

Des Classics à New Who : Renouveau et continuité dans *Doctor Who*

Florent Favard, Université Bordeaux Montaigne

Mots-clés : *Doctor Who* ; séries ; télévision ; science-fiction ; esthétique ; reboot

Keywords : *Doctor Who* ; series ; television ; science fiction ; esthetics ; reboot

Créée en 1963 par Sydney Newman, à l'époque *Head of Drama*¹ pour la chaîne publique britannique BBC, la série *Doctor Who* n'aurait pas connu la longévité qui lui est aujourd'hui acquise, si elle n'avait pas intégré, à la fois dans son univers fictionnel et dans son mode de production, l'idée d'un renouveau constant.

Alors même que la première productrice du programme, Verity Lambert, quitte l'équipe en 1965, l'interprète du rôle-titre, William Hartnell, est remplacé par Patrick Troughton en 1966. Le Docteur, extraterrestre à apparence humaine voyageant à travers l'espace et le temps, est en effet capable de se régénérer lorsqu'il se retrouve au seuil de la mort : le processus implique un changement d'apparence et de personnalité justifiant l'emploi d'un nouvel interprète. Entre 1963 et 1989, sept acteurs ont incarnés le Docteur, tandis que de multiples équipes de production se sont succédées à la tête du programme, poussant James Chapman à identifier, à la suite de John Tulloch et Henry Jenkins, au moins six « ères » différentes, chacune marquée par une « *production signature* », une ambiance, une identité générique et une approche unique, qui font de *Doctor Who* un programme aux multiples facettes (Chapman, 2006).

Suite à la suspension de la série en 1989 pour cause d'audiences en baisse, BBC Worldwide s'associe aux studios Universal pour produire, en 1996, un téléfilm mettant en scène un nouveau Docteur, et révisant certains éléments d'un canon

¹ La terminologie anglophone recouvrant des rôles qui ne trouveraient pas d'équivalent exact une fois traduits en français, j'ai fait le choix de conserver la typologie employée à la fois dans le milieu de production britannique, dans le matériel promotionnel et par les chercheurs anglophones.

établi de longue date. Le téléfilm ne rencontre pas le succès escompté. Il faut attendre 2005 pour que *Doctor Who* revienne sur les écrans britanniques, non pas sous la forme d'un remake mais d'une *continuation*. Sous l'égide du *Head writer* Russel T. Davies, la seconde série se veut plus auteuriste, plus *mainstream* et accessible, jouant sur le réalisme psychologique et l'aventure (Hills, 2010).

Si, aujourd'hui, *Doctor Who* rencontre un succès populaire et critique international, et accueille en 2014 un treizième acteur dans la peau du Docteur, c'est qu'elle a su trouver un équilibre entre le respect de sa continuité, visant les fans assidus du programme, et un renouveau permanent lui permettant de s'adapter à un marché et des publics en constante évolution. Cet article se concentrera dans un premier temps sur cet équilibre sans cesse renégocié : objet atypique, loin d'être un *remake* ou un *reboot* à proprement parler, le programme oscille entre mise à jour technologique et respect d'une esthétique rétrofuturiste. L'analyse d'éléments spécifiques, telle la notion de sublime, l'idée de *reboot localisé* et l'historicité de la série permettront de délimiter les contours de cet objet fictionnel liminal, qui sous les apparences d'une continuation cache un renouvellement constant.

Distinguer les deux séries

Au début de l'ouvrage dirigé par Andrew O'Day (2014), portant sur la plus récente des ères du programme (l'arrivée de Steven Moffat au poste de *Head writer* après le départ de Russel T. Davies en 2010), on s'interroge sur la terminologie à employer pour désigner *Doctor Who*. Si la série originale (1963-1989) est communément appelée *Classic Who*, les critiques comme les fans peinent à s'entendre sur la dénomination de la continuation entamée en 2005, ainsi que sur sa numérotation : tantôt appelée *Doctor Who 2005*, tantôt *New Who*, commence-t-elle à la saison un, ou doit-on considérer qu'elle reprend là où les *classics* s'étaient arrêtés, c'est-à-dire à la saison vingt-sept ? Le téléfilm de 1996, bien que perturbant la continuité, doit-il être compté comme une saison ? Ces questions ne se poseraient pas dans le cas d'un *reboot* – comme ce fut le cas pour la « réimagination » de *Battlestar Galactica* (Sci-Fi, 2003-2009) par Ronald D. Moore. Mais *Doctor Who* est un objet dont la classification s'avère complexe. À la suite d'Andrew O'Day, je conserverai la numérotation telle qu'elle est établie par les éditions DVD de la BBC : *Doctor Who*

2005, bien qu'étant une continuation, reprend à la saison *un*. Les deux séries possèdent en effet de nombreuses différences.

Le changement le plus évident tient au modèle de production. La série classique compte vingt-six saisons (appelées *seasons* sur [le site officiel de la BBC](#)), chacune comptant environ une demi-douzaine d'*histoires*, composées de plusieurs épisodes de 25 minutes. La série de 2005 est organisée en saisons (ou *series*, selon la dénomination contemporaine britannique) de 12 à 13 épisodes de 44 minutes, un format qui s'exporte mieux puisqu'il correspond aux standards des grilles de programmes américaines².

