



GRAAT On-Line issue #6 December 2009

*Six Feet Under* ou la mort comme pré/texte

Véronique Bui  
Université du Havre

Alors que pendant des siècles, les hommes dans les sociétés occidentales avaient vécu dans une familiarité avec la mort, le XX<sup>e</sup> siècle a inversé ce rapport pour en faire un interdit. Les signes de la mort tels que les tentures à la porte de la maison du défunt, le convoi funéraire circulant à travers les artères des villes et des villages, le port du vêtement de deuil pendant une durée déterminée ont été effacés. D'après Philippe Ariès, auteur des *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, cet interdit de la mort, afin de préserver le bonheur des vivants, est né aux Etats-Unis au début du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>1</sup> C'est là-bas que l'embaumement est devenu un métier reconnu avec licence et pignon sur rue. Cette pratique avait existé en Europe au XVIII<sup>e</sup>, comme le précise Philippe Ariès, mais elle a été abandonnée sur le vieux continent tandis qu'elle se développait aux Etats-Unis.<sup>2</sup> Dans la série télévisée américaine *Six Feet Under*, l'embaumement est la spécialité des héros et ce savoir-faire est transmis de père en fils, de Nathaniel Fisher à Dave Fisher.

Or, selon Philippe Ariès, l'embaumement révèle un certain refus d'admettre la mort ; comment dès lors construire une série sur une pratique liée à un thème qui est en même temps un tabou ? Est-ce justement ce tabou de la mort qu'affrontent les scénaristes qui fait l'intérêt de la série, ou cet argument est-il un piège pour cacher le véritable enjeu de *Six Feet Under* : montrer ce que la mort révèle ?

Les *funeral directors* (tel est le nom pris par les entrepreneurs de pompes funèbres à partir de 1885) font commerce de la mort, mais leur activité ne se limite pas à la vente d'un service. Les *funeral directors* se présentent aussi comme des *doctors*

*of grief* ; à ce titre, à l'instar des prêtres et des médecins, ils ont une mission : aider les survivants endeuillés à revenir à la normale. Les Fisher, en tant que *funeral directors*, ne se contentent donc pas de donner au cadavre l'aspect du vivant pour la cérémonie des adieux au défunt, ils reçoivent également les proches, la famille ; ils écoutent leurs récits et recueillent leur chagrin. Mais ces récits et la présence continuelle de la mort ne sont pas sans provoquer chez eux des réactions, et ce d'autant plus que la famille Fisher est elle-même frappée par le décès brutal du père, Nathaniel Fisher, victime d'un accident de la route dès l'épisode pilote.

Aussi quelle fonction remplit la mort dans cette série ? Est-elle cet ultime tabou qui capterait l'attention du téléspectateur comme l'affirment les producteurs de cette série diffusée sur HBO ? Après avoir exploré le sexe, la drogue, la violence, la maladie, le dernier interdit serait-il la mort, dans une logique de surenchère ? Ou la mort est-elle une utilité narrative qui permet d'explorer et d'approfondir les sentiments humains, de révéler les personnages à eux-mêmes et au spectateur, à la manière de ce que peut produire la lecture d'un roman ?

### **I. La mort et l'attente**

Traditionnellement située à la fin d'un livre ou d'un film, la mort couronne et détermine la trajectoire du héros, mais, dans *Six Feet Under*, la mort intervient comme prologue. À très peu d'exceptions près, chaque épisode débute par la mort d'un personnage secondaire. La place inaugurale de la mort déjoue l'attente du spectateur et s'il est vrai qu'en étant systématique le procédé finit par ne plus étonner, les scénaristes<sup>3</sup> développent des trésors d'imagination pour que cette mort violente réserve des surprises. On voit ainsi deux hommes en train de jouer au golf ; l'un est pris d'un début d'étouffement. Or, contrairement à ce qu' imagine le spectateur, ce n'est pas lui qui meurt, mais Lilian Montrose, paisible retraitée assise dans son jardin, qui reçoit la balle en pleine tête. Une ancienne star du porno branche ses bigoudis chauffants avant d'entrer dans son bain ; elle parle à son chat de l'homme pour qui elle se prépare ; le chat, indifférent à ce discours, fait maladroitement tomber l'appareil chauffant dans le bain, et il électrocute sa maîtresse. Deux jeunes gens transportent des poupées gonflables ; en freinant brutalement ils laissent s'échapper

le contenu de leur camion et peuplent ainsi le ciel d'étranges ballons. Dorothy Sheedy, 49 ans, qui est en voiture en train d'écouter un discours religieux, a une apparition : elle pense voir voler des anges, elle sort de son véhicule, traverse la route, les yeux tournés vers le ciel, et se fait percuter par une voiture.

