Dans plusieurs interviews, Bowie a associé cet album à *Diamond Dogs*, un album concept se situant également dans les « temps de la fin ». Il a également défini le sens de ses disques comme répondant à une inspiration « *fin de siècle* » (en français) : « *Ce sont des sacrifices symboliques pour apaiser les dieux. Il y a de nos jours une faim spirituelle authentique remplie par ces mutations dont on ne saisit peut-être pas à quel point elles correspondent à des rites destinés à remplir le vide laissé par une église absente. Nous avons détruits l'idée de Dieu à travers ce triumvirat par lequel le siècle a commencé : Nietzsche, Einstein et Freud. Ils ont détruit ce en quoi nous croyions : l'espace-temps, Dieu, le moi comme entité cohérente. Qui sommes nous ? Nous avons compris que la seule chose que nous puissions construire en réponse à la mort de Dieu, c'est la bombe atomique. A cette idée que, en tant que dieux, nous n'arrivons à produire que des désastres, nous répondons par la recherche d'une nouvelle spiritualité à l'intérieure d'une vie intérieure totalement vidée.* » Pour l'écriture de *1.Outside*, David Bowie s'est inspiré de plusieurs artistes « extrêmes » de *body art* qui ont mis leur vie en jeu et ont séparé au maximum la frontière qui les distingue du masochiste ou du suicidaire : en particulier Chris Burden, dont il s'inspirait déjà dans la chanson « Joe the Lion » sur *Heroes* : un artiste qui se fit clouer en 1975 les mains sur le capot d'une voiture qu'il laissa conduire pendant une durée de quelques minutes (*Volswagen pièce*). Burden s'était également fait tirer sur le bras gauche à Santa Ana en 1971 (*Shoot*).

Si les artistes conceptuels se rapprochent davantage de l'homicide, et les tueurs se rapprochent de l'œuvre d'art « criminelle », alors ce dont il s'agit ici, c'est d'une mutation apocalyptique accélérée de la réception esthétique et dont il faut arriver à dresser le juste diagnostic : à la fois tentative de renouement avec la voix bicamérale perdue et construction d'un palais de mémoire commun à l'artiste et son public privilégié, mais encore exaspération de la séparation entre « demande d'amour » et « capacité à aimer ». Le geste des serial killer n'est compréhensible que comme le signe d'une perte totale de la capacité d'aimer, mais filtrée par un désir de reconnaissance ou d'admiration qui a, malgré tout, tout à voir avec la « demande d'amour ».

Dans *Se7en*, William Somerset n'est pas seulement un double de John Douglas et de Jack Crawford, c'est aussi une réincarnation du Dick Halloran de *Shining* (celui, victorieux, de Stephen King, et non le loser du film de Stanley Kubrick) mais qui échouerait à sauver Danny et Wendy du Minotaure. Le « *shining* » semble même une prémonition du don particulier des profiler : une sorte de voyage chamanique dans les sentiers inversés du Jardin, un voyage visionnaire dans les palais de mémoire maudits que sont les Maisons du Mal et dont l'Hôtel Overlook fut une des plus puissantes représentations cinématographiques.

Si *Se7en* semble se constituer sur la part cryptographique délaissée par le *Manhunter* de Michael Mann – un film remarquablement faible en ésotérisme – comme par le roman *Le Silence des agneaux* de Thomas Harris, il rejoue aussi les fictions de la contre-initiation des années 70 où un personnage est amené à la destruction partielle ou totale de ses potentialités à travers un chemin préétabli où il finit par s'identifier à celui qu'il redoute d'être. C'est Trelkovsky transformé en Simone Choule dans *Le Locataire*. C'est Jack Torrance devenant le Minotaure de *Shining*. C'est Jake Giles perdant son amour dans *Chinatown*. Et c'est Harry Angel dans *Angel Heart* de Alan Parker (1987) enquêtant sur ses propres crimes. Enfin, *last but not least*, il faut penser au premier film de Lars Von Trier : *The Element of Crime*, un film para-borgésien sur un enquêteur qui s'identifie à un tueur pour retrouver la logique de ses crimes.

*Se7en* prend la forme de la « *descente aux enfers* », une descente où Mills serait Dante et Somerset Virgile, mais c'est en réalité la « *chute dans le borbier* » du premier et un échec redoutable du second. Certes, cet échec contient une part « positive » : il le force à reprendre sa fonction d'enquêteur. Cependant, Somerset, comme Jack Crawford, a besoin d'un agneau sacrifié (Mills pour lui, Will pour Jack) afin de perpétuer son rôle. Et c'est en cela que consiste sa défaillance : ne pas être capable de se substituer à la victime expiatoire de son ennemi.

Il faut aussi penser à *Lost Highway* de David Lynch (1997), un film notoirement hanté par le crime du Dahlia Noir (Steve Hodel pense que le tueur, son père George Hodel, aurait conçu la scène du meurtre comme la parodie de deux photomontages de Man Ray : *Le baiser* et *Le minotaure*) mais également traversés par plusieurs artistes obsédés par le « *crime art* » ou la « part sombre » de Hollywood : David Bowie (le générique utilise une autre chanson de l'album *1.Outside* de David Bowie, « I'm Deranged », chantée par le personnage « The Artist/Minotaur »), Trent Reznor (aux manettes de plusieurs musiques originales) et Marilyn Manson qui apparaît brièvement dans le film comme victime d'un *snuff movie* que Andy, le pornographe, diffuse pendant sa scène d'amour avec Alice Wakefield. Fred Madison et sa « *transformation* » en Pete Dayton est encore une variation sur la personnalité clivée du tueur – Lynch à l'époque de la sortie du film utilisait le terme de « *fugue psychogénique* » pour décrire l'état particulier de son personnage – et le monde représenté dans *Lost Highway* est à nouveau un palais de mémoire composé par le tueur. Fred Madison, dans un des dialogues de la première partie du film, insiste sur le fait qu'il aime « *se souvenir des choses à sa façon, pas nécessairement de la façon dont elles ont eu lieu.* » : un « subjectivisme » assumé, à la limite du solipsisme, que Alana reprochera à Hannibal dans la saison 3 de la série de Bryan Fuller. La deuxième section du film apparaît, par extension, comme le palais de mémoire de Fred, rempli de codes du cinéma de genre. C'est une sorte de mixte entre les années 50 et les années 90 qui correspond à la double identité du personnage : le garage rejoue *En dernière vitesse* de Robert Aldrich ; la « nouvelle Renée », Alice Wakefield, est habillée et maquillée comme une *pin-up* de calendrier ; les parents de Pete Dayton regardent à la télévision des émissions sur la cueillette des fraises qui n'ont plus cours depuis les années 50. De même, toute la première partie de *Mulholland Drive* peut également être interprétée comme un palais de mémoire du cinéma hollywoodien classique, avec son plan sur l'entrée des studios qui renvoie à *Sunset Boulevard* et la reprise détournée des figures « types » de la logeuse, des deux flics stéréotypés menant l'enquête, du tueur à gages, de la prostituée, des maffieux et du « chef secret » de Hollywood joué par Michael Anderson, reprenant le rôle de maître de cérémonie qui lui était déjà assigné dans *Twin Peaks*. Le *Silencio* devient la « pièce secrète » de ce palais de mémoire, source de l'angoisse des personnages, comme la « pièce 237 » de l'Hotel Overlook ou les toilettes remplies de hiéroglyphes du *Locataire* de Roman Polanski. David Lynch lui-même, détestant les références ou les citations trop explicites et composant ses scénarios dans des « rêveries » ou « méditations » privilégiant une forme de mémoire créatrice, a quelque chose de l'artiste du XVIIe siècle construisant ses films comme des palais de mémoire qu'il partagerait avec son spectateur.

Dans *Se7en*, on retrouve le métronome brièvement évoqué dans le roman de Thomas Harris qui marque l'apparition de la transe du profiler et qui reviendra sous la forme des deux coups secs de timbale de *Millennium* lors du changement de chapitre ou du métronome précédant les séquences « à l'envers » de *Hannibal*. Ce métronome induit la transe permettant l'intervention de l'esprit bicaméral, le retour à un état antérieur de l'humanité où celle-ci était réceptive aux messages des dieux. Mais la subdivision de l'enquêteur en deux personnages distincts (Mills et Sommerset) brouille temporairement l'élément proprement contre-initiatique que l'on doit associer à cette transe. Car, si les sept jours de l'enquête font apparaître sept victimes associées aux sept péchés capitaux, le jeu de *Se7en* se joue entre le tueur, John Doe se donnant comme la Main de Dieu, et les deux enquêteurs, dont l'un est à la fois l'objet de son envie (faisant de Doe la septième victime expiatoire), son spectateur et sa cible. John Doe est le Minotaure et Mills comme Sommerset sont des Thésée perdus dans son labyrinthe biblique.

Ce labyrinthe biblique trouve ses racines dans la nouvelle de Borges « La Mort et la Boussole », qui apparaît comme le récit archétype des fictions de contre-initiation. Dans « La Mort et la Boussole », trois meurtres sont commis à intervalles réguliers, le soir du 3 de trois mois consécutifs, aux trois sommets d'un triangle équilatéral parfait. Auprès de chaque meurtre est retrouvé un message énonçant « *La première* (puis la seconde, enfin la dernière) *lettre du Nom a été articulée.* » Le détective Eric Lönnrot, sachant que le Nom, qui ne peut être que celui de Dieu, contient étymologiquement quatre lettres (YHWH) et non trois, devine qu'un quatrième meurtre aura lieu et se rend au sommet du lieu transformant le triangle en losange, mais c'est pour comprendre – trop tard – qu'il devait en être la victime, et que les trois premiers meurtres, effectués par son ennemi Red Scharlach, n'avaient lieu que pour lui. Une grande différence tient dans le fait que Scharlach n'est pas un serial killer, et que la mort de Lönnrot est le résultat d'une vengeance planifiée. Mais on aperçoit déjà dans la nouvelle de Borges l'idée d'un sentier composé à partir de crimes – un labyrinthe où le détective est Thésée et le Tueur le Minotaure. Ce qui sera spécifique à *Se7en*, cependant, c'est que la psychologie du serial killer n'aura strictement aucune importance – de lui, de sa biographie, on ne saura presque rien. Ce qui compte, c'est le labyrinthe dont il est le constructeur et le monstre.

Et ce qui sera spécifique à la série *Millennium*, au contraire, c'est que, sur une base commune, on va retrouver une immense psychologie – mais moins clinique qu'empathique. Les serial killer seront présentés comme des êtres humains excessivement malheureux, une sorte de panthéon du désespoir, et le profiler, Frank Black, comme un être incapable de juger, traversant ces vies perdues dans le chemin de la rigueur comme un ange de clémence.

Plusieurs idées concernant la signification métaphysique du serial killer se modifieront à l'aune de *Millennium*. Tout d'abord, la série insistera sur le fait que les hommes qui apparaissent comme des serial killer n'étaient pas obligés de le devenir. Leur détresse pouvait prendre un autre chemin. Leur folie pouvait engendrer une autre forme de langage chiffré. Les spectateurs qui les regardent d'abord comme des signes doivent comprendre que cette capacité d'être un tueur est en eux (ce sera le sens de la première saison), et dépasser cette compréhension par l'intuition que ce regard lui-même n'est pas exempt de perversion et donc qu'il est la porte la plus sûre du démoniaque (ce sera le sens des deux suivantes, même si la troisième sera terriblement décevante).

Le sentiment prédominant de l'être humain aujourd'hui est celui de l'inassouvissement. Notre sentiment de solitude et notre soif d'amour sont sans limites. William Somerset est dépassé par sa propre tristesse, sa propre amertume : sa solitude est une protection personnelle, mais il a échoué à protéger ses « enfants », Mills et sa femme, du Minotaure qui les menaçait. Frank Black, par contre, ne tombera pas.

*Vouloir être aimé mais refuser d'aimer* : voilà la porte dans le cœur de l'homme par lequel entre la dimension « diabolique ». Et cette porte ouverte est celle de la fin des temps. Tout peut s'articuler autour de cette idée : un enquêteur incapable d'empathie ne fait pas partie de la solution mais du problème. Frank Black est un des plus beaux personnages que nous ait offert la télévision parce qu'il incarne l'antidote à tout ce que l'humanité peut vivre en termes de portes ouvertes à la mauvaise lumière. Il sera ainsi, avec Buffy Summers et Hugo « Hurley » Reyes, un de nos seuls héros contemporains. Et ce sont tous des héros de séries télévisées.