Cette continuation se veut plus auteuriste : plutôt qu'une équipe de production, c'est la figure du scénariste en chef, le *Head writer*, qui est mise en avant, via le paratexte entourant le programme, ou encore les réseaux sociaux et les conventions de fans ; Simone Knox dépeint par exemple Steven Moffat comme un *showrunner* à l'américaine, exerçant une autorité tentaculaire (et souvent, exagérée) sur le texte (Knox, 2014). Ce nouveau contexte de production, ce rapport à la figure de l'auteur et l'internationalisation d'une « franchise » (Porter, 2012), ont eu une influence décisive sur son esthétique et son rapport à la technologie.

“You’ve redecorated. I don’t like it.”

La révolution esthétique entamée par l'industrie des effets spéciaux dans les années 1990 n'a fait que rendre plus désuète encore la série classique, qui déjà, à l'époque de sa diffusion, contrevenait aux canons hyperréalistes et épiques établis par des œuvres cinématographiques comme la saga *Star Wars* (1977-1983, Lucas, Kershner, Marquand), et télévisuelles, à l'image de *Battlestar Galactica* (ABC, 1978-1979). S'appuyant sur les observations de Piers Britton et Simon Baker, David Butler explique que « [...] ce ne fut que durant ses dernières saisons que l'équipe de production réalisa que le programme ne tiendrait pas la distance face à la science-fiction à gros budget, et n'avait peut-être pas besoin d'essayer : il y avait d'autres histoires à raconter³ » (Butler, 2007, 19).

² Ainsi pour citer les épisodes de la série classique, j'emploierai le titre de l'histoire, le numéro de l'épisode au sein de celle-ci, et l'année de diffusion. Pour la série de 2005, le format S00E00 sera plus adéquat.

³ Je traduis. Butler : « [...] it was only in its final seasons as a returning programme that the makers realised it couldn't compete with big-budget SF and perhaps didn't need to try: there were other stories worth telling. »

Si la série classique a assumé son esthétique carton-pâte, ses monstres aux costumes grossiers et ses effets visuels petit budget, la BBC souhaitait, pour relancer la franchise en 2005, l'associer à l'idée d'une télévision de qualité (Hills, 2010, 151). Au-delà d'une simple mise à niveau technologique, Piers Britton évoque une mise à distance nostalgique de la série classique au travers de son paratexte, s'appuyant sur les remarques de Catherine Johnson : « [...] la *telefantasy* britannique des douze dernières années a été conçue et vendue de façon à désavouer une tradition plus ancienne associée à des petits budgets et des effets spéciaux improbables » (Britton, 2013a)⁴. Il faut aussi prendre en compte le regard porté sur la continuation par les équipes de production, constituées aujourd'hui de celles et ceux qui, plus jeunes, étaient fans de la série classique et veulent la faire découvrir à une nouvelle génération (Hills, 2010, 54). Britton évoque la façon dont la refonte des monstres iconiques du programme est largement documentée, publicisée, et dont « l'équipe créative et d'autres commentateurs rendent hommage à la série classique tout en s'en distanciant, puisque ces refontes sont toujours montrées comme améliorant le design original d'une manière ou d'une autre » (Britton, 2013b, 40)⁵.

Le vaisseau spatial du Docteur, le TARDIS, est l'une des cibles prioritaires de cette remise à niveau technologique et esthétique. Plus grand à l'intérieur qu'à l'extérieur, il est camouflé en une innocente cabine de police bleue des années 60. Lorsqu'en 1963, le spectateur découvre le poste de pilotage du TARDIS à la fin du premier épisode de la série classique (*An Unearthly Child*, saison 1), le décor est minimaliste, baigné de blanc, flanqué d'un motif circulaire sur les murs. La console hexagonale en est l'élément central : c'est autour de ses panneaux remplis de boutons et d'instruments de mesure que se tiendront la plupart des discussions à l'intérieur du vaisseau spatiotemporel. La série est, à l'origine, enregistrée en noir et blanc dans les conditions du direct, les interprètes jouant l'intégralité de la scène

⁴ Je traduis. Britton reformule les propos de Johnson ainsi : « [...] primetime British telefantasy of the past dozen years has been devised and publicised in such a way as to disavow a prior tradition associated with weak production values and implausible special effects. » Voir Johnson, Catherine. 2005. *Telefantasy*. London, New York : Routledge.

⁵ Je traduis. Britton : « Creative personnel and other commentators pay homage to the classic series while simultaneously distancing themselves from it, since the renovated design is always shown to improve upon the original in one way or another. »

devant un dispositif multi-caméras⁶ : leur mobilité s'en trouve réduite. Alors que la série passe du noir et blanc à la couleur, des multiples caméras en studio à des méthodes plus souples, l'intérieur du TARDIS va très peu changer, mis-à-part le détail de certains éléments de la console.