Certes, toutes les morts ne sont pas aussi décalées et humoristiques. Néanmoins, dans tous les cas, cette mort-prologue, cette mort-sketch, est déconnectée du pathos dans la mesure où le personnage est à peine introduit qu'il trépane d'une mort violente. Le décès du père, Nathaniel Fisher, n'échappe pas à cette manière de contrecarrer l'attente : d'une part parce qu'elle met en échec la loi tacite des séries selon laquelle le héros ne peut pas mourir, d'autre part, parce qu'elle repose sur le même mode décalé et humoristique. En effet, alors que Nathaniel Fisher rentre chez lui à bord de son nouveau corbillard flambant neuf, sa femme Ruth l'appelle et entend qu'il fume ; elle le prévient que la cigarette va lui provoquer une mort lente et douloureuse ; après avoir raccroché, Nathaniel rallume une cigarette, quitte la route des yeux et brûle un feu rouge. Son nouveau corbillard, tout juste sorti de chez le concessionnaire, se fait alors emboutir par un bus.

Dès l'épisode pilote, le scénariste principal de *Six Feet Under*, Alan Ball, donne le ton : la mort, thème en soi déjà transgressif, sera différente de celle à laquelle le spectateur de séries est habitué. Placée au début, elle n'est pas le procédé classique du suspense qui donne envie au spectateur de voir la suite pour savoir si le héros va mourir, comme à la fin du premier épisode de *Heroes* ; ou si en tant que *serial killer* il va se faire arrêter, comme dans *Dexter* ; ou pour apprendre qui a tué selon le schéma adopté par les scénaristes de *Damages*. Ce suspense autour de la mort est un procédé très ancien qui remonte au roman-feuilleton.

Le roman-feuilleton, qui fit son apparition dans la presse dans les années 1830, a abondamment instrumentalisé la mort pour fidéliser le lecteur. Louis Reybaud, dès 1843, se moquait des feuilletonistes qui faisaient reposer l'art de la coupure sur la mort. Dans son roman satirique *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, il campe une scène dans le bureau du rédacteur en chef d'un journal ; celui-ci explique à Jérôme Paturot l'art de la coupure et, pour illustrer sa leçon, il lui donne lecture du texte suivant :

Ethelgide, après que sa suivante l'eut débarrassée de ses atours, se mira pendant quelques temps dans une glace. Elle repassait dans sa mémoire les paroles qui étaient échappées à Alfred dans la scène du bosquet. Peu à peu pourtant ce souvenir s'effaça pour laisser place à d'autres pensées. Elle regarda autour d'elle, et ne put retenir son effroi à l'aspect d'une tapisserie sombre sur laquelle était cloué un grand christ en ivoire. Il lui sembla que, dans le silence de la nuit, un gémissement sourd se faisait entendre, et que des cliquetis de chaînes partaient de la pièce voisine. La clarté des bougies devint tout à coup vacillante, sans qu'on pût deviner quelle était la cause de cette agitation. Ethelgide, épouvantée, se jeta sur son lit, et chercha à se faire un rempart de ses rideaux ; mais quel fut son effroi, quand elle vit sortir des parois du mur qui faisait face à sa couche, un bras et une main livide tenant par les cheveux une tête sanglante et défigurée.

Quelle était cette main !!! Quelle était cette tête !!!

(La suite à un prochain numéro.)<sup>4</sup>

À la différence des scénaristes qui reprennent cette vieille ficelle du roman-feuilleton, Alan Ball ne mise pas sur le spectaculaire. Quand la mort coïncide avec la coupure, ce qui est rarissime, il s'agit d'une agonie et non d'une mort violente.

La mort dans *Six Feet Under* est avant tout un point de départ, une ouverture. Il est un seul cas dans lequel la mort ferme, c'est au dernier épisode de la dernière saison. Dans cet ultime chapitre, la mort semble retrouver sa fonction de clausule qui met un terme à l'histoire en faisant mourir tous les héros de la famille. Par une distorsion de la chronologie, Alan Ball accélère le temps de la narration : il projette ses personnages en 2025, 2051, 2085; le téléspectateur les voit vieillir puis mourir.