Les séries télévisées nous présentent les guerriers gnostiques des temps de la fin. Ceux-ci nous font face en nous présentant l'arme cardinale, l'épée indienne que nous ne devons jamais oublier dans notre combat contre ce monde. Cette épée est le cœur. Parce que nous sommes tous victimes, même les bourreaux. Et nous méritons tous la compassion, même ceux qui n'en éprouvent aucune.

Là-dessus notre sentiment égalitaire doit être total et devenir « compassion universelle ». Le démon est toujours celui qui nous fait croire le contraire.

# PUISSANCES, PRINCIPAUTES, TRONES ET DOMINATIONS

## *Le profiler comme critique d'art, II*

A peu de choses près, les « constantes » de la première saison de *Millennium* (1996-1997) apparaissent toutes dès le pilot. Frank Black, un profiler à la retraite, s'installe dans la ville de Seattle dans une grande Maison Jaune avec sa femme Catherine et sa fille Jordan. Mais un serial killer agit dans cette ville. Frank propose son aide au commissaire Bob Bletcher, et il est épaulé par un groupe de policiers à la retraite, le groupe Millennium, qui lui a dépêché un *factotum* nommé Peter Watts, pour l'aider à trouver le coupable. Le tueur est hanté par des visions prophétiques de fins du monde. Frank Black voit à l'intérieur de sa tête, le retrouve, le fait arrêter ou le convainc de se rendre, ne portant pas d'arme lui-même, à la manière de Colombo. Puis il retourne peinard dans sa grande Maison Jaune auprès de sa femme et de sa fille. Cette « constante » narrative sera l'objet de nombreuses variations dans la première saison, avec un récit qui s'inscrit progressivement au sein des épisodes : celui de l'imminence de la fin – doublé d'une incarnation matérielle de la continuité entre les épisodes : les polaroids que reçoit Frank de sa femme et de sa fille d'une provenance inconnue, sous-entendant que la menace criminelle qui pèse sur le monde contemporain ne l'épargnera pas. En outre, nous comprenons progressivement que la société Millennium s'intéresse non seulement aux serial killer, mais également à tous les événements susceptibles de s'inscrire dans une dimension eschatologique. Tous les événements criminels qui apparaissent comme des signes que « *les temps sont proches* ».

Le tueur du 1<sup>er</sup> épisode est un infirmier qui travaille dans une morgue et qu'on appelle « le français » parce qu'il a livré un message en français à sa première victime – une danseuse de peep show. C'est la citation d'une centurie de Nostradamus : « *La grande peste de cité maritime / ne cessera que mort ne soit vengeance / de juste sang par des âmes nées sans crime / de la grande dame par feinte n'outragée.* » Un autre message du « français » reprendra *La Seconde Venue* de W.B. Yeats : « *Tout se disloque. Le centre ne peut tenir, l'anarchie se déchaîne sur le monde. Comme une mer noircie de sang : partout on noie les saints élans de l'innocence. Les meilleurs ne croient plus à rien, les pires se gonflent de l'ardeur des passions mauvaises* »

Pour le « français », Seattle est la cité maritime prophétisée par la centurie et le Sida est la grande peste. Pour venger la Grande Dame, il doit tuer des âmes justes au sein de ce monde : une strip-teaseuse au grand cœur, un prostitué masculin qu'il juge gentil, etc. Black est décrit comme un profiler dont le don est une malédiction : « *Je vois ce que le tueur voit. Je me mets dans sa tête. Je deviens ce qu'on craint le plus. Je deviens l'horreur.* » Quand il arrête le tueur, ce dernier lui dit : « *Ils sont coupables ; Satan était en eux. Ils sont la grande peste. C'est la prophétie. Vous le savez, vous le voyez comme moi. Les mille ans ont passé.* » Le « millénaire » évoqué dans *L'Apocalypse* est donc achevé. Commence alors le temps des tribulations. « *Grace period is over* » comme dit Holy Wayne dans *The Leftovers*. *Millennium* est une image de ce temps.

Dans le 3<sup>e</sup> épisode, « *Dead Letters* », Frank dira à un de ses collègues : « *J'ai lu Dostoïevski et il y a un passage qui dit à peu près : Rien n'est plus triste qu'une vie qui atteint sa fin sans que personne ne s'en soucie. Les tueurs craignent que leur vie passe inaperçue. Ils ont peur de ne rien laisser derrière eux. Leur haine d'eux-mêmes s'est retournée contre le monde. Ce monde qui les a rejeté en les déshumanisant, les a réduits, comme nous tous, à ce code barre universel.* » Et beaucoup d'épisodes de *Millennium* parleront de cette insatisfaction, et de la nécessité de comprendre que les serial killer ne sont pas un « *empire dans un empire* » ou « *un coup de tonnerre dans un ciel serein* » mais le produit d'une société déterminée : cette société sans amour, sans repos, sans paix qu'est devenue la nôtre. Dans le 6<sup>e</sup> épisode, « *Kingdom Come* », un homme qui a perdu sa femme et son enfant dans un accident de voiture tue dans l'objectif de faire disparaître la Foi en Dieu dans les hommes comme dans lui-même. Vers la fin de l'épisode, il prend en otage les membres d'une église et, après avoir dit « *Je suis l'Agneau* », il délivre une sorte de « sermon antithéiste » d'une tristesse à couper le souffle : « *L'enfer est plus fort que le paradis. Le feu brûle plus intensément que l'amour. Il n'y a pas de paix. Il n'y a pas de pardon. Rien que des nuits solitaires dans des maisons vides.* » Dans le 14<sup>e</sup> épisode, « *The Thin White Line* », Frank Black se réveille en sursaut au milieu de la nuit et dit à sa femme Catherine : « *On pense faire notre travail en arrêtant ces gars. Mais tout ce qu'on fait, c'est les mettre en prison pour ne plus avoir à les regarder.* » Le serial killer est le produit d'une époque dont l'insatisfaction existentielle s'exprime dans la forme feuilletonnesque (pour le mieux) et dans la forme criminelle (pour le pire). Nous voulons des fictions qui ne s'arrêtent jamais. Et certains tueurs sont prêts à produire ce type particulier d'adrénaline dans la vraie vie. La série télévisée et le serial killer sont des deux formes extrêmes d'une époque dont l'insatisfaction est la constante.

Si *Millennium* a un sujet, c'est donc moins les serial killers, qui n'en sont qu'un symptôme, que l'Apocalypse que représente l'impossibilité de contenir la pandémie de solitude à la fin du XXe siècle, ainsi que son corollaire : l'absence d'empathie qui finit presque inéluctablement par en découler. Quand « personne ne nous aime », il est particulièrement difficile d'aimer qui que ce soit. Mais si nous n'aimons personne, il sera impossible de nous faire aimer par autrui – à part par la séduction du Mal (comme Hannibal Lecter). Quel monde rend possible l'apparition d'hommes totalement étrangers à l'empathie et indifférents à la souffrance d'autrui ? C'est un monde définitivement maudit, et dont la malédiction s'exprime d'abord dans l'« *illusion de la vie ordinaire* » pour parler comme René Guénon. Ce sera même le sujet de « Somehow, Satan Got Behind Me », l'antépénultième épisode de la deuxième saison : la vie ordinaire comme le véritable enfer que vivent les hommes. La vie de tous les jours est soumise à une injonction absolument invivable : *Qui aime et n'est pas aimé a perdu ; qui n'aime pas et est aimé (ou craint) a gagné*. Cette injonction oriente le monde vers une guerre généralisée de tous contre tous. Dans le meilleur des cas, elle engendre de la solitude (qui doit être compensée par la consommation de fictions). Dans le pire des cas, elle engendre des vocations criminelles. Le serial killer est l'incarnation de l'apocalypse de la solitude en tant que transformation de la demande d'amour en vocation criminelle.

Dans le 2<sup>e</sup> épisode, « Gehenna », c'est le thème de l'enfer généré par les sociétés modernes qui est exploré à travers l'idée d'une secte terroriste proche de Aum au Japon, masquée derrière une compagnie de télémarketing nommée Gehenna. Les membres de la secte sont jetés dans des fours à micro-ondes géants, imitant la punition divine. Le chef de la secte, Ricardo Clement, un ancien ingénieur chimiste, rêve de voir commencer la bataille d'Armageddon, comme Charles Manson. Plusieurs épisodes de la première saison présentent également des formes tordues de « tueurs justiciers » : dans « The Judge », un juge qui fait exécuter des coupables que la justice a laissé passer ; dans « Weeds », un homme qui torture et va jusqu'à tuer certains jeunes gens innocents pour forcer leurs parents à avouer leurs crimes au sein de leur communauté. Et ça ne fera que se perpétuer, d'épisode en épisode. La série laisse entendre que le Mal est impossible à arrêter, et que les hommes ne sont que ses instruments : si des raisons objectives ne se présentent pas pour permettre au Mal de s'installer (la guerre politique ou religieuse, le conflit, la rivalité, etc.), alors ce sera à travers l'irrationnel qu'il se réimposera. Sa présence est fatale. Dans l'épisode 14 de la deuxième saison, « The Post House », Frank Black dit simplement : « *Le mal est comme la matière, il ne peut pas être détruit, il change de forme.* » C'est pourquoi les serial killer apparaissent principalement en temps de paix. En temps de guerre, le mal trouve d'autres formes.

La dimension eschatologique devient centrale à partir de l'épisode 13, « Force majeure », qui marque aussi l'apparition du surnaturel dans la série. Dans « Force majeure », la série s'éloigne des serial killer pour explorer un récit extrêmement étrange de clones se suicidant dans différentes villes des Etats-Unis. On découvre un personnage de complotiste, Dennis Hoffmann, joué par Brad Dourif (et Brad Dourif y ressemble étonnamment à Sylvain Durif « le Grand Monarque » de Bugarach !) qui a essayé en vain d'intégrer le groupe Millennium et qui étudie « *la série d'événements qui devrait culminer en un événement* » : « *Le 5 mai 2000, 7 planètes s'aligneront pour la première fois depuis le Grand Déluge.* » Le « millénaire » de L'Apocalypse ne correspond plus seulement aux mille ans qui précèdent la grande bataille mais également aux mille jours avant l'événement. Ceux-ci ont déjà commencé et un vieil homme a essayé de protéger l'esprit humain en créant une série de clones d'une empathie parfaite – une espèce qui mériterait de nous survivre, comme dans l'Arche de Noé. On ne reverra pas ces clones, mais les questions liées aux signes de la fin se multiplieront à partir du début de la deuxième saison.

« *Avant de mourir, chaque homme verra le diable* » : c'est la citation qui ouvre l'épisode 18, « Lamentation », et qui contient la première apparition de l'incarnation du Mal dans la série. C'est Lucy Butler, « *Le Seigneur de Satan* », sans doute une des plus belles expressions du « démoniaque » dans la fiction moderne : une jeune femme simultanément attirante et terne, aux intentions peu claires. Lucy est d'abord perçue comme une femme naïve, la correspondante internet amoureuse de l'horrible Ephriam Fabricant, un médecin qui tue et torture ses patients et infirmières. Mais progressivement le sadisme de Lucy devient plus clair alors qu'elle s'amuse à torturer ce dernier. Enfin, non seulement Lucy semble tirer les ficelles de l'existence de Fabricant, mais elle tue Bob Bletcher dans la Maison Jaune des Black, mettant fin à l'image de la sérénité et de la protection que cette maison incarnait au début de la série mais aussi au complice profane principal de Black, l'éloignant ainsi de sa femme comme de la police locale et le rapprochant de Peter Watts et du groupe Millennium.

Le récit de l'épisode 19, « Powers, Principalities, Thrones et Dominions », est franchement bizarre et son écriture semble erratique : Frank Black, qui vient de perdre son ami Bob Bletcher, doit reprendre du service auprès de Millennium mais il a beaucoup de mal. Et l'épisode fonctionne comme un nouveau pilot de la série, ce que, d'une certaine façon, il est. Dans la ville de Bellingham, Peter Watts enquête sur la mort d'un certain Eddy Pressman. L'appartement de ce dernier est rempli de reliques occultes donnant l'impression d'un crime rituel. Watts a la vision d'un jeune homme/ange qui l'observe et disparaît.