Le téléfilm de 1996, bénéficiant des moyens des studios Universal, fait de l'intérieur du TARDIS un gigantesque décor victorien à mi-chemin entre un salon cosy et une cathédrale gothique, où la console, surdimensionnée, aux accents *steampunk*, fait face à des torches et même des chauves-souris. Jouant sur l'idée que le vaisseau, tout comme son pilote, peut se régénérer et changer d'apparence, la série de 2005 dévoile une salle de contrôle plus sobre que celle du téléfilm, mais plus grande que celle de la série classique, dans laquelle les personnages sont plus mobiles, et où l'échelle des plans peut varier à loisir, passant du détail sur les nombreux appareils à des plans larges, souvent en légère plongée, par exemple lorsque le Dixième Docteur (David Tennant) pilote le TARDIS avec pas moins de sept de ses compagnons terriens à bord (*Journey's End*, S04E13). La version 2010 de la salle de pilotage, que l'on découvre suite à l'arrivée du Onzième Docteur (Matt Smith) se veut encore plus grandiloquente et théâtrale, avec une console surélevée sur une estrade, point nodal d'où partent plusieurs escaliers ; riche de sollicitations visuelles, de couleurs vives et d'une esthétique « de récupération » faite de bric et de broc, ce décor se destine aux écrans haute définition. Fin 2012, c'est un poste de pilotage radicalement différent qui nous est présenté, évoquant la série classique tout en conservant l'idée d'un point nodal du vaisseau où se déplacent les personnages.

Au-delà de décors plus fouillés, se pose la question des monstres emblématiques de la franchise, autour desquels le paratexte – notamment les courts épisodes de *Doctor Who Confidential* (BBC3, 2005-2011) présentant les coulisses de la série après sa première diffusion – va construire le concept de *responsible modernisation* (Britton, 2013a ; 2013b) ; sous-entendu, un passage « obligé » par une modernisation des monstres « responsable », respectueuse. Si certains ennemis du Docteur conservent une apparence similaire, tels les Daleks et leur forme iconique de poivrière, d'autres comme les Cybermen connaissent des mises à jour

⁶ Le dispositif évoque la façon dont sont encore tournées de nombreuses sitcoms, bien que les sitcoms *single-camera* soient de plus en plus nombreuses. Le jeu et la liberté de mouvement des interprètes ne sont pas du tout les mêmes.

constantes, à la fois durant la série classique et sa continuation. Ils enchaînent pas moins de quatre designs différents de 1966 à 1982, sont ensuite remis au goût du jour en 2006, avant de continuer à s'affiner, à perdre leurs angles grossiers au profit de contours plus effilés, près du corps et contemporains, dans une constante révision du concept original.

D'autre encore, comme les Siluriens, possèdent un design radicalement différent entre les deux séries. Monstres amphibiens à l'allure pataude et aux masques grossiers dans les *classics*, les Siluriens deviennent, durant le diptyque *The Hungry Earth/Cold Blood* (S05E08/09) daté de 2010, des reptiliens agiles possédant une constitution similaire aux humains. Il est intéressant de voir comment cette refonte complète du design profite au scénario de Chris Chibnall : non contentes de posséder des textures autrement plus réalistes, les fines prothèses portées par les interprètes offrent tout un panel d'expression humaines aux reptiliens, permettant de pousser beaucoup plus loin le thème de l'*autre* comme *même*. En effet, l'épisode de 2010 reprend, voire rejoue presque à l'identique, la question majeure qui motive les rares histoires centrées sur les Siluriens dans les *classics* : qui des reptiliens ou des humains, tout deux nés sur Terre, a droit de cité sur la planète ? Cependant, *The Hungry Earth* et *Cold Blood* justifient intradiégétiquement cette intention digne d'un *remake*, voire d'un *reboot* : les Siluriens contemporains sont différents de leurs homologues classiques car ils sont une espèce voisine.

Le dernier topos – et non des moindres – de cette mise à jour technologique réside dans le dispositif narratif le plus important de la série : le principe de la régénération du Docteur, un événement prétexte à des épisodes denses. Durant l'époque classique du programme, l'une des plus remarquables reste celle du Quatrième Docteur (Tom Baker) en 1984 : durant les quatre épisodes de *Logopolis* (S18), il est hanté par le mystérieux *Watcher*, qui représente un écho de sa future régénération, après sa chute du haut du radiotélescope. À sa « mort », le *Watcher*, un homme vêtu d'une tenue blanche, le visage couvert d'une pâte gommant ses contours – évoquant ainsi une silhouette de glaise – fusionne avec lui. Le visage de Tom Baker disparaît derrière celui du *Watcher*, avant que n'apparaisse Peter Davison, le Cinquième Docteur, dans un effet de morphing qui tient plus de la surimpression que du calcul par ordinateur.