Alors que, dans la plupart des décès des personnages secondaires, la mort donne lieu à une paralipse (le personnage est filmé juste avant le trépas puis, sur fond blanc, apparaissent ses dates de naissance et de mort, dans un système d'ellipse qui accentue l'effet de soudaineté), là, dans le cas des héros, le passage de la vie à la mort est montré. Tel un hommage rendu à ces protagonistes que les scénaristes ont représentés sur près de dix ans de leur vie en cinq saisons, la caméra les suit jusqu'à

leur dernier souffle. En cela, Alan Ball est assez proche de Balzac dont les derniers romans, *La Cousine Bette* et *Le Cousin Pons*, multiplient les agonies comme si le romancier, sentant ses forces diminuer et craignant l'inachèvement de l'œuvre-monument, ne voulait pas laisser lui échapper ses créatures de papier<sup>5</sup>.

Ainsi dans *Six Feet Under*, la mort n'est pas une ficelle dramatique, mais une utilité narrative ; ressort pour déjouer l'attente du spectateur, elle ouvre et ferme la série, mais elle permet aussi entre temps de révéler les personnages à eux-mêmes et au spectateur.

## II. La mort comme révélation

À l'instar de Balzac qui, dans *La Comédie humaine*, se sert de la mort pour faire craqueler les faux semblants,<sup>6</sup> les scénaristes de *Six Feet Under* font jouer à la mort un rôle de révélateur. Dès l'épisode pilote, la mort du père engendre chez la mère l'aveu de son adultère. L'autre visage de cette femme apparemment rangée se fait jour au moment de la cérémonie funèbre. La mort du fils aîné, Nate, entre également dans ce schéma : allongé sur son lit d'hôpital, à l'agonie, il rompt avec celle qui a élevé sa fille ; le héros est définitivement démasqué : celui qui semblait vivre pour l'amour fuit l'amour, celui qui passait pour le sauveur est un lâche, celui qui s'élevait contre l'hypocrisie sociale est un menteur. La mort révèle les personnages, qu'ils soient au bord du trépas ou qu'ils perdent un proche : le décès de Nate fait remonter toute la fragilité de son frère. Dave redevient comme un petit enfant dont toutes les peurs affluent, et qu'il se soit mis en couple avec un policier prend alors tout son sens. La mort dévoile ; la scène d'agonie et les dernières paroles disent la vérité ; avant la levée du corps, c'est la levée des secrets. Aussi l'intérêt est-il puissant pour un scénariste de placer la mort au début et non à la fin. Mais au-delà des secrets propres à chaque personnage, secrets qui les individualisent d'une certaine manière, la mort fait aussi surgir chez eux des interrogations qui font écho en chacun d'entre nous, car elles nous renvoient à notre identité, à notre construction d'enfant devenu adulte.

Introduire la série avec la mort du père permet au scénariste de réunir la famille autour du défunt. Dans la famille Fisher, le fils aîné, Nate, avait fui il y a des années la maison, c'est-à-dire l'entreprise de pompes funèbres. La mort du père coïncide

avec le retour du fils, fils prodigue s'il en est, puisque l'accueil qui lui est réservé est des plus chaleureux, ce qui ne manque pas de fâcher l'autre fils, le plus jeune, Dave, resté quant à lui, à la maison, pour travailler dans l'affaire familiale. Le schéma biblique du retour du fils prodigue ainsi que celui, aussi archaïque, de la rivalité entre les deux frères sous-tend le scénario. Cette rivalité est un classique dans les séries américaines, il n'est que de songer à *Dallas*. Or, comme dans *Dallas*, à ces deux frères est adjointe une sœur plus jeune, Claire, âgée d'environ dix-huit ans quand a lieu le décès du père. La mort du père reconstruit ainsi la cellule familiale autour de la mère, Ruth, au sein de la maison. Les scènes dans la cuisine permettent de montrer les enfants à table, près de leur mère. C'est une scène banale, quotidienne, une scène que chaque membre d'une famille a vécue. Le père disparu a laissé un vide, ne serait-ce que sa place à table. « Ne t'assieds pas là, c'est la place de ton père ! », phrase entendue par tous, car la place à table revêt une importance à la fois dérisoire et en même temps considérable : elle distribue chacun autour d'un espace, à des distances plus ou moins éloignées des parents, avec des regards en face à face ou sur le côté.