Frank Black rejoint Watts et apprend que les organes de la victime ont été séparés et placés dans des vases canopes (tous ces détails ne serviront strictement à rien dans l'intrigue principale et fonctionnent comme une fausse piste, ou plutôt : ils transforment les épisodes précédents consacrés à des crimes bizarres en une gigantesque fausse piste, révélant progressivement le sens de la série). Black a du mal à se concentrer parce qu'il pense à son ami Bob et son chagrin obscurcit sa vision... Parallèlement, on voit un homme nommé Martin tuer une baby-sitter. Il est aussitôt arrêté. Le couteau est le même que celui du meurtre de Pressman : pourtant ce n'est pas le même *modus operandi* du tout... C'est alors que Black rencontre l'avocat de Martin, Aleister Pepper. Son nom est une référence à peine voilée à Aleister Crowley et à sa présence sur le disque-clé de la culture pop, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Doucereux et éternellement souriant, vraie tête à claques de service, Pepper semble surtout le modèle des futurs avocats de la firme Wolfram & Hart de la série *Angel* (1999-2004) : la magistrature considérée comme encore plus moralement corrompue que les criminels ou les démons qu'elle défend... Black a l'impression que cette affaire le concerne, mais il n'arrive pas à savoir comment ni pourquoi... Quelqu'un imite la voix de Black pour donner rendez-vous à Atkins, un autre membre de Millennium... Tout devient de plus en plus flottant...

Black revoit Pepper, qui tente de le recruter. Frank refuse les offres de Pepper qui commence à s'insinuer dans sa vie quotidienne et se comporte de façon à la fois séductrice et menaçante. Martin, lors de son procès, de façon très improbable, avoue l'assassinat de Bletcher. Puis il se suicide... Frank ne croit pas à un véritable suicide mais à un « assassinat psychique » (ou, pour parler comme Strindberg ou Schreber : un *meurtre d'âme*). Pendant qu'il essaie de prouver cette suggestion meurtrière totalement « légale », c'est son collègue Atkins qui est assassiné. Frank se met à poursuivre Pepper qui entre dans un supermarché. Pepper n'est plus qu'une présence « flottante ». Plusieurs visages apparaissent à Frank, dont celui de Lucy Butler. Il semblerait qu'un « esprit maléfique » se serait installé dans l'avocat après une N.D.E. : une « influence errante ». Le jeune homme du début revient. C'est un ange nommé Samaël et il exécute Pepper à la sortie du supermarché. Mais ses propos ensuite n'ont rien de rassurant pour Frank : « *Vous devez comprendre que vous n'êtes pas sauvé. On ne l'a pas empêché de faire du mal. Il a simplement subi les conséquences de son erreur, et les bénéfices que vous pouvez en tirer sont fortuits.* » « *Ce que vous avez fait n'a aucun rapport avec nous* » déduit alors froidement Frank. « *Nous ne pleurons que sur nous-mêmes* » lui répond l'ange. « *Il appartient à un monde que nous ne comprenons pas encore* » conclue Frank en parlant de Samaël à l'adresse de Peter.

Ici apparaît une idée qui ne cessera de s'imposer dans la série : *il y a du surnaturel, mais il ne nous concerne pas*. Nous ne sommes que des figurants dans ce combat de forces. Cet épisode est une sorte de préparatif à la deuxième saison (1997-1998), qui sera baignée d'une toute autre atmosphère que la première ; c'est comme si les serial killer n'avaient été qu'une porte d'entrée. Dans la deuxième saison, Black dira : « *La prophétie aura bien lieu, mais pas dans le sens où on l'espère.* » Et c'est l'autre thème de la série, après la solitude comme condition des temps de la fin : la déception comme clé pour analyser la réalisation des prophéties, ou encore le fait que les textes eschatologiques ne soient pas des « visions » mais possiblement des « programmes » : ils ne disent pas ce qui va advenir, mais ce que certains hommes ou certaines entités feront advenir pour obtenir quelque chose de l'humanité. Alors que la fin de la première saison fait se croiser les thèmes de l'Apocalypse et du stalker qui envoie des polaroïds à Frank Black, le pilot de la deuxième s'ouvre sur un nouveau mystère : celui que Frank Black travaillerait pour le compte d'une société aux motivations beaucoup plus ambiguës qu'elles n'y paraissent. C'est alors l'homme aux polaroïds qui informe Frank de sa participation originelle à la société Millennium et du fait que Black se trompe s'il voit en eux des alliés : « *Tu sais qui je suis, mais sais-tu qui « ils » sont ?* »

Si, dans la première saison, on voyait se dessiner un rapport étroit entre série télévisée et tueur en série, cohérente avec l'origine du terme serial killer chez Ressler ; dans la deuxième, la série se met elle-même à ressembler à ces assassins qui, comme le Tueur du Zodiaque, changent de *modus operandi*. Et elle commence par un épisode où apparaît le thème obsessionnel de la deuxième saison : l'identité. Le générique comprend désormais les deux phrases : « *This is who we are* » et « *The end is near* ». Et ce changement est assumé en ouverture par une séquence « cosmique » dans le style des épisodes « mythologiques » de *X-Files* : « *Le voyage doit s'achever, y dit Franck Black en voix-off. Ce soir je regarde le ciel qui me surplombe. Qui suis-je ? Je dois le savoir. Est-ce le début du voyage ? Est-ce la fin ?* »

En outre, l'idée gnostique d'un Dieu indifférent, voire mauvais, élaboré brièvement dans « Powers, Principalities, Thrones and Dominions » (et qu'on retrouvera évidemment dans les « Powers That Be » de *Angel*) est alors transposé dans le concept d'une société apocalyptique née dès le début du christianisme, une sorte de franc-maçonnerie moins bienveillante qu'élitiste, appâtée par le pouvoir, et prête à tout pour le conserver. La société Millennium se transforme de saison en saison, mais il y a une cohérence dans cette transformation. La question de la série devient celle de notre rapport à la connaissance ésotérique : *notre désir de connaissance est-elle orientée par la compassion universelle ou par l'obsession du pouvoir ?*

La première saison se demandait vers quoi nous menaient nos interrogations sur le Mal ; et c'était un sentier vers la fin des temps. La deuxième saison se demande pour qui nous travaillons quand nous croyons travailler pour le Bien. Et, à mesure que la série avance, elle présente la société Millennium comme « *le problème, non la solution* ». Un récit qui se nomme du problème qu'il essaie de résoudre est forcément un récit piégé. Et, dans une certaine mesure, *Millennium* est une série dont le récit s'écrit en haine de lui-même. Il s'écrit rageusement, presque pour en finir. *Millennium* est une série de l'auto-détestation comme ultime « voile » à dépasser pour atteindre la réalisation. *Millennium* comprend qu'il faut lutter contre toutes les formes d'emprise – du pouvoir sur autrui au pouvoir sur les événements que représente l'eschatologie. Mais il ne résout pas de façon satisfaisante l'auto-détestation qui naît de savoir qu'on a pu travailler pour des formes qui ont fini par avoir de l'emprise sur nous. Du coup, on a l'impression que le regard que la série pose sur le principe « synthétique » qui réunit les différentes pièces de son puzzle ensemble est précisément ce qu'il compte combattre : la série télévisée formulaire semi-feuilletonnant (pour parler comme Claire Cornillon). Une série comme *Millennium* tient par la dimension anticipatrice du semi-feuilletonnant mais c'est cette dimension qui devient une marque de pouvoir, et donc précisément la source du Mal que la série veut détruire.

*Millennium* est représentatif du point commun entre série télévisée et texte sacré, mais différemment que dans le cas de *Lost* et sa tapisserie cohérente à contempler (brahmanique) ou dans celui de *Buffy* et *Angel* et leur succession d'obstacles et d'épreuves pour la construction de l'identité (kshatriyesque). *Millennium* est représentatif du point commun entre série télévisée et texte sacré dans le sens où il faut disséquer les différences tendances qui motivent la narration afin de se rendre compte qu'elles recourent des visées fort différentes. Comme la société Millennium elle-même, l'écriture d'une série est le produit d'hommes qui ne sont pas semblables même s'ils opèrent sous une semblable identité et à partir de figures de personnages qui sont, en apparence (mais peut-être en apparence seulement) les « mêmes ». Le Christ n'est pas le même dans les Evangiles synoptiques et dans L'Evangile de saint Jean. Peter Watts n'est pas le même dans la deuxième et dans la troisième saison de *Millennium*. Le principe de « changement de *show runner* » est analogue à celui de réécriture des textes bibliques (et c'est comme si *La Bible* avait elle-même plusieurs fois changée de « *show runner* »). La présence de James Wong et de Glen Morgan à la tête de la deuxième saison de *Millennium* en fait quelque chose de tout à fait stupéfiant, mais qui, si la deuxième saison réussit à se créer en « excès » de la première, devient soudain problématique lorsque la série se poursuit dans une troisième avec Chip Johannessen.

Le rythme des épisodes va changer : leur forme, leur nature, leur composition également. Dès le 2<sup>e</sup> épisode, « Beware the Dog », on se trouve confronté à des récits dont on ne comprend pas, au premier abord, ce qu'ils racontent et qui sont également des gageures à résumer parce qu'ils répondent à une logique erratique, comparable à celle de « Powers, Principalities, Thrones and Dominions ». Dans « Beware the Dog », des chiens méchants attaquent les visiteurs d'une petite ville nommée Bucksnot. Le groupe Millennium veut que Frank s'y déplace pour enquêter, mais il ne comprend pas du tout pourquoi et tout d'abord laisse couler, mais ceux-ci insistent alors il s'y rend. A Bucksnot, Frank découvre une ville complètement oubliée de la modernité, où les hommes ne savent pas qui est le président et où on le considère d'emblée comme un nouveau shérif. Un mal étrange rode. Les hommes se cachent dès que le soir tombe, ne sortent plus à cause des chiens-tueurs. Un nouveau venu, Michael Beebe, jeune yuppie californien, essaie de lui parler. Il n'apprécie pas qu'on empiète sur son terrain et accuse un vieil homme qui vit dans ses propriétés. Frank va enquêter sur ces terres et tombe sur un ouroboros comparable à celui de la société Millennium (et qui s'inspire du symbole des gnostiques ophites). Il déboule dans la cabane du « vieux », remplie de bordel divers associé à Millennium : des images de comètes, une lettre sur El Nino, un livre dans un langage inconnu qui comprend son nom : Frank Black (référence possible à l'épisode de *Twin Peaks* où le Major Briggs montrait à Cooper des signes venus du ciel comprenant des messages indécodables sauf le nom répété « *Cooper, Cooper, Cooper* » et l'indication « *Les Hiboux ne sont pas ce qu'ils paraissent* »). Cette cabane pleine de bordel, c'est un peu l'image allégorique de la nouvelle saison. Comme la tapisserie de Jacob est l'image de *Lost* elle-même, la cabane du vieux est la représentation de ce que la série sera.

Pointant l'image de l'ouroboros, Black interroge le vieux sur le groupe, mais celui-ci reste vague et l'oriente vers « *l'événement* » (ce truc qui doit arriver dans moins de mille jours et qui a commencé à être évoqué dans « Force Majeur »). Il lui donne aussi le cahier des charges de la nouvelle saison, et s'adresse à la fois à Frank et au spectateur décontenancé par la nouvelle tonalité des épisodes, plus lents, plus erratiques : « *Quand je cherchais le bien, le mal est apparu. Quand je cherchais la lumière, les ténèbres m'entourèrent. Le cercle est parfait : pas de début, pas de fin, pas de limites. Notre rôle est d'atteindre l'équilibre. Mais, en des moments comme celui-là, nous perdons l'équilibre et les temps sont proches.* » Les serial killer ne sont qu'un phénomène sociétal. Le Mal est plus vaste que ça et repose sur le déséquilibre causé par l'homme. Les chiens déconnent parce que Beebe s'est installé dans une maison qui « *détruit l'équilibre* ». La maison de Beebe est elle-même « *un signe des temps* ».

On retourne alors chez Beebe. Black essaie de le convaincre de partir mais il tient à rester dans sa nouvelle résidence. Les chiens commencent à l'attaquer. Le vieux arrive et met le feu à la maison pour rétablir l'équilibre. *Fin de l'épisode*. A noter que cette idée du Mal naissant d'un déséquilibre est une idée très présente dans la Kabbale – c'est l'excès de Rigueur dans la balance entre Clémence et Rigueur sur l'Arbre de vie qui transforme cette Terre en monde de morts et de résidus psychiques. La « science de la balance » est essentielle dans l'ésotérisme islamique et on peut dire que l'alchimie elle-même s'est donnée comme rôle de rééquilibrer un monde dans lequel les puissances de destruction sont en excès.