Durant la série de 2005, la régénération du Dixième Docteur, dans l'épisode spécial *The End of Time part 2* (1er janvier 2010⁷), augure d'un traitement d'une toute autre échelle. Spectaculaire au sein de l'univers fictionnel, elle se compose d'une scène riche en émotion – où le Docteur exprime son refus de « partir » – suivie d'une débauche d'explosions qui ravagent le TARDIS. Cette régénération n'a d'égal que celle du Onzième Docteur, dont l'énergie régénératrice abat un vaisseau-mère Dalek (*The Time of the Doctor*, Noël 2013). Cette surenchère, à la fois dans le jeu et les effets spéciaux, traduit l'évolution de la réception des épisodes : la régénération, à la fois dans l'univers fictionnel mais aussi via la publicité qui en est faite, est vécue comme un spectacle son et lumière à gros budget, un moment de communion pour les fans les plus assidus, destiné à marquer les réseaux sociaux pendant et après la diffusion. En revanche, si la régénération change de degré d'intensité, mise à jour technologique oblige, elle ne change pas de nature : elle reste ce rite de passage obligé pour chacun des interprètes des deux séries. Elle est à l'image du programme tout entier, qui s'il bénéficie de moyens plus importants, n'en oublie pas ses racines.

Une esthétique de récupération

Lorsque la série reprend en 2005, le scénariste Russel T. Davies apporte un changement drastique à l'univers fictionnel, qui va de pair avec les objectifs supposés de la BBC concernant l'allègement de la continuité : la série classique serait devenue trop « culte », et sa propension à l'autoréférence dans les années 80 est considérée par une partie des fans et certains chercheurs comme une des raisons de la chute de ses audiences – un constat que relativise Matt Hills, évoquant plutôt une évolution du rapport à la continuité (Hills, 2010, 204, 210).

Davies se débarrasse des Seigneurs du Temps, le peuple auquel appartient le Docteur, en manifestant intradiégétiquement le fossé qui sépare la fin de la série classique de la reprise de 2005 sous la forme de la Dernière Guerre du Temps contre les Daleks. Seul survivant, le Docteur voit son monde fictionnel considérablement réduit, simplifié même – il n'a plus à agir contre ou pour son peuple, avec qui il a toujours entretenu une relation ambiguë. Il est le dernier de son espèce, héros solitaire luttant à travers l'espace et le temps contre ses ennemis

⁷ Du fait de la numérotation parfois indécise des épisodes spéciaux diffusés durant les fêtes de fin d'année, et notamment des questions soulevées par la numérotation des épisodes de 2009 et des épisodes de Noël de 2012 et 2013, j'indiquerai leur date de première diffusion plutôt qu'un positionnement dans une saison donnée.

jurés, dont les Daleks, qui eux ont survécu. Mais non contents d'avoir conservé leur aspect de poivrière, armés d'une ventouse et d'un canon laser évoquant un fouet de cuisine, les Daleks ramènent avec eux de nombreux éléments esthétiques parfois cocasses. Si ses effets spéciaux sont mis à jour, ses décors plus ambitieux, et ses monstres les moins présentables refondus de la tête aux pieds, la série de 2005 ne peut se résoudre à rompre entièrement avec ses origines, et continue à mettre en scène ce que Ivan Phillips nomme le *junkyard tableau* (Phillips, 2013). Autrement dit, une esthétique de récupération qui convoque un design rétrofuturiste fait de bric et de broc et de technologies obsolètes – comme les divers TARDIS des Neuvième, Dixième et Onzième Docteur. Cette esthétique, *Doctor Who* la tire peut-être du premier épisode de la série classique, dans lequel on découvre le TARDIS au milieu d'un bazar hétéroclite entassé dans un vieux bâtiment.

La série de 2005 rend hommage à cette esthétique de récupération de manière appuyée, par exemple lorsque le Onzième Docteur, perdu en dehors de l'Univers, se fait voler le TARDIS et doit en reconstruire un à partir des autres vaisseaux de son peuple qu'il trouve, non loin, en train de rouiller dans un terrain vague – un *junkyard* (*The Doctor's Wife*, S06E04). Alors que les effets visuels lors du retour du Docteur dans notre univers sont d'une qualité qui n'a rien à envier à la plupart des productions télévisuelles contemporaines, l'épisode joue précisément avec le design rétro d'un vieux poste de pilotage qui renvoie à la série classique, et voit le Docteur l'agrémenter, entre autres, d'un miroir, d'un cintre et d'un pommeau de douche monté sur un ressort de matelas⁸.

Si le Docteur peut assembler un TARDIS à partir de pièces détachées, c'est qu'il a toujours fait preuve, dans les *classics* comme dans leur continuation, d'un emploi de la technologie à la frontière de la magie, offrant ainsi au programme une voie royale pour économiser sur les budgets des accessoires et des effets visuels. Déjà, dans l'épisode 3 de *The Time Monster* (1979), le Troisième Docteur est capable de fabriquer un brouilleur d'ondes temporelles avec rien moins qu'une bouteille de vin, quelques bouchons de liège, du fil de fer, des fourchettes... et une tasse de thé. Le Onzième Docteur, en 2010, fabrique un détecteur avec une roue de vélo, une lampe

⁸ Le design de ce vaisseau de fortune a été conçu par la jeune Susannah Leah, gagnante d'une compétition *Blue Peter* (un programme de la CBBC) en 2009. Voir "Blue Peter Awaits for Our Susannah." 2014. Dernier accès le 30 janvier 2014. <http://www.todmordennews.co.uk/news/local/blue-peter-awaits-for-our-susannah-1-3352849>.

de chevet, plusieurs balais et râteaux et un parapluie, qualifiant sa création de « technologie non-technologique ».