Où nous situons-nous au sein de la famille ? *Six Feet Under* traite d'autant plus cette question que tous les membres vivent sous le même toit. L'un, Dave, le moins aimé, travaille au sous-sol avec Rico, fils plus ou moins adoptif du père, et habite un studio attenant quand il ne dort pas chez son petit-ami. Quant à la fille, Claire, elle vit tout en haut, à l'étage dans une espèce de grenier. La répartition dans le territoire familial renvoie à la question de la place et à celle adjacente de la préférence entre les enfants. Question taboue s'il en est, question qui émerge en psychanalyse, mais depuis *Les Soprano*, série qui a marqué un renouveau dans l'écriture des scénaristes, on sait, comme l'écrit Erwan Desplanques, « que toutes les bonnes séries sont écrites sur le divan d'un psy ».<sup>7</sup>

Deux frères, une sœur, deux fils, une fille venue après. La mère enceinte et obligée de se marier pour ne pas avorter. Comment aurait été sa vie si elle n'avait pas été enceinte à l'âge de dix-neuf ans ? Ces éléments qui font partie de l'histoire de la famille ne sont dévoilés qu'au fur et à mesure des épisodes. Ils ont une répercussion sur les personnages, qui découvrent peu à peu leurs parents et s'interrogent sur le désir qui a présidé à leur naissance. Si la relation entre la mère et la fille est si

houleuse, est-ce seulement à cause du pouvoir que les mères entretiennent sur leurs filles par delà les années, comme l'a montré Aldo Naouri dans *Les Filles et leurs mères*, ou n'est-ce pas aussi lié à une absence de désir de cette naissance ou encore à une préférence du père pour la petite dernière ?

Qui était ce père parti si vite ? Cette question fondamentale abordée dans l'épisode pilote est peu ou prou reprise à chaque fois, avec tous les nouveaux décès et tous les personnages qui défilent chez les Fisher pour parler du ou de la défunte. La mort est toujours une violence, mais c'est aussi une violence faite aux vivants, qu'elle ébranle. Dans cette série, la mort inaugurale du père pose la question de l'identité : l'enquête, structure récurrente voire banale des séries, est remplacée par la quête. La quête de sens, la quête d'identité. La question du divan est d'autant plus prégnante que le personnage du père réapparaît : ses enfants le voient comme s'il était à leurs côtés. De même que le divan fait revenir obsessionnellement dans la parole certaines personnes, de même les défunts sont là, dans le champ de la caméra ; les morts ont d'autant moins quitté la vie qu'ils nous renvoient à nos propres interrogations. Qui suis-je ? Qui était-il ? Dans le cas des Fisher, le père a laissé un vide, mais aussi un écrit : un testament.

Par testament, il confie l'affaire familiale aux deux frères, à celui qui est resté, comme à celui qui est parti. Cette apparente injustice suscite la colère du plus jeune fils, Dave, et poursuit le schéma biblique, mais là s'arrête le parallèle - car ce testament est un écrit, mais aussi, à sa manière, une page blanche. Nate prend la place du père ; c'est à lui désormais d'écrire sa vie, avec les doutes et les questionnements à affronter, au lieu de fuir. Le testament, comme la mort, est un point de départ.

La série commence ainsi là où les autres s'arrêtent. « L'urgence » est dépassée, les « doctors » peuvent retourner dans leur « house » ; ce que traite *Six Feet Under* est l'après et ce qui remonte après. L'image du fondu au blanc qui clôt le générique évoque la mort mais aussi la page blanche ; la mort dévoile non pas le néant, mais la vie, elle met l'individu face à lui-même, elle l'interroge, elle l'invite à se pencher sur cette page blanche qu'il faut écrire au risque de passer à côté de sa propre vie.

### III. *Six Feet Under* ou le roman de la vie

« Un roman est une vie prise en tant que livre » écrit Novalis que cite Marthe Robert dans *Roman des origines et origines du roman* ;<sup>8</sup> *Six Feet Under* est un ensemble de vies prises en tant que livre. Dans cette série, l'accent est mis sur les interactions entre des personnages qui ne sont pas monolithiques. Ils ont cette profondeur que la mort révèle et qu'elle rend urgente de reconnaître afin de ne pas être dans le faux-semblant.