C'était bizarre mais nous n'avons encore rien vu. Le récit de *Millennium* devient d'un tarabiscotage délirant, une sorte de super « Histoire secrète du monde » à la Pauwels & Bergier avec tout le bordel généralement associé à celle-ci : sociétés secrètes néo-templières périssant sous le coup de leurs querelles intestines, secrets enterrés depuis le début du christianisme, sous-évaluation du rôle de Marie-Madeleine dans l'Histoire de l'Eglise et nazisme ésotérique. Le 8<sup>e</sup> épisode de la deuxième saison, « The Hand of St. Sebastian », commence en 998 après Jésus-Christ. On découvre une relique, « la main de Saint Sébastien » : un objet magique susceptible de procurer à son possesseur le savoir qui lui permettra de survivre au « mal du millénaire », l'événement attendu dans moins de mille jours... « *Voilà ce que nous sommes* » dit à Peter son supérieur hiérarchique. *Millennium* se transforme alors en une enquête sur le « groupe Millennium ». Au centre de la saison, dans « Owls » (épisode 15) et « Roosters » (épisode 16), on apprend que le groupe est subdivisé en deux camps devenus antagonistes : les Hiboux, scientifiques qui veulent empêcher une fin du monde par collision d'étoiles dans 60 ans, et les Coqs, religieux qui se basent sur les prophéties et attendent la fin du monde dans 600 jours. Mais cet antagonisme sert essentiellement les visées de leur ennemi de toujours, qui s'est incarné depuis 60 ans sous la forme du groupe Odessa : les nazis ! Nous apprenons en outre que le groupe est dirigé par « le vieux ». Oui, le type que Black avait rencontré dans cette cabane paumée dans « Beware the Dog » est le chef de Millennium ! Le vieux est un ancien déporté polonais – plus aucun rapport avec les flics à la retraite, donc, mais on avait compris que les enquêtes policières n'auraient plus un rôle vraiment fondamental désormais – et celui-ci est écœuré par les querelles intestines du groupe. A l'instar de Pierre dans *Out 1* de Jacques Rivette, déçu par « Les Treize » et créant un nouveau groupe nommé « Les compagnons du devoir », le vieux veut lâcher Millennium et fonder une nouvelle équipe avec Frank Black et Lara Means, mais les nazis le font assassiner alors qu'il dort dans la cave de Frank...

La deuxième saison de *Millennium* contient en outre un vrai « monstre » : l'épisode 19, un épisode gnostique un peu gâché par sa dimension « Histoire secrète » mais qui va montrer la voie à vingt ans de fiction télévisuelle, de *Buffy* aux *Leftovers*. C'est « Anamnesis » : un épisode sur la transmission cachée de la tradition gnostique par action directe sur les esprits des teen-agers rebelles. Dans celui-ci – où Franck Black est absent, peut-être pour accentuer sa dimension « féminine » de *réception de la tradition* – Catherine Black et Lara Means enquêtent sur un groupe de jeunes filles 90ardes américaines grunges ayant eu une apparition de Marie-Madeleine pendant un sermon un Dimanche au Temple. La jeune Clare répond aux chrétiens étroits de son lycée qui la traitent de sataniste par des réminiscences du *Tonnerre, pensée parfaite* et Lara Means pointe dans la tradition gnostique la dimension féministe perçue par Elaine Pagels dans *Les évangiles secrets*. En outre, celle-ci voit dans les anamnèses des filles la continuation d'une lignée interdite, celle de Marie-Madeleine, qui était la disciple préférée du Christ et qui fut présentée ensuite comme une simple prostituée par l'Eglise. M. Fischer, le protecteur de Clare, qui correspond moins à une « personne » qu'à une « fonction », cite *L'Evangile de Thomas* : « Si vous nourrissez ce qui est en vous, ce qui est en vous vous fortifiera. Si vous ne nourrissez pas ce qui n'est pas en vous, ce qui n'est pas en vous vous détruira. » M. Fischer se sacrifiera pour sauver Clare dans un attentat perpétré par des chrétiens stupides et prononcera l'étrange phrase : « *L'étoile de la mer a commencé son ascension.* »

L'idée omniprésente dans la série, celle d'une fin des temps programmée, accentue l'urgence d'une clarification de la véritable volonté divine, cette volonté qui est d'une fragilité absolue et qui a été recouverte par son simulacre institutionnel : le christianisme. « *Voilà ce que nous sommes* » conclue, dans un nouveau registre, Lara Means. Elle ne croit alors momentanément plus au groupe Millennium mais à des volontés singulières prêtes à défendre la bonne lignée, formant cette « Famille » protectrice qui n'a pas de centre ou de chef. L'idée du groupe est juste mais son organisation a dégénéré dans les intrigues de pouvoir. Du coup, il faut penser à une sorte de « groupe » idéal, « osmotique » comme serait le « temple gnostique » (on pense encore aux « Compagnons du Devoir » dans *Out 1*). Lara est comme la contre-épreuve de la « guerrière gnostique » à venir, de Buffy à Veronica Mars. Déjà trop âgée pour mener cette guerre, et trop seule (à la différence de Céline et Julie, Catherine Black étant une complice très provisoire, même si elle répond au fameux test de Bedchel : deux femmes qui parlent ensemble d'autre chose que d'un homme pendant plus de cinq minutes !) elle sent déjà toutes les causes de celle-ci et toutes ses implications.

En outre, et voilà qui est important et change le sens de l'ensemble : la série commence à saisir que *le gnosticisme et l'eschatologie sont incompatibles*. C'est quelque chose qu'aura très bien expliqué Simone Pétrement dans *Le Dieu séparé*. Les gnostiques ne se demandent pas « *ce qui va se passer après* ». Ils pensent « *que la fin du monde a toujours déjà eu lieu* ». On peut donc considérer que *Millennium* et *Angel* sont à ce jour les deux séries télévisées les plus « gnostiques » de notre époque puisqu'elles voient toujours les prophéties apocalyptiques comme des enjeux de pouvoir, des pièges qui ne nous concernent pas mais se servent de nous pour accomplir les visées égoïstes de pouvoirs humains comme divins. Toute forme extérieure constituée pour prévenir le désastre se transforme en forme légitimant ou encourageant le désastre.

C'est ce que Franck Black découvre lentement – et le spectateur avec lui. A partir de « *The Fourth Horseman* » et de « *The Time is Now* », la société Millennium se confond avec l'apocalypse qu'elle prétend enrayer, et, non seulement, celle-ci ne vaut pas mieux que les serial killer qu'elle est supposée arrêter, mais, dans le dernier épisode de la troisième saison, « *Goodbye To All That* », on nous apprend qu'elle se trouve même être à l'origine de leur existence ! Oui, comme dirait Artaud : *s'il n'y avait pas eu de profiler, il n'y aurait jamais eu de serial killer*. Si l'Apocalypse devient une réalité, c'est par la main des hommes mêmes qui prétendent l'enrayer. Elle aura bien lieu, mais pas pour ceux qu'elle concerne.

La fin de la deuxième saison est franchement dingue. Le doublet « *The Fourth Horseman* » / « *The Time is Now* » commence en 1986 avec un paysan qui découvre que tout son élevage de poulets est victime d'un virus mortel. On a droit à, non pas une, mais deux citations en ouverture, lues à haute voix par Terry O'Quinn (Peter Watts) : *L'Apocalypse* et les *Psaumes*... La citation change dès lors de statut. Alors qu'auparavant elle semblait définir le point de vue de la série, le contexte apocalyptique dans lequel il fallait lire les différents épisodes, en passant par la voix-off de Peter, la citation décrit le point de vue d'un personnage, celui qui incarne le projet de la société Millennium. Et ça change tout. C'est comme si on changeait *encore* de série, alors qu'il semble que celle-ci soit sur le point de se conclure. C'est comme si on faisait des deux précédentes saisons une longue « fausse piste » en introduction. Avant, c'était la série vue par Peter Watts, où Millennium est « *la solution* ». Et maintenant la série va être écrite par Frank Black : une série où Millennium va devenir « *le problème* ». On commence donc avec une séquence autour de Watts, avec plusieurs flashbacks montrant les étapes de son aventure au sein la société Millennium : son traumatisme face un crime particulièrement affreux ; son entrée dans la société ; puis son initiation en latin.

On quitte Peter Watts et on se retrouve chez Frank Black, un matin. Un oiseau se tue à sa fenêtre et le réveille en sursaut (entre parenthèses, cet épisode est rempli de « choses » qu'on reverra dans *Lost* et qui sont peut-être des réminiscences inconscientes de *Millennium* : l'oiseau qui s'écrase contre une vitre ; la quarantaine ; le baptême en latin près d'une cascade ; les flashbacks ; l'insistance de Peter sur la nécessité d'être un homme de Foi...) Plusieurs échanges musclés entre Frank et Peter contribueront à la nouvelle définition de la société : « *La Foi bouche les trous des incertitudes : Dieu, la mort, etc.* dit Frank. *Mais le groupe créé des incertitudes supplémentaires avec leurs secrets. Ce n'est pas une question de Foi, c'est une question de contrôle. Millennium fait ça pour le contrôle. Il n'y a pas de « millénaire » ! »*

De son côté, Peter prononce la phrase de L'Apocalypse qui justifie cette interprétation : « *Jusqu'à quand attendras-tu, Seigneur, avant de juger ceux qui répandent notre sang sur la terre ?* » C'est la phrase qui avait choqué D.H. Lawrence et entraîné son interprétation de L'Apocalypse et sa promesse de béatitude différée comme la mise en place d'un nouvel instrument de contrôle. Christianisme, franc-maçonnerie ou politique américaine néoconservatrice seraient les différents noms qu'a pris dans l'Histoire cet appétit de pouvoir. Qui contrôle la lecture des événements orientée par « les signes de la fin » contrôlerait le monde. Les quatre cavaliers de l'Apocalypse seraient des images du contrôle des peuples par la famine, la maladie ou la guerre. Dès lors, dès qu'il est question de contrôler le destin de l'humanité (même avec des visées bienveillantes), il faudrait percevoir derrière ce projet la tentation de Satan que Jésus a connu dans le désert. Dès qu'on nous propose de « prendre le pouvoir » dans le but de « sauver le monde », il faudrait refuser.

Frank veut quitter Millennium et bosser dans une société de consultants en sécurité, le Trust. Un personnage un peu gris, Richard, est là pour le faire entrer dans le Trust. Frank lui demande, en échange, des infos sur Millennium. Richard les espionne et se fait tuer froidement dans un accident de voiture, avant qu'un membre de la société l'explique solennellement à l'adresse du spectateur : « *Dans ce qui semble être le destin de l'humanité, la mort d'un individu est complètement insignifiante. Millennium ne s'intéresse pas à chaque vie en particulier. Notre responsabilité concerne l'ensemble de l'humanité. Nous devons faire en sorte d'accroître ses chances de survie. Cela semble paradoxal. Mais c'est la nature même de la responsabilité. Si une seule vie nous empêche d'en protéger des millions, nous l'éliminons sans réfléchir. Et le courage d'être responsable de toutes ces vies, c'est la première chose que vous devez comprendre et accepter. Cela s'appelle la responsabilité de la responsabilité. Voilà ce que nous sommes ! »*

Les gnostiques, plus cohérents que les chrétiens, refusèrent toujours le pouvoir : « *Celui qui a la puissance, qu'il soit capable de renoncer* » dit Jésus dans L'Évangile de Thomas. Quelles que soient les raisons initiales de notre entrée dans un groupe ou dans une société de puissance (les raisons de Peter, par exemple, sont initialement très bonnes) elles nous « transforment » et font de nous cet homme capable d'éliminer sans réfléchir une vie « *pour en protéger des millions* ».

Ces deux épisodes somptueusement sinistres vont être remplis de morts : l'oiseau ; le père de Frank ; Richard ; mais aussi un autre oiseau que Frank offre à Jordan ; Lara Means ; Peter Watts hors champ (la saison suivante va le « ressusciter ») et enfin Catherine Black, au milieu d'une énorme « peste » générée par un virus lancé par le groupe Millennium. « *Je me sens très seul* » dit Frank devant la tombe de son père. La tonalité générale de l'épisode est terrible. Frank n'est pas seulement seul parce qu'il a perdu son père mais parce qu'il a aussi perdu sa société. Il a perdu le socle de son appartenance. Il a perdu sa « Foi » et la fiction qui la soutenait. La série *Millennium* arrive enfin où elle voulait arriver depuis le début de la saison : en guerre contre elle-même, en guerre contre tout ce qui la motivait, en guerre contre tout ce qui la détermine, cherchant une issue au milieu d'un combat qui est plus grand que nous et qui nous oriente vers un destin collectif funeste. C'est fini.

Ce qui est important de savoir c'est que la série devait s'arrêter là. Il était absolument impensable qu'elle continue. La chaîne n'en pouvait plus. Le public n'en pouvait plus. Et, a priori, Frank Black n'en pouvait plus ! Tout cela explique la tonalité funèbre de l'épisode. C'est fini.