Conscient de la perpétuelle évolution des normes du design d'objet dans les productions de science-fiction, le programme n'hésite pas non plus à se moquer de lui-même. Dans l'épisode *School Reunion* (S02E03), en 2006, le Dixième Docteur retrouve une de ses anciennes compagnes d'aventures, Sarah Jane Smith, toujours incarnée par Elisabeth Sladen, qui avait tenu le rôle pendant quatre ans dans la série classique, aux côtés des Troisième et Quatrième Docteur. Sarah Jane montre au Dixième Docteur qu'elle a conservé K9, le chien mécanique apparu dans les *classics* entre 1977 et 1981. Évoquant une grosse boîte métallique affublée d'une tête de forme vaguement canine, K9 est typique de l'esthétique rétrofuturiste de la série classique. En le voyant, Rose et Mickey, qui voyagent avec le Dixième Docteur, lui trouvent un côté « disco ». Le Docteur répond qu'en l'an 5000 (époque où il a été fabriqué), ce design est à la mode. Il évoque par-là une conception cyclique de l'histoire des technologies et du design, que la série de 2005 emploie pour figurer des environnements futuristes avec des objets contemporains, tels des écrans LCD ou des talkies-walkies.

Cette philosophie du design permet à *Doctor Who* de justifier sa complète inadéquation esthétique avec de nombreuses séries de science-fiction situées dans le futur, qui tentent d'anticiper sur les développements des nouvelles technologies⁹. La série oscille ainsi entre la mise à jour de ses effets visuels, de ses trucages et de ses moyens financiers, et une esthétique de récupération en forme de pied de nez aux standards actuels. Cependant, au travers des cas particuliers que je vais maintenant étudier, il apparaît évident que cet équilibre délicat va au-delà du respect de la continuité, et traduit une réflexion poussée sur les topos du genre de la science-fiction.

Un regard particulier sur le Sublime kantien

Dans *Anatomie de l'horreur*, Stephen King évoque le dilemme auxquels sont confrontés les écrivains d'horreur : doivent-ils « cacher » le monstre pour le laisser à

⁹ On notera ici que la réimagination de *Battlestar Galactica* (Sci-Fi, 2003-2009) emploie une conception similaire de la technologie et du design. Le récit, situé à une époque indéterminée où les humains ont colonisé un système stellaire éloigné, n'hésite pas à mettre en scène des sas et de lourdes portes étanches, des écrans cathodiques, des téléphones à fil, au sein d'un vaisseau pourtant capable de plier l'espace-temps.

l'imagination démesurée du lecteur/spectateur, ou bien doivent-ils le montrer, risquant par-là la déception de leur auditoire, qui s'attend toujours à pire ? (King, 1981)

La question pourrait être reformulée à l'identique en ce qui concerne la science-fiction, qui tire son pouvoir du Sublime kantien, que détaille Éric Dufour en l'associant aux plans d'ensemble monumentaux – le sublime mathématique, qui représente une grandeur impossible à mesurer – et la notion de danger face à un péril incommensurable – le sublime dynamique (Dufour, 2011, 147). Le sublime, c'est à la fois le merveilleux et l'effroi, et *Doctor Who* n'a cessé d'user de ces représentations limites, avec des résultats variables.

Un exemple intéressant réside dans les différents régimes de représentations de l'Œil de l'Harmonie, qui sert de source d'énergie aux vaisseaux des Seigneurs du Temps – et notamment au TARDIS du Docteur. Le dispositif renferme rien moins qu'une étoile sur le point de devenir supernova (l'un des événements les plus cataclysmiques de l'Univers connu) et de s'effondrer en un trou noir. Il apparaît pour la première fois en 1976 dans l'histoire en quatre épisodes *The Deadly Assassin*. Dans ce classique parmi les *classics*, qui établira de nombreux éléments du canon de la série, le Quatrième Docteur (Tom Baker) découvre sur sa planète natale, Gallifrey, un Œil de l'Harmonie dont le Maître, son ennemi juré, tente de s'emparer. Le décor, baigné d'un vert émeraude luisant, laisse filer les craquements du bois et le crissement du polystyrène sous les pas de Baker, tandis que le formidable moteur est figuré sous la forme d'un grand cristal sombre, émergeant d'une ouverture dans le sol. Lorsque le Maître déstabilise l'appareil, la caméra tremble ; Baker, baigné de fumée, évite les morceaux de décor qui lui tombent dessus et s'affaire sur les manettes assujetties au faux cristal. Vue aujourd'hui, la scène représente exactement ce que la BBC cherche à mettre à jour : elle manque d'effets de qualité et d'une matière épique, quand on la compare à des productions telles que le premier *Star Wars*, sorti un an plus tard, armé de l'Étoile Noire et son terrifiant laser. Si *The Deadly Assassin* laisse l'Œil de l'Harmonie à l'imagination du spectateur – l'étoile est-elle enfermée dans le cristal ? – l'épisode, dès sa diffusion, court déjà le risque de « ne plus tenir la distance » tel que l'expliquait David Butler.