Mais c'est le spectateur, plus encore que le personnage, qui le mesure. Car les personnages sont le plus souvent pris dans un combat entre ce qu'ils sont et ce qu'ils donnent à voir ; le cas du fils homosexuel et qui cache son orientation sexuelle à sa mère fonctionne à cet égard comme une métonymie. Les protagonistes se cherchent, ils tentent des histoires avec des inconnus qu'ils rencontrent, ils font un bout de chemin puis se séparent, ils connaissent des réussites et des échecs, et, comme dans les romans, ces micro-événements les font évoluer.

Les scénaristes mettent l'accent sur les héros ; ils osent ce que les romanciers n'osent plus : montrer un personnage qui vit un enchaînement d'événements dans un cadre donné et sur un temps qui s'étire à volonté. Ce qui avait fait le succès du roman au moment de son essor dans les années 1830 a été abandonné dans les années 1950 avec l'avènement du nouveau roman, mais les scénaristes américains n'écrivent pas avec Barthes ou Blanchot sur leur épaule, pour reprendre l'expression du romancier Tristan Garcia, interrogé sur l'influence des séries américaines sur la littérature contemporaine.<sup>9</sup>

Les scénaristes réintroduisent le personnage et la société dans la fiction. La formule stendhalienne d'un roman comme miroir que l'on promène le long d'un chemin a fait figure de repoussoir pour toute une génération de romanciers, mais c'est cette formule qu'adoptent les scénaristes des séries américaines. Là où le roman s'est coupé de la réalité pour sombrer dans le nombrilisme de l'autofiction, les scénaristes ont relevé cette gageure pour le romancier de décrire sa société. Alan Ball, dans l'épisode pilote, intercale la narration de fausses coupures publicitaires pour des produits utilisés par les embaumeurs. Il porte un regard satirique sur cette



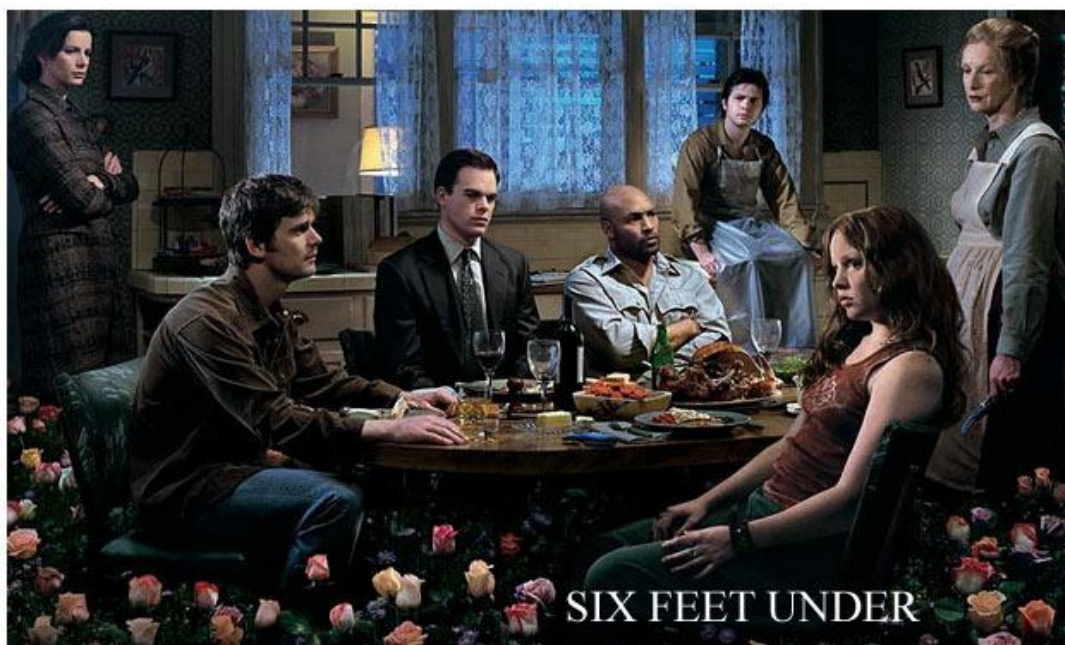
société dans laquelle tout s'achète jusqu'à sa mort, dans laquelle tout se tait jusqu'aux vrais sentiments.