Et finalement coup de théâtre : il y a eu une troisième saison. Ce n'était pas prévu au moment de la réalisation du dernier épisode de la deuxième saison et ça se sent. James Wong et Glen Morgan ont vraiment donné « leur » conclusion de la série, et c'est au point où ils ont avoué ne jamais avoir regardé les épisodes de la troisième... Les deux premières saisons de *Millennium* ne se ressemblaient pas, mais la deuxième était en « excès » sur la première. La troisième au contraire restreint le champ de cette deuxième. Et Chip Johannessen décide d'oublier beaucoup d'événements dont le spectateur a priori se souvient. Par exemple, nous apprenons une nouvelle date de naissance pour la société Millennium : elle aurait été créée par J. Edgar Hoover, comme une sorte de société secrète du FBI ! Du coup je vais faire quelque chose que je n'aime pas beaucoup. Je vais dire pourquoi je pense que cette troisième saison de *Millennium* ne fonctionne pas. Mais alors vraiment pas. Et qu'elle gâche tellement le plaisir procuré par les deux précédentes que ça ne peut pas rester de l'ordre de la feinte de non-recevoir. Il faut s'expliquer. Je vais m'expliquer.

Le premier problème, c'est la mort de Catherine Black à la fin de la deuxième saison. Personne ne peut raisonnablement supporter l'histoire d'un veuf qui résout des enquêtes et rentre ensuite chez lui. Ce n'est pas seulement triste, c'est désespérant. Même si ce n'est pas le sujet de la série, un récit sans « tension érotique » ou « amoureuse » est probablement impossible. Et il aurait paru immoral à nos scénaristes de créer une tension érotique entre Frank et sa nouvelle collègue, Emma Hollis. Comme ils ne sont pas de vieux amis non plus, ils sont simplement, pendant cette saison, des collègues bienveillants l'un vis-à-vis de l'autre. Ça fait de très bonnes relations professionnelles mais une tension narrative à peu près nulle. Black n'évoluera plus.

Le deuxième problème, c'est la « grande révélation » à la fin de la deuxième saison. Une fois que la société Millennium a été « identifiée » comme la source du Mal, il n'y a plus de retournement possible. La série se contente de présenter une succession d'exemples. Une série « anticipatrice » comme *X-Files* peut continuer une fois que nous savons que les extraterrestres sont les méchants – en fait nous le savons dès le début, un peu comme dans *Les Envahisseurs* – la question est plutôt : quelle sera l'issue de notre combat contre eux ? Une série « en quête des origines » comme *Millennium*, non. Parce que sa question n'est pas ce que les méchants vont faire, mais quelle est la source du Mal qu'ils perpétuent. Et la réponse a été donnée en fin de deuxième saison. La troisième saison est donc sans tension intellectuelle. Elle devient ce qu'elle avait réussi à ne pas être : une simple série « policière », une série qui fait la Loi. Et Frank Black même change un peu, en moins bien : il devient moins généreux, moins compréhensif, plus bougon, voire carrément désagréable. Dans le dernier épisode, il menace Peter Watts avec un flingue. C'est lamentable, parce que le personnage s'enténébre, mais, au lieu de montrer cet enténébrement comme un problème, le récit le justifie parce que ses méchants sont de plus en plus ouvertement méchants. Toute la dimension « gauchiste » de la première saison disparaît avec la dimension « gnostique » de la deuxième. Frank Black est à deux doigts de devenir l'Inspecteur Harry du combat anti-sectes.

*Millennium* aura été innovatrice de plein de trucs dans les séries télévisées : sans elle, *Angel*, *Lost* et *Hannibal* n'auraient pas été les mêmes et elles auraient été beaucoup moins bien. Mais elle a aussi inventé le principe de la série géniale qui devient moins bonne quand elle change de « show runner » – comme plus tard *Alias* et surtout *Fringe* lorsque Kurtzman et Orcci quittent les deux séries. *Fringe* a réussi à « disparaître » avec une cinquième saison affreuse : plus folle encore que *Millennium* ou *Alias* qui sont devenues ce qu'elles ne devaient pas être, elle a réussi à rendre insipide son passé, inutile ou impossible à revoir et à aimer. C'est le contresens le plus criminel jamais produit par un changement de « show runner ».

La différence entre *Millennium* et *Alias* ou *Fringe*, c'est que sa deuxième saison fonctionne vraiment comme une dernière saison. Et donc la troisième saison devient un « retournement » de *Millennium*. Un peu comme L'Apocalypse est un « retournement » de L'Évangile de saint Jean. Un peu comme la Bible semble être le produit du retournement, par un changement de « show runner » théologique, d'un texte sacré initial en un projet de contrôle de la population. Le problème n'était pas de faire de la société Millennium la source du Mal, mais d'essayer de tirer un récit supplémentaire de cette source. A partir de cet instant, la série s'est mise à ressembler à ce qu'elle combattait. Elle s'est donnée comme une « représentante du Bien » qu'elle avait déjà identifiée comme « la source du Mal ».

On peut presque considérer la cinquième saison de *Angel* comme la réponse au « conflit narratif » de la troisième saison de *Millennium*. Puisqu'on ne peut pas aller plus loin que d'identifier avec précision la source du Mal (dans *Angel*, ça devient moins les démons que la société d'avocats Wolfram & Hart), pour que la tension narrative ne s'évanouisse pas, il faut que le personnage soit « tenté » de faire Un avec elle pour la « changer ». *Angel* devenant patron de Wolfram & Hart, c'est ce que *Millennium* aurait dû être. Frank Black intronisé grand chef de la société Millennium, attendu depuis toujours comme nouveau Messie d'une lutte pour la survie de l'espèce humaine lors de l'Apocalypse, sans qu'on sache si il y croit vraiment ou si il veut les détruire de l'intérieur, ça aurait eu de la gueule ! Au lieu de ça, il est devenu ce petit flic aigri et désagréable, qui continue ses enquêtes parce qu'il ne sait rien faire d'autre et qui peste sans arrêt contre Millennium, les gros méchants derrière tous les sales trucs.

Ce que nous apprend *Millennium*, c'est que toute forme, même la meilleure, se transforme en son contraire si elle dure au-delà du temps qui lui est imparti. Le sujet de la deuxième saison – une société qui fut bonne mais qui ne l'est plus du tout – devient la forme que la série expérimente elle-même : une fiction qui fut bonne mais qui ne l'est plus non plus. Millennium, église chrétienne ou franc-maçonnerie, n'importe quelle « expression du Bien », n'importe quelle institution, même la meilleure, finit, par nature et non par accident, à ne plus répondre au principe qu'elle représente. A partir du moment où on s'identifie, sans limite, au principe du Bien, ce qu'on fait, c'est le Mal. A partir du moment où on identifie, sans limite, quelque chose ou quelqu'un au principe du Mal, ce qu'on fait, c'est qu'on fusionne avec lui. L'ouoroboros initialement invoqué par la série aura donc repris ses droits sur les superficielles espérances humaines, et *Millennium* sera devenu à la fois le modèle des plus grandes séries et le modèle des plus mauvaises. *Millennium* est une image du destin des hommes : un cercle parfait.

# PRELUDE AU SENS DE MA MORT

## *Le profiler comme critique d'art, III*

Ce pourrait être le commencement d'une Histoire alternative du crime.

Les hommes ont tué d'autres hommes pour toutes sortes de raison. Ils les ont tués pour survivre. Ils les ont tués par haine, par jalousie, par intérêt. Ils les ont tués pour le plaisir de faire souffrir d'autres hommes. Ils les ont tués pour le pouvoir que cela leur procurait ; pour la passion dans lequel ce pouvoir les entraînait. Et puis un jour, ils les ont tués pour se faire remarquer. Appelons cette alternative à l'Histoire officielle du crime : *De l'assassinat considéré comme une manière de faire le buzz.*

Au fond, ce n'était peut-être qu'un déplacement des raisons initiales. Au fond, il était peut-être toujours question de haine, de jalousie, d'intérêt. Il était toujours question de plaisir, de pouvoir et de passion. Mais ces questions étaient secondaires : il y avait d'abord le désir d'être célèbre, d'être *famous* ; et il faut prononcer cette phrase comme Kanye West dans sa chanson *Famous* : « *They mad they ain't faaaaaamous ! They mad they're still naaaaaameless !* » Il y avait l'idée d'un public, les yeux grands ouverts sur la page des faits divers ou rivé aux bulletins d'information, attendant fébrilement le prochain meurtre. L'émerveillement suscité par l'existence des criminels est magnifiquement décrit par Jean Genet dans l'ouverture de *Notre-Dame-des-Fleurs* : « *Weidmann vous apparut dans une édition de cinq heures, la tête emmaillotée de bandelettes blanches, religieuse et encore aviateur blessé, tombé dans les seigles, un jour de septembre pareil à celui où fut connu le nom de Notre-Dame-des-Fleurs. Son beau visage multiplié par les machines s'abattit sur Paris et sur la France, au plus profond des villages perdus, dans les châteaux et les chaumières, révélant aux bourgeois attristés que leur vie quotidienne est frôlée d'assassins enchanteurs, élevés sournoisement jusqu'à leur sommeil qu'ils vont traverser, par quelque escalier d'office qui, complice pour eux, n'a pas grincé.* » Et il y avait l'idée d'un spectateur privilégié, qui dépasserait l'état de sidération du grand public. Il y avait l'idée d'un spectateur *qualifié* : celui qui repérerait la volonté du meurtrier, qui comprendrait ce qui habite la psyché du tueur et le pousse à agir ainsi. Celui qui comprendrait « *son dessein* » et serait capable d'en décrypter l'énigme. Le meurtre devenait une façon différente de devenir une star ; une façon différente de *rayonner*.

Dans *Red Dragon* (1981), Hannibal Lecter n'est qu'un personnage de second plan. C'est un sociopathe sadique terrifiant qui fait semblant d'aider Will Graham dans sa traque de Francis Dolaryde mais en réalité se venge de ce dernier en mettant le tueur sur la piste de sa famille. Dans *Le Silence des Agneaux* (1988), il se complexifie : le docteur Lecter devient une sorte de Lucifer qu'on arriverait à tirer du bon côté, du côté du « Bien » (entendu comme la préservation de l'ordre), quand la situation se présenterait et l'interlocuteur adéquat – ici Clarisse Sterling – se prêterait au jeu. C'est que le romancier, semble-t-il, se met à l'aimer, et donc, forcément, à en relativiser la nuisance : ce qui est presque systématique dans une relation entre un créateur et son personnage quand celle-ci est amenée à durer. Enfin, dans *Hannibal* (1999), il est presque « lavé » de ses crimes par l'évocation de sa jeunesse tragique (sa sœur Mischa tuée et mangée devant lui par cinq *panzers* lituaniens pendant la seconde guerre mondiale) ainsi que par la pourriture morale de ses victimes (Paul Krendler, Rinaldo Pazzi, Mason Verger). A la fin du roman – cet élément n'est pas repris dans le film de Ridley Scott ! – Hannibal Lecter et Clarisse Sterling s'enfuient ensemble. On perd leur trace mais on sait qu'ils sont désormais un couple heureux. Hannibal et Clarisse sont deux êtres que la vie a initialement brisés mais qui ont désormais réussi à dépasser leurs contradictions individuelles ! Incroyable mais vrai. Hannibal aura réussi à fasciner Thomas Harris au point que celui-ci ait oublié l'horreur initiale qu'il lui inspirait. En bon manipulateur pervers, son personnage l'aura littéralement mis *dans sa poche*.

Cette fascination sera rejouée dans la série de Bryan Fuller, mais sans jamais oublier le caractère fondamentalement sadique, égoïste, manipulateur, du personnage tel qu'il a été initialement conçu. Si Thomas Harris finit presque par être convaincu de l'innocence de Hannibal Lecter, la série n'oublie jamais de nous rappeler que celui-ci a peut-être atteint un stade supérieur de manipulation perverse et criminelle et que c'est nous qui sommes devenus incapables de le voir ; c'est nous qui nous sommes enténébrés en sa présence. Non, ce n'est pas Hannibal qui a changé. C'est nous qui avons été changés par lui. Dans la 3<sup>e</sup> saison de la série, lorsque Hannibal s'est enfui, non avec Clarisse mais avec sa psychanalyste Bedelia DuMaurier et que nos héros se retrouvent à Florence, celui-ci a atteint une paix *presque* comparable à celle du personnage de Thomas Harris. Et il ne manque pas de préciser qu'il n'a tué *presque* personne depuis son arrivée en Italie. Mais Bedelia lui répond que « *sa paix est sans moralité* » et que cette situation est encore plus dérangeante. C'est que, dans la série de Bryan Fuller, Hannibal ne s'arrange *jamais*. Ce sont les autres personnages qui *s'arrangent de lui*. Et par extension, ce sont les spectateurs qui se laissent avoir par son très grand charme.