Le téléfilm de 1996, avec son TARDIS évoquant une cathédrale gothique, va aller plus loin dans la représentation de l'Œil de l'Harmonie au cœur du vaisseau. Lorsque

le Maître – toujours lui – cherche de nouveau à s'en emparer, c'est un énorme dôme, au centre d'une grande salle ornée d'arches, qui renferme le sésame. S'ouvrant comme la bouche d'un colosse, le dispositif crache une fumée dense et une intense lumière bleutée. Si l'Œil n'est pas, là encore, proprement visualisé, la mise en scène digne des moyens des studios Universal insiste sur le fait qu'il n'y a plus aucune barrière entre le formidable moteur et les personnages, là où le cristal sombre de *The Deadly Assassin* servait de médiateur.

C'est en 2013 que la continuation ose enfin s'atteler à la représentation directe de l'Œil de l'Harmonie. *Journey to the Centre of the TARDIS* (S07E10) construit tout son effet d'annonce sur la possibilité de visiter enfin, à la télévision, le cœur du vaisseau du Docteur¹⁰. Après que le TARDIS a été abordé par des pirates de l'espace, Clara, la compagne du Onzième Docteur, découvre en effet des salles qui n'avaient été jusque-là que mentionnées verbalement, telles la piscine et l'immense bibliothèque. Lorsque les pirates et le Docteur la retrouvent, ils sont poursuivis par de mystérieux zombies à la peau brûlée, et se retrouvent coincés dans la salle de l'Œil de l'Harmonie : elle consiste en une passerelle digne des panoramas touristiques, faisant face à une étoile enserrée dans un dispositif aux dimensions incommensurables. Si sa lumière n'est pas aveuglante, la bande son se retrouve saturée par son souffle, et le Docteur informe ses compagnons d'infortune qu'elle émet des radiations mortelles. Il est intéressant d'analyser les décisions prises par Steve Thompson, le scénariste de l'épisode, et son réalisateur Mat King. L'Œil de l'Harmonie est ici représenté sans fard, d'une façon très conventionnelle. L'étoile figure les phénomènes de convection et les éruptions communes aux observations du Soleil que l'on peut trouver dans n'importe quel ouvrage scientifique, ou même sur *Wikipedia* ; de plus, l'étoile dégage très peu de lumière pour faciliter la lecture de l'image de synthèse. On trouve, dans les années 2000, des représentations similaires dans beaucoup de séries de science-fiction comme *Stargate SG-1* (Showtime puis Syfy, 1997-2007). L'acte de monstration donne lieu à une représentation qui a, certes, le côté merveilleux du sublime, mais s'avère très familière. Thompson réinjecte du danger dans le scénario en utilisant les zombies, et

¹⁰ Si certaines salles autres que le poste de pilotage ont été aperçues à la télévision, dans la série classique et celle de 2005, le TARDIS a été exploré en profondeur dans les romans et *comics* dérivés – par exemple, dans *Changes*, le *comics* publié entre novembre et décembre 1986 dans les numéros 118 et 119 de *Doctor Who Magazine*. Il est évident que les formes littéraires et graphiques permettent des libertés que ne peuvent atteindre les représentations télévisuelles, limitées par leur budget.

a l'idée de les lier à l'Œil de l'Harmonie : ce sont ses radiations qui transforment les pirates en zombies, avant que le TARDIS, endommagé, ne les renvoie dans le passé. Les personnages étaient donc poursuivis par leurs doubles carbonisés dès le début, un paradoxe temporel comme la série en renferme beaucoup sous l'égide du *Head writer* Steven Moffat. Ainsi, si la monstration de l'Œil de l'Harmonie peut passer pour une simple démonstration des capacités technologiques du programme, c'est une astuce narrative, « invisible », qui parachève le sublime et y distille l'effroi nécessaire.

La série sait aussi montrer, hier comme aujourd'hui, que les effets spéciaux ne sont pas une fin en soi. Dans le deuxième épisode de *The Ark* (1966), le Premier Docteur (William Hartnell) débarque dix millions d'années dans le futur, à bord d'un vaisseau emmenant l'humanité loin de la Terre, sur le point d'être détruite par le Soleil. La désintégration de la planète bleue n'est pourtant pas le climax de l'histoire, ni même la fin de cet épisode : c'est un événement motivant un plan contemplatif sur les écrans de contrôle, alors qu'un trucage évident (une balle couverte de poudre se déplaçant dans l'eau) figure le cataclysme. Les humains, en sécurité à des années-lumière et préparés à cette éventualité, n'en ont cure. Un fondu enchaîné nous montre ensuite les personnages discutant gaiement.

La Terre est détruite une nouvelle fois par le Soleil lorsque la série fait son retour sur les écrans en 2005. Dans *The End of the World* (S01E02), le Neuvième Docteur (Christopher Eccleston) emmène sa compagne Rose (Billie Piper) cinq milliards d'années dans le futur¹¹, sur une station spatiale en orbite dont les occupants sont justement là pour assister à cet événement historique. La dimension spectaculaire de la destruction est figurée par des images de synthèse ; elle est autrement plus épique que celle de *The Ark* et use de nombreux plans larges. Pourtant, le Docteur et Rose, trop occupés à déjouer un complot menaçant la station, manquent l'événement. Le scénario de Russel T. Davies semble pointer du doigt la vanité du spectacle pour le spectacle : l'histoire est plus importante que la monstration du sublime, à laquelle a quand même droit le spectateur.