Dans la maison des Fisher, un petit salon est réservé pour pouvoir donner libre cours à sa douleur, car celle-ci ne doit pas être vue, il faut la cacher, ne pas gâcher l'ambiance feutrée voire « euphorique », selon le terme de Philippe Ariès de l'adieu au défunt au *funeral home*. Comme l'écrit l'historien à propos de cette cérémonie :

[...] les visiteurs viennent sans honte ni répugnance : c'est qu'à vrai dire ils ne s'adressent pas à un mort, comme dans la tradition, mais à un presque-vivant qui, grâce à l'embaumement, est toujours présent, comme s'il vous attendait pour vous recevoir ou vous emmener à la promenade. Le caractère définitif de la rupture est gommé. La tristesse et le deuil ont été bannis de cette réunion apaisante.<sup>10</sup>

La cérémonie d'adieux est une fiction, nous dit la série. Par un mouvement réflexif, et dans un système comparable à celui de la mise en abyme, cette série dénonce la fiction et interroge le spectateur sur sa participation à cette fiction généralisée.

À la différence des concepteurs de programmes français qui ont peu de considération pour un téléspectateur envisagé uniquement comme un consommateur dont le cerveau doit rester disponible pour la coupure publicitaire, afin de lui faire ingurgiter du Coca-Cola,<sup>11</sup> les scénaristes de *Six Feet Under* s'adressent à son intelligence et à son émotion. Le soin apporté aux plans, aux images, des images qui ont parfois la profondeur métaphysique des tableaux d'Edward Hopper, atteste une volonté de générer des émotions aussi esthétiques qu'intellectuelles chez le spectateur.



Rien n'est négligé, ni l'image, ni le son signé par Thomas Newman, qui travailla avec Alan Ball sur le film *American Beauty* (réal. Sam Mendes, 1999) ; la série prend son temps, elle a un rythme lent qui permet à l'émotion d'être d'autant plus intense qu'elle a été longuement préparée. Comme les romanciers-feuilletonistes Dumas, Sue, Féval, qui étendaient l'intrigue des *Trois Mousquetaires*, des *Mystères de Paris* ou du *Bossu* sur des centaines voire des milliers de pages, les scénaristes ne précipitent pas l'action pour créer un rebondissement tous les quarts d'heure : il faudra cinq saisons pour que Claire quitte le domicile familial. Mais en finissant sur la voiture de la plus jeune qui s'éloigne du *funeral home*, Alan Ball laisse au spectateur le choix de l'interprétation de ce départ. Est-ce la preuve qu'elle est devenue adulte ? Est-ce l'image d'une libération ? A moins que la leçon à tirer ne dépasse le seul personnage pour inviter le spectateur à voir dans cette route qui s'étire et traverse l'horizon une métaphore de la vie ? Mais, peut-être, plus prosaïquement, est-ce seulement un dernier pied de nez à l'Amérique de la guerre du Golfe et des 4x4, car Claire conduit une voiture non polluante ?<sup>12</sup> Il reste que la longueur et la beauté du plan sont telles que l'image reste gravée dans l'esprit du spectateur et qu'elle lui donne autant à ressentir qu'à réfléchir.

Tout fonctionne comme si les scénaristes savaient qu'aujourd'hui les séries ne sont plus regardées comme autrefois, devant le poste familial, pour un *prime time*

d'une durée formatée. Conscients que le rapport à l'écran a changé, qu'il s'est individualisé, ils entretiennent un rapport à l'image analogue à celui qu'avait le romancier à la page. Les retours en arrière, le montage parallèle entre plusieurs vies, le mélange entre ce que fantasme le personnage et ce qui se produit, la fin ouverte, font d'autant moins problème que le spectateur est envisagé non pas comme un consommateur mais comme un lecteur, et un lecteur qui, comme avec les livres les plus utiles, selon Voltaire,<sup>13</sup> ferait la moitié du chemin.

Ainsi quand les producteurs de *Six Feet Under* avancent que c'est l'entreprise de pompes funèbres qui capte le spectateur, ils ne mentent pas totalement. Il est incontestable que cette idée de placer l'action dans un *funeral home* est un trait de génie. Et, pour des États-Uniens, ce choix représente une transgression d'autant plus marquée qu'elle met à nu toute l'hypocrisie de leur société. À l'instar des romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle, les scénaristes n'hésitent pas à refléter, dans le miroir qu'ils tendent vers nous, ce monde de la consommation, de l'artifice, de l'apparence, de la pollution des vrais sentiments.