C'est pourquoi la série ne contient, du moins dans la forme inachevée dans laquelle elle nous est pour l'instant parvenue, pas de *happy end* mais une fin imitée sur celle du *Dernier Problème* de Conan Doyle (la « mort » apparente commune de Sherlock Holmes et du docteur Moriarty), les deux héros plongeant dans le vide parce que le suicide est la seule issue éthique au *sick amour* de Will pour Hannibal. Ce qui est d'autant plus troublant que *Hannibal* a fonctionné pour le spectateur dans un registre de fascination comparable au *Sherlock* de Steven Moffat : réécriture moderne du récit initial, avec détournement de toutes ses ficelles classiques, réutilisation subtile de nombreux éléments, renversement de perspective sur des épisodes mythiques, et, bien sûr, mise en scène des palais de Mémoire de Sherlock Holmes comme du docteur Hannibal Lecter. Sarah Hatchuel a écrit de la série *Hannibal* qu'elle pouvait être considérée comme la première *fan fiction* à avoir bénéficié des moyens de production professionnels. *Hannibal* et *Sherlock* sont deux *fan fictions* élevés au rang d'œuvre d'art, et la présence commune des palais de mémoire laisse ouverte la possibilité que ceux-ci soient une image de ce que l'œuvre devient pour le fan à partir du moment où il se met en tête d'écrire des épisodes inédits de la Geste de ses héros fétiches.

Pendant deux saisons et demi, la série télévisée *Hannibal* de Bryan Fuller fonctionne comme un prélude à *Red Dragon* de Thomas Harris. Mais un prélude réécrit, modifié, détourné et comprenant les germes du récit comme si celui-ci avait déjà été « annoncé » dans la vie de ses personnages. Dans *Red Dragon*, Will Graham vit avec Molly et elle demande à Jack Crawford de ne pas laisser Will s'impliquer dans l'affaire du Dragon Rouge. Dans le premier épisode de *Hannibal*, la personne qui demande à Jack de ne pas laisser Will s'impliquer dans l'affaire en cours est Alana Bloom. Personne féminin principal de la série, Alana Bloom est un personnage réinventé à partir du docteur Alan Bloom, brièvement évoqué dans *Red Dragon* : « *Graham aimait bien le Dr. Alan Bloom. Ce petit homme rondouillard aux yeux tristes était un psychiatre légiste de tout premier plan. Graham appréciait surtout le fait que Bloom n'ait jamais cherché à voir en lui un sujet d'étude.* » Alana Bloom deviendra un tiers dans la relation entre Will et Hannibal, l'amie amoureuse de Will, puis l'amante de Hannibal, enfin l'épouse de Margot Verger. Elle change de costume, de personnalité et presque d'« être » dans chacune des saisons qu'elle traverse (comme les saisons changent également de direction artistique, de personnalité et presque d'« être » ; *Alana Bloom est l'esthétique de la série*). Elle redira une des phrases clés du docteur Bloom du roman à Jack Crawford : « *Ce garçon doit lutter contre une peur énorme. La peur est la face cachée de l'imagination, c'est le prix qu'il faut payer, le revers de la médaille.* »

Dès la première saison de *Hannibal*, on retrouvera trois des membres de l'équipe de *Red Dragon* : Jimmy Price, Brian Zeller et Beverly Katz (et sa phrase clé, *Gotcha* : « *Je t'ai eue* » lorsqu'elle retrouve un indice sur un objet). Drôle, efficace, énergique, l'équipe se met à ressembler à un groupe de « super flics scientifiques » du type *Les experts*, ce qui est évidemment une des multiples fausses pistes déposées par la série de Bryan Fuller pour perdre son spectateur. Le personnage du journaliste fouille-merde répugnant, Freddy Lounds, devient une femme jolie et intrigante, Freddie, une petite rousse moralement ambivalente et aux intentions opaques, et le journal *The National Tattler* devient un site web, *tattlecrime.com*. On retrouve bien sûr la femme de Jack Crawford, Phyllis, qui sera surnommée Bella. Mourante entre *Le silence des agneaux* et *Hannibal*, Bella sera malade du cancer tout le long des deux premières saisons de la série et morte à partir de la troisième. Le personnage de la fille de Garret Jacob Hobbs, Abigail, source de la grande culpabilité de Will, deviendra particulièrement important. Elle se transforme en une espèce de « fille de substitution » de Hannibal et de Will, dont la « survie » est le cadeau que Hannibal fait à Will avant de la reprendre en la tuant devant lui. Le directeur de l'hôpital psychiatrique de Chesapeake, Frederick Chilton, deviendra une des figures clés de la série, un personnage comique qu'on « tue » à chaque saison (Bryan Fuller le compare au Kenny de *South Park*). La phrase « *Je me demande si je suis son geôlier ou son secrétaire* » sera reprise dès la première saison, mais pas au sujet de Hannibal : au sujet de son *copycat*, le docteur Abel Gideon.

Par un renversement génial des attentes du spectateur (qui est toujours peu ou prou considéré comme un « spécialiste » des romans de Thomas Harris ou de ses adaptations cinématographiques antérieures), la scène fameuse de *Red Dragon* où le journaliste Freddy Lounds, kidnappé par Francis Dolarhyde, est projeté dans l'hôpital de Baltimore sur une chaise roulante en flammes est reprise dans la deuxième saison où elle devient un coup monté entre Freddie et Will pour convaincre Hannibal de l'enténébrement de Will. Du coup, lorsque la scène doit revenir dans la troisième saison, alors que le récit reprend la courbe du roman *Red Dragon*, ce n'est plus Freddie Lounds qui est kidnappée par Francis Dolardhyde mais Frédérick Chilton. On retrouvera les Verger, Mason et Margot, dès la deuxième saison – mettant en scène Mason Verger avant sa défiguration par Hannibal (qui s'en chargera désormais *avec* Will Graham, comme il vivra dans la troisième son enlèvement avec lui également). L'homosexualité de Margot Verger sera différée également à la troisième saison, la deuxième mettant en scène sa séduction de Will et leur nuit d'amour (mais celle-ci sert, on le comprendra, essentiellement la nécessité d'avoir un enfant pour récupérer l'héritage des Verger).

Enfin, la série inventera un nombre considérable de nouveaux personnages qui entoureront les héros principaux comme une petite société de grands malades, alternativement drôles, sensuels, pathétiques, pervers : Franklyn Froideveaux, Tobias Budge, Abel Gideon, Bedela Du Maurier, Miriam Lass, Peter Bernardone, Chiyoh...

« Apéritif », le premier épisode de la première saison, est exemplaire. Tout est déjà là et pourtant tout reste intégralement en suspens. Tout est déjà là : les enjeux, les « thèmes », les personnages principaux – à part Bedelia DuMaurier – et les fausses pistes surtout. Et tout reste en suspens : les effractions de violence sont rares, les « sorties » de la réalité également. Imitant grossièrement le genre de la série « formulaire semi-feuilletonnante » (pour employer la terminologie parfaite de Claire Cornillon) avec laquelle *Hannibal* jouera de façon perverse pendant toute la première saison, de façon assez lâche pendant une partie de la deuxième et pas du tout dans la troisième – on dirait « presque » un pilot de série normal. « Presque » seulement.

Tout d'abord on découvre le « don » de Will Graham. Sa façon de se laisser dévorer par la scène du crime, le « dessein » du tueur. Will expérimente le monde du tueur comme un état plus subtil que le sien. En bon profiler, il est projeté dans le monde imaginal ténébreux du tueur qu'il appréhende esthétiquement. Puis on suit une succession de scènes mettant en scène les personnages principaux de la série, Jack, Alana, Jimmy, Brian, Bervely, comme si on nous présentait les personnages d'une nouvelle série. Les différents lieux où les personnages se rendent sont indiqués en bas de l'image avec une typographie « machine à écrire » directement inspirée de l'esthétique propre à *X-Files*. Enfin, Hannibal Lecter arrive, exactement au centre de l'épisode, après vingt minutes d'attente, sur l'Aria des *Variations Goldberg* de J.S. Bach auquel il était associé dans le film de Ridley Scott. C'est un jeu esthétique sur la « reconnaissance » d'un personnage à travers l'apparition de son thème musical – un peu comme, dans le film *Fire walk with me*, l'apparition de Dale Cooper est associée au thème au saxophone du rêve de la pièce rouge. D'ailleurs, dans le pilot de *Twin Peaks*, Dale Cooper arrivait également au milieu exact du premier épisode. Dale Cooper comme Hannibal Lecter doivent apparaître au centre du pilot parce qu'ils vont être centraux dans chacune des deux séries. Mais leur centralité aura une signification différente. Dans *Twin Peaks*, Cooper apparaît comme l'élément étranger qui va, dans un premier temps, permettre de résoudre les conflits internes propres à un lieu habité et une population qui lui sont associées – ce qui explique que les autres personnages doivent être présentés avant lui. Hannibal, lui, est le lion que tous attendent, redoutent, désirent pour se faire dévorer.

Sa première longue scène le montre dans ses activités de psychanalyste, face au patient Franklyn Froideveaux – une pure invention de la série de Bryan Fuller, et le premier personnage pathético-burlesque d'une fiction qui en contiendra beaucoup. Cette scène annonce parfaitement le genre d'angoisse qui va être expérimentée dans *Hannibal*. Franklyn pleure de peur face à un Hannibal qui oscille entre trois sentiments différents :

- a) L'ennui
- b) L'attraction prédatrice pour la faiblesse
- c) Le dégoût

Franklyn Froideveaux cherche de l'aide auprès de celui qui sera son meurtrier. Et, bien entendu, Hannibal a beau parler de façon raisonnable à Franklyn quand il lui dit « *Le lion n'est pas dans la pièce, Franklyn ; si il était dans la pièce, vous le sauriez* », il lui ment. Le lion est dans la pièce. Nous le savons. Franklyn le sait sans le savoir. Mais il accepte d'entendre le lion lui dire l'inverse. Franklin est une image de Will dans ce que Will a de pire. C'est un « ratage » de Will. C'est un « ratage » du spectateur ou plutôt c'est une première humiliation de celui-ci. Dans le 7<sup>e</sup> épisode on verra Franklyn quémander l'amitié de Hannibal et expliquer que si Michael Jackson avait été son ami, il l'aurait « *sauvé de lui-même* ». Il croit alors approcher la grandeur, mais ce garçon confond grandeur et mépris. De même, il s'attache à Tobias, un serial killer très proche de Hannibal qui tue des êtres humains pour récupérer leurs boyaux afin de les transformer en cordes de violoncelle. Tobias est le meilleur ami de Franklyn mais Franklyn n'est pas le meilleur ami de Tobias, comme lui fait remarquer avec une pertinente cruauté Hannibal. Franklyn cherche l'approbation de gens qui ne ressentent pour lui que du mépris. Sa demande d'amour est une « *sick amitié* ».

Toute cette scène montre de façon microcosmique le jeu auquel la série va jouer : en particulier la lenteur de l'attente, sachant que celle-ci n'est que l'attente d'une mort violente, d'un assassinat sadique, humiliant. Il n'est pas impossible que derrière cette image de Hannibal présenté comme « *un lion caché dans la pièce* » – il y ait une référence au roman de Henry James, *La Bête dans la jungle*, ou un amour non-dit entre deux personnages fonctionne comme le lion dans la pièce qui ne sautera à la gueule du protagoniste masculin qu'après la mort de la femme aimée.

La série *Hannibal* prend la forme de son personnage : on ne l'aime que dans le sens où on sent qu'elle nous épargne – pour le moment... « *Il voit ses victimes comme des porcs* » dit Will en parlant de l'Eventreur de Chesapeake sans savoir qu'il s'agit de son ami, le docteur Lecter. La série crée avec ses spectateurs les modalités mêmes du *sick amour* qu'elle décrit entre ses personnages.

L'extrême longueur des scènes de dialogues ou de questionnements métaphysiques contraste avec la rareté des scènes de violence, mais on ne peut pas confondre cet équilibre avec celui des films de Quentin Tarantino, pour prendre un exemple presque caricatural de cas où la violence est « libératrice », où elle met fin à l'angoisse maintenue par les scènes de dialogues. Dans *Hannibal*, elle n'en devient que plus profondément anxiogène. En fait, c'est une série qui, plus elle avance, plus elle s'enfonce dans quelque chose d'incroyablement inquiétant, comme des sables mouvants... Pourquoi ? Parce que la peur se déplace de son pivot initial (les crimes sadiques de Hannibal Lecter) à son véritable sujet : le fait que Will Graham, support du spectateur, homme d'une empathie totale (une « *empathie absolue* » dit Hannibal dans le 1<sup>er</sup> épisode ; « *une imagination très fertile, une pure empathie* » ajoute-t-il dans le 10<sup>e</sup> épisode de la première saison), finisse par en être contaminé à l'insu de son plein grès. La véritable peur du spectateur, c'est ce que va devenir Will parce que le destin du personnage est le miroir de celui du spectateur. Ce qui fait de *Hannibal* une série exemplaire sur la contre-initiation, dans laquelle Hannibal Lecter est le maître du Mal et Will (ou le spectateur) le suppôt potentiel de celui-ci.