On trouve enfin, dans la série de 2005, un épisode qui questionne des modes de représentation alternatifs du sublime. Dans *Vincent and the Doctor* (S05E10), le

¹¹ On note ici que la série de 2005 a corrigé la date de la fin de la planète Terre, en accord avec les avancées scientifiques actuelles – quitte à faire une entorse à son canon.

Onzième Docteur et Amy (Karen Gillan) rencontrent Vincent Van Gogh. Après les avoir aidé à défaire un monstre de l'espace invisible – qui se révèle être une créature esseulée et aveugle –, l'artiste partage avec eux sa vision du monde. Allongés dans l'herbe, ils observent les étoiles tandis que Vincent décrit le ciel à sa manière, expliquant qu'il voit une symphonie de couleurs et de formes liant chacun des astres. Un plan subjectif nous fait partager son point de vue : le ciel étoilé passe d'un rendu réaliste à une explosion de touches de lumière évoquant *La Nuit étoilée* (1889). L'épisode pose à la fois la question de la non-représentation du monstre – évoquant les réflexions de Stephen King – et la représentation alternative d'un plan commun de la science-fiction, un espace noir rempli d'étoiles, via un recours à l'histoire de l'art¹².

Une philosophie du *reboot localisé*

Alors même que la série de 2005 se veut une continuation, Davies a considérablement restreint son univers fictionnel pour le développer dans de nouvelles directions. Lorsque Steven Moffat a accédé au poste de *Head writer* en 2010, il a lui aussi révisé le canon du programme en justifiant les modifications au sein même de l'univers fictionnel. La saison 5 met en scène des failles dans l'espace et le temps qui effacent peu à peu des événements majeurs de la série classique comme de l'ère Davies, entre 2005 et 2009, permettant à Moffat de réécrire, de manière sélective, certains éléments du monde fictionnel. Il assume cette philosophie du *reboot localisé* jusqu'à la mettre en abyme : pour éliminer les failles, le Onzième Docteur n'a d'autre choix, à la fin de la saison cinq, que de « *reboot the Universe* », selon ses propres mots.

L'équilibre entre renouveau et continuité ne se dessine pas le long d'une frontière évidente au sein du programme. Si les Cybermen suivent une logique linéaire dans l'évolution de leur design, les Siluriens connaissent un changement d'apparence drastique qui va de paire avec un approfondissement du concept d'origine. Les Daleks, s'ils ont conservé leur apparence iconique, ont eux aussi évolué lorsqu'on s'intéresse, au-delà du design, à leur représentation au sens large du terme.

¹² Ici encore, il est intéressant de noter une scène presque similaire dans la quatrième saison de *Battlestar Galactica* : la peinture aux accents impressionnistes de Kara Thrace dans *The Road Less Traveled* (S04E05) s'avère prémonitoire, car la géante rouge et le vaisseau-mère qu'elle a représenté apparaissent sous ses yeux dans *Faith* (S04E06). La vue « réelle », en images de synthèse, est alors superposée avec la peinture dans un effet de fondu.

Les machines aux allures de poivrières laissent rarement voir les mutants dégénérés qui les pilotent – tout au plus, une pince émerge d'un Dalek endommagé pour attaquer le Septième Docteur (*Remembrance of the Daleks*, 1988). La série de 2005 va retourner le concept comme un gant : exposant enfin un mutant à la lumière du jour une fois son armure ouverte, l'épisode *Dalek* (S01E06) en fait un être minuscule, informe, agitant vainement ses tentacules. Soudain, l'un des ennemis jurés du Docteur est un être évoquant la pitié ; le véritable monstre de l'épisode, c'est Van Statten, l'américain irresponsable, collectionneur d'artefacts extraterrestres (Hills, 2010, 127). Sous l'ère Davies, le Dalek reste un ennemi, mais les progrès en matière de maquillage et d'animatronique permettent d'en faire une victime pathétique de sa propre hubris. En témoigne l'étrange hybride humain/Dalek dans le diptyque *Daleks in Manhattan/Evolution of the Daleks* (S03E04&05) ; ou encore le Dalek Caan : son armure – et sa raison – détruites par un voyage au cœur de la Guerre du Temps, cette figure monstrueuse trône en arrière-plan, dans un vaisseau-mère, durant le diptyque *The Stolen Earth/Journey's end* (S04E12&13). Déblatérant des prophéties, il est une figure trouble qui finit par se retourner contre les siens. L'intérieur des Daleks, tabou de la série classique pour des raisons à la fois pratique et esthétique, est dévoilé au grand-jour sous l'ère Davies, les dotant d'un visage et d'émotions, rappelant leurs origines humaines avant leur dégénérescence. Poussant, là encore, le concept dans ses retranchements.

Steven Moffat suit le même mouvement, en interrogeant directement cette hybridité humain/mutant/machine. L'épisode *Asylum of the Daleks* (S07E01) met en œuvre deux intentions esthétiques radicalement opposées. La première consiste à utiliser des effets visuels efficaces pour figurer des humains transformés en machines. Darla, infectée par un nuage de nanorobots, piège le Docteur et révèle, dans le creux de sa main, un canon laser Dalek, tandis que de son front émerge le viseur caractéristique de cet ennemi emblématique : les nanorobots la transforment en une hybride.