Mais plus que l'entreprise de pompes funèbres et plus encore que la mort, ce qui retient l'attention du spectateur, ce qui lui donne envie d'enchaîner les épisodes, c'est la vie. La mort est une utilité, elle permet à la série d'aller directement en profondeur, de lever le voile, de dire ce qui ne se dit pas. Au-delà du secret du personnage, la mort questionne l'individu sur son identité, sur ses interactions avec les autres, sur sa place. Cette place délicate renvoie, au sens premier et littéral, à la position au sein de l'espace familial, mais cet espace à valeur de synecdoque : c'est ainsi tout à la fois la place dans la famille, dans la société et dans la vie qui est problématisée.

Plus que l'homosexualité, l'avortement, l'inceste ou la drogue, la vraie transgression consiste à nous montrer la famille sous cet angle, au scalpel, à l'interroger, à la manière de ce qui pourrait se faire sur un divan de psychanalyste. C'est le noyau dur et archaïque auquel chacun d'entre nous appartient qui est au centre de cette série et qui permet, sinon l'identification, à tout le moins la projection.

Or, si la famille peut être un lieu étouffant, elle demeure avant tout l'image de la vie : la famille, c'est la transmission, ce que la série illustre d'une manière décalée

avec ce métier d'embaumeur qui se perpétue de père en fils. La famille, ce sont les racines, et là encore le titre de la série *Six Feet Under* et son logo – l'arbre – affichent cette idée d'enracinement ; la famille c'est d'où l'on vient pour tracer son propre chemin, un chemin qui a une limite, pour le personnage fictif, mais plus encore pour le spectateur.

Mais la mort n'est une fin que pour ceux qui veulent s'en détourner ; pour les autres, elle est un début, une ouverture, une page blanche. *Six Feet Under* ne fait pas craindre la mort, elle invite au contraire à écrire sa vie, à faire tomber le masque, à déjouer les pièges de la fiction et de l'autofiction.

### Bibliographie

ARIES, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*. Paris : Seuil, Points, 1975.

BALZAC, Honoré de. *La Comédie humaine*. Edition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1978.

NAOURI, Aldo. *Les Filles et leurs mères*. Paris : Odile Jacob, Poche, 2000.

REYBAUD, Louis. *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*. Paris : Michel Lévy, nouvelle édition, 1857.

ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origine du roman*. Paris : Gallimard, TEL, 1987.

VOLTAIRE. *Dictionnaire philosophique*. Paris : Garnier-Flammarion, 1964.

---

### NOTES

<sup>1</sup> Philippe Ariès signale que le premier à avoir dégagé cette loi non écrite de l'interdit de la mort dans notre civilisation industrielle est le sociologue britannique, Geoffrey Gorer, dont l'article « The pornography of death » date de 1955 et a été repris dans l'ouvrage *Death, Grief and Mourning* (New York : Doubleday, 1963). À la suite de Gorer, Philippe Ariès explique comment la mort au XX<sup>e</sup> siècle a remplacé le sexe comme principal interdit. « On disait autrefois aux enfants qu'ils naissaient dans un chou, mais ils assistaient à la grande scène des adieux au chevet du mourant. Aujourd'hui, ils sont initiés dès leur plus jeune âge à la physiologie de l'amour, mais, quand ils ne voient plus leur grand-père et s'en étonnent, on leur dit qu'il repose dans un beau jardin parmi les fleurs », p. 65.

<sup>2</sup> Dans son ouvrage *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Philippe Ariès précise que l'embaumement fut, au XVIII<sup>e</sup> siècle, en Europe, une mode qui ne dura pas

au-delà du XIX<sup>e</sup> siècle, alors qu'aux Etats-Unis, cette préparation des morts, « caractéristique de l'*american [sic] way of death* », est devenue une carrière avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il cite le cas d'Elizabeth « Ma » Green, née en 1884 : toute jeune, elle commença à aider l'entrepreneur de sa petite ville ; à 20 ans, elle fut « *licensed embalmer* » et elle exerça ce métier jusqu'à sa mort (p. 69).