*Sick amour*, contre-initiation : *Hannibal* rejoue, en lui donnant une forme narrative étendue, les modalités mêmes du récit de David Lynch à partir de la fin de *Twin Peaks*. Si on pense inéluctablement à *Lost Highway*, *Mulholland Drive* ou *Inland Empire* en regardant *Hannibal*, c'est parce que l'angoisse générée en est extrêmement proche – c'est celle de se retrouver avec un « *unreliable narrator of his own story* » comme dira Will Graham dans la deuxième saison. Pendant trois saisons, nous suivons les aventures de Will Graham, un homme dont l'empathie est si grande qu'on a, en permanence, une peur terrible que celle-ci ne se transforme en son contraire. Will Graham est le *profiler comme fidèle d'amour*. Cela tient à la place de choix que va prendre l'objet de son investigation. Si les profiler réussissent à ne pas devenir fou de la folie de leur cible, c'est parce qu'ils en ont plusieurs. Mais progressivement, Will est pris de passion pour sa cible principale : l'Eventreur de Chesapeake, un homme pour qui ses victimes ne valent pas mieux que des porcs, un homme qui n'a que du mépris pour ses proies, mais qui semble soudain éprouver un sentiment différent le concernant, qui éprouve même une sorte d'affection paradoxale pour lui. Manipulé par Hannibal, hypnotisé par lui, il finit par entrer dans une relation obsessionnelle avec lui. C'est que, malgré son empathie absolue, la demande d'amour de Will Graham reste forte, violente, fixe. Will ne sait pas ou plus s'il veut arrêter Hannibal ou être aimé par lui. Son incertitude concernant ses propres fins paralysent son désir de justice. Will est le profiler qui se sent soudain hissé à l'état de *spectateur qualifié*.

« Apéritif » contient également une pièce du palais de mémoire de Bryan Fuller lui-même : les toilettes de *Shining* de Stanley Kubrick. On retrouvera la chambre 237 dans le 7<sup>e</sup> épisode de la première saison ; le fleuve de sang qui recouvre entièrement l'image dans le 2<sup>e</sup> épisode de la troisième saison ; et enfin un « remake » par Jack Crawford du cassage de gueule de Alex DeLarge sur *La Pie Voleuse* de Rossini dans le 5<sup>e</sup> épisode de la troisième saison. Et c'est une référence particulièrement cohérente : non seulement l'obsession de Fuller pour l'architecture tient de l'esthétique kubrickienne, mais l'Hôtel Overlook de *Shining* est déjà une sorte de palais de mémoire. Enfin, l'épisode annonce un des thèmes principaux de la série lorsque Hannibal dit à Will que Jack le voit comme une tasse en porcelaine fragile. La tasse en porcelaine reviendra dans le 4<sup>e</sup> épisode lorsque Abigail brise une tasse sur le sol de la cuisine. Et cette image sera utilisée dans la 2<sup>e</sup> saison pour parler du retour à la vie de Abigail. Elle vient à nouveau d'une méditation sur un passage d'un des trois romans de Thomas Harris.

« *Le docteur Lecter était en train de regarder une émission consacrée au célèbre astrophysicien Stephen Hawking et son œuvre, écrit Thomas Harris dans Hannibal. Il l'avait déjà vue à plusieurs reprises et c'était maintenant son passage préféré, le moment où la tasse de thé tombe de la table et se brise sur le sol. Hawking, tout de guingois dans son fauteuil roulant, commente de sa voix digitale : « D'où vient la distinction entre le passé et l'avenir ? Les lois de la science ne la reconnaissent pas et pourtant, dans la vie courante, la différence est importante. Ainsi, voir une tasse de thé glisser de la table et se casser en mille morceaux sur le sol n'a rien d'exceptionnel, mais le jamais vu, ce serait qu'elle se reconstitue et qu'elle saute à sa place... » Repassé en sens inverse, le film offre précisément ce spectacle, celui de la tasse qui reprend sa forme et son emplacement initiaux. Hawking poursuit son commentaire : « C'est l'évolution vers un état de désordre accru, dite entropie, qui distingue le passé de l'avenir, et donne un sens au Temps. » Le docteur Lecter était un grand admirateur des travaux de Stephen Hawking, qu'il suivait d'aussi près que possible dans les revues de sciences mathématiques. Il savait que Hawking avait soutenu à un moment que l'expansion de l'univers finirait par s'arrêter et qu'il entrerait à nouveau dans une phase de rétrécissement, que l'entropie pourrait s'inverser. Par la suite, il était revenu sur cette hypothèse en déclarant s'être trompé. Les connaissances de Lecter en mathématiques étaient plus que substantielles, mais Stephen Hawking évolue dans une sphère inaccessible au reste des mortels. Des années durant, le docteur avait tourné et retourné le problème. Il aurait tant voulu que Hawking ait eu raison, que l'univers cesse de s'étendre, que l'entropie se ravise, que Mischa, dépecée et digérée, soit à nouveau entière... »*

C'est comme si toute la série de Bryan Fuller essayait de déployer toutes les conséquences possibles, tant esthétiquement, métaphysiquement que narrativement, des deux obsessions du docteur Lecter décrites dans le roman *Hannibal* de Thomas Harris : le palais de mémoire qui se construit pour qu'on puisse y vivre en toute circonstance, et l'image de la tasse de porcelaine qui se brise et ne se recolle pas.

Les deux obsessions sont liées parce qu'elles renvoient toutes les deux au problème du Temps. Tout d'abord : l'entropie, la flèche du temps, le fait qu'on ne réussit jamais à inverser le processus thermodynamique qui nous mène vers le désordre (qui est une traduction « scientifique » de la doctrine traditionnelle des quatre âges et de la fin du monde lors du Kali Yuga). Ensuite : la création d'un espace mental, un espace de mémoire, qu'on doit considérer comme magique parce qu'il permet de préserver de l'oubli tout ce qui devrait disparaître. Les deux proviennent d'un souci commun ; celui de maîtriser le Temps. Celui de détruire puis de réarranger le Temps.

Et c'est là que le sens du texte de Thomas Harris change à nouveau de sens à partir du moment où il est réinterprété par Bryan Fuller. Dans *Hannibal*, cet épisode sert encore une fois à dédouaner Hannibal de ses crimes. En rencontrant Clarisse Sterling, c'est comme si le docteur Lecter voyait la tasse de porcelaine se reformer – et cette rencontre sauve Mischa du monde des morts et le sien de l'univers du crime. Dans la série de Bryan Fuller, c'est une image de la « toute puissance » de Hannibal sur ses personnages : sa capacité à leur faire croire à des miracles, simplement pour le plaisir de les en séparer à nouveau. En bonne incarnation du mauvais démiurge, Hannibal fera revenir la « tasse de porcelaine » qu'est Abigail à Will mais ce sera pour l'en priver à nouveau.

En outre, *Hannibal* redessine plusieurs scènes et moments du roman *Red Dragon*, en les plaçant en amont et en leur redonnant une nouvelle signification. Le déplacement le plus troublant intervient dans le récit du crime de Will Graham, lorsque, lors de l'arrestation et la mort de Garret Jacob Hobbs. Voilà comment celle-ci se déroule dans le roman : « *Mme Hobbs, frappée à de multiples reprises, s'accroche à lui sur le palier. Quand il comprend qu'elle est perdue, quand il entend les hurlements dans l'appartement, il se dégage de l'emprise de ses doigts gluants de sang et se jette sur la porte avant qu'elle ne se referme. Hobbs tient sa propre fille et lui cisaille le cou, elle se débat pour ne pas être égorgée. Il tressaute sous l'impact des balles de 38, mais il ne s'arrête pas, il continue de la poignarder. Puis il tombe assis sur le plancher, la fille halète, et Graham voit que Hobbs lui a tranché la trachée artère, mais que l'aorte est encore intacte. La fille le regarde de ses grands yeux vitreux et son père hurle : « Tu vois ? Tu vois ? » avant de s'écrouler sur elle. »*

Dans la série, ce que Will voit ou doit voir, c'est Hannibal, qui entre alors dans la cuisine des Hobbs, associé à l'image d'un démon (l'homme-cerf, qui subira de nombreuses transformations dans les trois saisons). A la fin de la première saison, Will redemandera « *Tu vois ? Tu vois ?* » à Jack alors qu'il sauve Hannibal que Will s'apprêtait à tuer. De même, se dédoublant elle-même, *Hannibal* rejouera les mêmes saynètes plusieurs fois en en modifiant les protagonistes. Et, à la fin de la deuxième saison, Will refera le geste de Hannibal appelant Hobbs alors que la police s'apprêtait à venir le chercher, et lui dira ce fameux « *Ils savent.* » qui permit à Hobbs de se préparer à leur arrivée, et permet alors à Hannibal de se préparer une sortie. Will, désormais hypnotisé et manipulé par Hannibal, finit par ne plus savoir ce qui dans sa mémoire relève de l'hallucination ou du souvenir.

Dans *Hannibal*, tout est double, parce que tous les personnages sont doubles déjà. Tous les personnages sont hantés par leur propre double et toutes leurs relations sont des relations entre doubles : Hannibal et Abel Gideon, Tobias Budge et Francis Dolarhyde ; Will et Franklyn Froideveaux, Peter Bernardone et Reba McLane ; Alana et Miriam Lass, Bedelia DuMaurier, Chyoh, Margot Verger, etc.

Ensuite, des schémas narratifs de Thomas Harris vont intervenir dans les deux premières saisons par des détournements anticipateurs, comme si on préfigurait le destin des personnages à travers des « répétitions générales » de celui-ci. Ce sera particulièrement flagrant dans l'épisode 6 de la première saison où deux récits se déploient en parallèle. Le premier est l'arrestation d'un imposteur, le *copycat* du docteur Lecter, Abel Gideon, que Alana Bloom visite dans l'hôpital tenu par Frederick Chilton dans des scènes qui rejouent en les parodiant l'ouverture du *Silence des Agneaux* de Jonathan Demme (et réutilisent même les motifs sonores de celle-ci). Le second est la relation entre Jack Crawford et l'agent Miriam Lass, qui préfigure et simultanément annule le récit de Clarisse Sterling (que nous ne verrons jamais, en tous cas pas au stade où la série a été arrêtée). Alana et Miriam jouent toutes les deux une sorte de double incarnation préfiguratrice de Clarisse Sterling dans les cœurs de Jack Crawford et du docteur Lecter, mais dont la « fonction » dans les romans de Thomas Harris sera successivement tenue dans la série de Bryan Fuller par Bedelia DuMaurier (la fuite à la fin de la deuxième saison) et Will Graham (le partage du palais de mémoire). En outre, en déployant de façon infiniment complexe la relation qui existait entre Jack Crawford, Will Graham et Hannibal Lecter, la série tisse à partir de leur récit une sorte d'allégorie apocalyptique où Jack serait Dieu, Will l'Agneau immolé, Francis Dolarhyde l'Antéchrist et Hannibal la Bête 666.

Auto-réflexive, la série *Hannibal* se transforme progressivement en une *exégèse* de la « franchise » Hannibal. Elle se met en tête d'interroger dans son déroulement même ce que les romans ont précédemment raconté. Et c'est comme si la série *Hannibal* essayait de dire ce que *Red Dragon* ne faisait que pressentir : à savoir que cette vie est le prélude d'une pièce qui se joue dans une autre dimension. Et que nos vies sont tissées de rencontres qui n'ont de sens que symboliques. Dans chacune de nos vies, le grand combat apocalyptique a lieu, même si nous ne le savons pas.

En outre, le principe de dévoration et de recomposition que Bryan Fuller fait subir à la « franchise » de Thomas Harris se retrouve dans la façon dont le jeune Lecter, alors sous l'identité du Monstre de Florence, redessina minutieusement les tableaux de la Renaissance avec des cadavres ; ou dans la façon dont l'exécution de Rinaldo Pazzi rejoue celle de son aïeul, Francisco de Pazzi, à la tête de la conjuration contre Lorenzo de Medici et pendu en place publique en 1478. Le *crime art* qui obsédait déjà David Bowie à l'époque de *1.Outside* se retrouve maintes fois évoqué par Fuller dans sa série, mais c'est parce qu'il conçoit l'adaptation elle-même comme une sorte de *crime art*. Il redessine totalement le sens des romans de Harris en même temps qu'il en déplace le personnage principal de Clarisse Sterling à Will Graham et qu'il repense le sens symbolique de chacun des protagonistes secondaires. Il joue avec les romans de Thomas Harris comme un criminel joue avec les organes de celui qu'il vient de tuer.