<sup>3</sup> Outre Alan Ball, scénariste principal de la série et connu du grand public pour le film *American Beauty*, les autres scénaristes sont : Rick Cleveland, Bruce Eric Kaplan, Nancy Oliver, Kate Robin, Jill Soloway, Craig Wright. Jill Soloway est connue comme écrivaine féministe ; elle a travaillé pour d'autres séries télévisées américaines : *Alias*, *Lost*, *Grey's Anatomy*. Craig Wright vient, comme Nancy Oliver et Kate Robin, de la scène dramatique : tous trois ont écrit des pièces de théâtre qui ont été portées à la scène. Rick Cleveland a aussi été scénariste sur la série *The West Wing*. Bruce Erik Kaplan, quant à lui, vient de la bande dessinée et il est connu pour son humour noir.

<sup>4</sup> Voir Reybaud, p. 64.

<sup>5</sup> Roland Chollet dans un bel article intitulé tout simplement « Ci-gît Balzac » démontre que Balzac a voulu constituer avec *La Comédie humaine* « un domaine d'outre-tombe, une propriété qu'il puisse gérer de son vivant comme une propriété posthume, en s'y enfermant à clef et en jetant la clef, pour reprendre l'heureuse formule de James », « Ci-gît Balzac » in *Balzac, Œuvres complètes, Le « Moment » de La Comédie humaine*, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 295.

<sup>6</sup> Plusieurs morts se confondent avec la révélation des vrais sentiments, c'est le cas notamment de celle de Mme de Mortsauf, héroïne du *Lys dans la vallée* : sur son lit de mort, elle ose avouer son amour adultérin à Félix de Vandenesse et elle laisse échapper ce cri : « Tout a été mensonge dans ma vie », *Le Lys dans la vallée, La Comédie humaine*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, t. IX, p. 1202-1203. Au-delà du simple cas de Mme de Mortsauf, le titre même de l'entreprise littéraire de Balzac « *La Comédie humaine* » affiche clairement cette dimension heuristique de son écriture romanesque.

<sup>7</sup> Erwan Desplanques, « De *Six Feet Under* aux *Soprano* : pourquoi les séries vampirisent les écrivains ? », *Télérama* n°3097, 23-29 mai 2009, p. 34.

<sup>8</sup> La citation de Novalis est située en épigraphe du premier chapitre : « pourquoi le roman ? », *Roman des origines et origines du roman*, p. 11.

<sup>9</sup> « Les scénaristes de télé n'ont pas un surmoi de khâgneux qui pèse sur eux. Ils n'écrivent pas avec Barthes ou Blanchot sur leur épaule. C'est l'avantage de la télévision : elle peut revisiter les formes anciennes sans être réactionnaire », déclare Tristan Garcia au journaliste de *Télérama*, dans le cadre de l'enquête sur les séries télé et les romanciers, *Télérama* n°3097.

<sup>10</sup> Ariès, p. 71.

<sup>11</sup> Référence à la déclaration de Patrick Le Lay reprise sur le site de l'observatoire des médias ACRIMED. La déclaration telle qu'elle figure sur ce site est la suivante : « Il y a beaucoup de façons de parler de la télévision. Mais dans une perspective 'business', soyons réaliste : à la base, le métier de TF1, c'est d'aider Coca-Cola, par exemple, à vendre son produit [...]. Or pour qu'un message publicitaire soit perçu, il faut que le cerveau du téléspectateur soit disponible. Nos émissions ont pour vocation de le rendre disponible : c'est-à-dire de le divertir, de le détendre pour le préparer entre deux messages. Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible [...]. Rien n'est plus difficile que d'obtenir cette disponibilité. C'est là que se trouve le changement permanent. Il faut chercher en permanence les programmes qui marchent, suivre les modes, surfer sur les tendances, dans un contexte où l'information s'accélère, se multiplie et se banalise. », Dépêche AFP du 9 juillet 2004, reprise notamment par *Libération* (10-11 juillet 2004) : « Patrick Le Lay, décerveleur ».

---

<sup>12</sup> Claire, en effet, conduit une PRIUS de Toyota, voiture hybride qui permet de rouler à l'électricité.

<sup>13</sup> Voltaire écrit dans la préface du *Dictionnaire philosophique* : « Ce livre n'exige pas de lecture suivie ; mais, à quelque page qu'on l'ouvre, on trouve de quoi réfléchir. Les livres les plus utiles sont ceux dont les lecteurs font eux-mêmes la moitié ; ils étendent les pensées dont on leur présente le germe ; ils corrigent ce qui leur semble défectueux, et fortifient par leurs réflexions ce qui leur paraît faible. », *Dictionnaire philosophique*, p. 20.