La longue amitié créée par Fuller entre les trois héros donne au récit une atmosphère profondément dérangeante. Pendant toute la première saison, Hannibal non seulement se présente comme l'allié de Jack et de Will, mais ses crimes sont toujours montrés de façon rapide, presque au débotté, de sorte à ce qu'ils n'empiètent qu'à peine sur la logique narrative des épisodes qui, pendant cette première saison, se présentent comme des enquêtes spécifiques, à la manière d'une série déclinant des variations sur les serial killer. A cet égard, *Hannibal* ne rejoue pas seulement la « franchise » Hannibal Lecter. Elle rejoue également *Se7en*, *Twin Peaks*, et beaucoup d'autres fictions ayant une dimension ouvertement apocalyptique, en particulier évidemment la série télévisée *Millennium* (la présence de Lance Henriksen dans l'épisode 9 peut apparaître comme un hommage transparent à la série de Chris Carter ou l'évocation de sa présence encore vibrante dans le palais de mémoire de Bryan Fuller). Puis, pendant toute la première partie de la troisième saison, elle rejoue l'univers esthétique et onirique des *giallos* italien, avec des passages de rock progressif dans la bande originale, une scène d'amour saphique avec des effets optiques psychédéliques outranciers et un « remake » de la chute de l'héroïne de *Inferno* de Dario Argento dans une eau très profonde avec la plongée de Bedelia dans l'eau de sa propre baignoire.

Pendant ces épisodes où Crawford, Graham et Lecter poursuivent une poignée de tueurs psychopathes avec l'aide du docteur Lecter, le spectateur devient alors complice de l'aveuglement des deux premiers. Tout est fait pour que le spectateur oublie sans cesse ce qu'il a toujours su. Tout est fait pour qu'il s'abandonne dans chaque séquence à la naïveté des protagonistes, alors que les signes suffisants sont déposés pour lui rappeler les infamies du docteur Lecter, y compris la superposition de l'image du diable en début de saison 3 (et la phrase de Abel Gideon : « *Vous êtes vraiment le diable* »), voire l'évocation récurrente du mauvais démiurge, de l'être suprême en méchanceté : « *Dieu ne nous sauvera pas parce que c'est inélégant* » dit Will Graham à Jack : « *L'élégance est plus importante que la souffrance.* » Tout cela créé un regard très particulier pour le spectateur, qui doit non seulement se dédoubler (voir la scène pour ce qu'elle est, parfois sensible et affectueuse, et pour ce qu'elle doit être, toujours manipulatrice et inquiétante), mais également sans cesse interpréter les événements présentés dans chaque scène comme des prémonitions. La série ne parle pas seulement d'un grand manipulateur ; elle est elle-même une grande manipulatrice, et se donne comme une épreuve autant que comme une réflexion. *Hannibal* « est » Hannibal. Et la série « rejoue » sur son spectateur la séduction de Hannibal auprès de Will Graham. On ne sait jamais si elle nous considère comme son amour ou comme une proie.

Enfin, tout dans *Hannibal* fonctionne comme les sombres précurseurs d'un récit qui ne viendra jamais. Un peu comme *Les chants de Maldoror* du comte de Lautréamont, c'est une longue préface à une œuvre qui tient dans un mouchoir de poche. Le principe même de la série *Hannibal* est de tout faire pour ne pas arriver même à son point de départ. Elle finira par y arriver quand même, en milieu de troisième saison, comme *Les chants de Maldoror* finissent par aboutir à un mini-roman dans le cours du sixième chant ; mais après quels détours, quelles parenthèses, se retrouvant même obligée de finir (la matière italienne, florentine, dantesque de *Hannibal*) avant d'avoir commencé (l'enquête gothique, blakienne, gnostico-romantique de *Red Dragon*). Comme dans la chanson « *It's Over* » des Smiths ou n'importe quel autre récit d'amour impossible ou de *sick amour* évité (ce que *Hannibal* est également : *Hannibal* est à la fois une série sur le *sick amour* et sur la possibilité de l'éviter par l'intervention d'une notion d'« amour impossible » ; et tous les « amours impossibles » sont peut-être des façons d'éviter une épreuve de *sick amour*), oui, comme dans « *It's Over* » des Smiths, *tout est fini avant même d'avoir commencé*. Hannibal le dit à Bedela DuMaurier dans le 6<sup>e</sup> épisode de la 3<sup>e</sup> saison, deux épisodes avant que *Red Dragon* ne « commence » : « *Toutes nos fins se trouvent dans nos commencements. L'Histoire se répète. Il n'y a pas d'échappatoire.* »

Et même quand le récit de *Red Dragon* commence enfin, en cours de troisième saison, on a l'impression d'assister à une répétition générale. Ce n'est pas *Red Dragon*, c'est une « variation » sur *Red Dragon*. Comme le *Red Dragon* de Thomas Harris était déjà une « variation » sur l'Apocalypse. Et c'est un balbutiement, un bégaiement. La première fois qu'on entend le mot « Red Dragon », il est bredouillé maladroitement par Francis Dolarhyde alors qu'il se prépare à téléphoner au docteur Lecter. Logiquement il faudrait appeler cette section du récit *Rehehed Dwagohn*.

Enfin, la « réalité » du récit raconté dans *Hannibal* se désagrège progressivement. Dans la seconde saison, une saynète répétitive commence à apparaître (Will Graham et Jack Crawford en train de pêcher), saynète qui n'appartient ni au registre de la réalité ni à celui du rêve, mais à celui d'un plan de conscience symbolique, situé en dehors de la dichotomie rêve/réalité. Et dans la troisième saison, ce type de distinction n'a presque plus de sens. Hannibal vit désormais dans son palais de mémoire, recréé à partir de ses désirs et de ses souvenirs. Il réussit par moments à y faire entrer les autres personnages, qui se tiennent alors à mi-chemin entre leur réalité et la sienne (mais on sait que la sienne sera nécessairement la plus forte, il est accoutumé à cet exercice depuis trop longtemps). Le docteur Lecter devient une sorte de docteur Faustroll. Comme le pataphysicien des *Gestes et Opinions* de Alfred Jarry – ou plutôt comme Sengle, le pataphysicien adelphique des *Jours et les Nuits* – Hannibal réussit, à partir des linéaments du possible contenus dans la réalité, à reconstruire le monde exactement comme il le désire. Même la mort (celle du singe papion dans *Faustroll* ; celle de Abel Gideon dans *Hannibal*) n'y a plus vraiment de réalité. Le spectateur n'a plus de support stable pour évaluer ce qu'il voit. Il est plongé dans un monde par moitié créé par Hannibal, par moitié autorisé par les autres et par lui. Hannibal Lecter n'est pas seulement l'anti-alchimiste que tout serial killer est. Il n'a pas seulement transformé le vivant en mort. Il a réussi à faire croire que cette mort est encore plus vivante que la vie. Et il ne semble pas y avoir de limite à son emprise.

*Hannibal* est la première série télévisée pataphysique. C'est la première série qui démontre le « génie du solipsisme », ou l'incroyable capacité de l'homme à repeindre le monde aux couleurs qu'il désire – et la relation intime de cette possibilité avec le crime. Si Hannibal est l'Antéchrist, c'est dans le même sens que chez Jarry. C'est parce qu'il peut, se hissant au même niveau que l'Agneau Will, imposer une stricte équivalence des contraires : le signe « égal » devient alors, non plus l'anticipation, mais la réalisation de la « fin des temps ». Bryan Fuller changeant la signification ultime de la tétralogie de Thomas Harris, c'est Alfred Jarry *refaisant* Ubu, se réappropriant la Geste potachique des frères Morin pour la hisser, Lautréamont aidant, au statut d'œuvre d'art.

La relation amoureuse entre Will et Hannibal n'est pas seulement impossible parce qu'elle est homosexuelle (Alana Bloom aura bien, elle, une histoire d'amour homosexuelle avec la sœur de Mason Verger, Margot). Elle est impossible parce qu'elle est conditionnée par leurs fonctions respectives, fonctions qu'ils ne quitteront en réalité jamais dans le récit. Will a pour projet d'arrêter Hannibal. Il nous fait croire sans cesse le contraire, il nous fait croire qu'il l'aime, et on peut même dire qu'il est *obligé de croire qu'il l'aime* pour l'atteindre. Will Graham est le prince du conte gnostique. Il est plongé dans le pays ténébreux de l'Occident. Mais il est obligé d'oublier sa native noblesse pour obtenir la perle. Il est obligé de se faire ténébreux lui-même pour mettre fin à l'emprise des ténèbres sur le monde.

En ce sens, Will est le profiler ultime. Il est celui qui sait désormais que toute sa vie dépend intrinsèquement des crimes du serial killer. Ce n'est pas seulement un don vécu comme une malédiction comme chez Frank Black. Ce don est en réalité son identité la plus intime. Il n'est et ne peut être rien d'autre. Il est profiler et il ne vit que dans la mesure où on lui propose une affaire plus grande que lui-même. La relation qu'il entretient avec Hannibal est comparable à celle de l'exégète d'une œuvre d'art ténébreuse, qui sait que celle-ci ne se laissera pas interpréter facilement. Il trouve immédiatement en elle une résistance – et il est comme ce séducteur impénitent face à une personne qui se refuse apparemment à lui. Il doit dès lors, pour la conquérir, *donner l'apparence de la soumission*, quitte à y perdre vraiment le fil de son projet, quitte à se soumettre vraiment à elle et chuter dans un labyrinthe proche du borborygme de la contre-initiation. Mais c'est un leurre, comme le Mal est toujours un leurre, et comme son indépendance face au principe du Bien est une illusion qu'il génère chez l'homme impréparé. Son indépendance est toujours illusoire. L'autonomie de son principe est toujours illusoire. Nous n'avons aucune raison de nous duper plus longtemps sur sa puissance apparente. Mais peut-être y avons-nous trop longtemps cru pour que notre victoire ne puisse résulter d'autre chose que d'un sacrifice.

Nous nous prenions pour des profiler, mais nous n'étions en réalité que les commanditaires des meurtres dont nous résolvions l'énigme. C'est quelque chose que la série *Millennium* avait déjà compris, mais c'était encore trop tôt. C'est maintenant seulement que, ayant éprouvé les linéaments sordides du *sick amour* pour un serial killer plus fort que les autres, nous avons le sentiment intime de notre participation à la malédiction jetée sur ce monde. Et de celle-ci, nous avons désormais le devoir d'y mettre fin par un coup tranchant d'épée indienne. Nous savons la seule solution qui peut lui être proposée : c'est la mort.

L'analogie entre le solipsisme et le crime tient à cette évidence pataphysique : à force d'approfondir les caractères intrinsèquement communs de l'artiste et de son exégète, du profiler et du serial killer, de l'âme empathique et du grand pervers, on aboutit à une équivalence progressive des notions du Bien et du Mal comme une fusion des différences entre la réalité et « notre perception » de la réalité. Mais le moment de cette fusion est ce qu'on peut appeler la « fin du monde ». Le monde se défait en nous lorsque la séparation du Bien et du Mal comme celle de la Vérité et de l'Illusion est rompue. C'est pourquoi le moment où le profiler, pour arrêter un tueur, doit s'adjoindre les services d'un tueur pire encore que les autres figure la fin de ses illusions concernant le Bien qu'il défend. De même, l'instant où une âme empathique décide d'aimer un grand pervers est l'instant celle-ci se perd, et confond la compassion universelle et la demande d'amour qui subsiste à l'intérieur de son propre cœur. Alors ces serial killer et ces grand pervers ne sont pas pour rien pris pour des Anges Exterminateurs. Ce qu'ils exterminent, c'est à la fois nos illusions, et le monde. Et ce monde devait, un jour ou l'autre, être détruit. Il ne pouvait pas ne pas l'être.

*« Il y a simplement ce qui est, et qui ne peut pas ne pas être, ni être autre que ce qu'il est, écrit René Guénon. Et c'est ainsi que, si l'on veut aller jusqu'à la réalité de l'ordre le plus profond, on peut dire en toute rigueur que la « fin d'un monde » n'est jamais et ne peut jamais être autre chose que la fin d'une illusion. »*

Quand nous pensons à notre propre mort, ce que nous écrivons est toujours une Apocalypse.

*Pacôme Thiellement*

*Remerciements à Claire Cornillon, Mathieu Dupré, Sarah Hatchuel, Monica Michlin*