Amy est elle aussi infectée par les nanorobots, mais avant de se transformer, elle commence à halluciner : piégée dans l'asile des Daleks où sont rassemblés leurs membres les plus traumatisés par la terrible Guerre du Temps, elle s'imagine marcher au milieu d'humains flanqués de tenues de soirée sobres et élégantes, tandis que dans le fond de la pièce danse une petite fille en tutu. Le Docteur arrive

pour la raisonner : les nanorobots la trompent, elle est face à des Daleks, dont l'un d'eux tourne en rond. Ici, les effets visuels sont mis de côté au profit d'une inquiétante étrangeté, qui contrebalance le moment de *body horror* qu'est la transformation de Darla en Dalek. On retrouve là la propension du programme à user de trucages simples qui échapperont peut-être plus facilement à l'empreinte du temps, et qui participent de son esthétique hétéroclite, inattendue. Surtout, Davies, et plus encore Moffat, sont parvenus à réviser la continuité esthétique du programme sans la faire s'écrouler sur elle-même.

Un regard sur soi-même

Si la série met en abyme sa réflexion sur les modes de représentation de son univers, elle est aussi consciente de son historicité, et semble avoir entamé dernièrement un processus consistant à reconnaître le côté désuet de la série classique, à en faire une force, ou tout du moins à le noyer sous les capacités technologiques de sa continuation.

Avant les années 1970 et l'arrivée du magnétoscope dans les foyers, la BBC proposait peu ou pas de rediffusion des épisodes de la série classique, dont un certain nombre, ceux de sa période en noir et blanc, ont été perdus. Progressivement, cependant, les *classics* font revenir d'anciens interprètes du Docteur dans des histoires spéciales, usant du voyage dans le temps pour réunir trois incarnations en 1973 (*The Three Doctors*), cinq en 1983 (*The Five Doctors*) et deux en 1985 (*The Two Doctors*). Ces épisodes font découvrir aux jeunes générations les premières incarnations du Docteur, et jouent sur la mémoire des spectateurs plus âgés. Ils permettent aussi « [...] d'offrir [aux fans] un moyen de replacer leur propre expérience de visionnage au sein de la longue existence du programme », comme lorsque, dans *Earthshock* (1982), les Cybermen consultent leur archives, rejouant, intradiégétiquement, des extraits des performances de tous les interprètes du Docteur (Jones, 2013)¹³.

À son retour, le programme ne porte pas tout de suite ce même regard sur son passé ; il faut attendre *School Reunion* et les retrouvailles avec Sarah Jane et le chien mécanique K9 pour que la *continuation* s'assume pleinement comme telle. À

¹³ Je traduis. Craig Owen Jones : « such moments afforded a way of locating [the fan's] viewing experiences within the show's larger existence. »

partir de là, les références au passé de la série deviennent plus fréquentes, notamment durant l'ère Moffat à partir de 2010. Dans *The Lodger* (S05E11), le Onzième Docteur, qui n'a pas le temps d'expliquer verbalement à Craig, son colocataire temporaire, toute son histoire, lui assène un coup de tête télépathique pour lui transmettre les informations nécessaires – là encore, sans le recours à aucun effet visuel, mis-à-part les flashes montrant à Craig et aux spectateurs les précédentes incarnations. Dans une redite évoquant *Earthshock*, le Onzième Docteur, fraîchement régénéré, se présente à ses nouveaux compagnons, au spectateur, et aux Atraxis qui envahissent la Terre : il demande aux extraterrestres belliqueux de fouiller dans leurs archives pour savoir qui a stoppé toutes les invasions précédentes (*The Eleventh Hour*, S05E01). L'utilisation d'extraits du programme est mise sur le même plan esthétique que les images d'archives – réelles, celle-ci – que les Atraxis consultent pour juger l'histoire de l'humanité, développant au sein de la séquence un discours historicisant et réflexif, et instaurant Matt Smith comme le dernier interprète d'une longue lignée.

Alors même qu'il joue, aux niveaux formel et narratif, de sa philosophie du *reboot localisé*, Steven Moffat va utiliser le passé de la série pour recomposer sa propre continuité, dans un large mouvement inclusif. À la fin de la septième saison, il n'est plus question de montrer, intradiégétiquement, des images d'archives, mais d'habiter ces espaces du passé. Dans *The Name of the Doctor* (S07E13), Clara sauve le Docteur en sautant au cœur même de sa ligne temporelle, visitant toutes les époques de sa vie. Usant d'une technique qui rappelle les inclusions de Forrest Gump dans les grands événements de l'Histoire (*Forrest Gump*, Robert Zemeckis, 1994), l'épisode mélange des images d'archives trafiquées et les actions de l'actrice Jenna Coleman sur fond vert. La série peut ainsi *revisiter*, au sens le plus littéral, son passé : ses images désuètes, son aspect « kitch », sont sortis de l'ombre, réactualisés, phagocytés aussi, par la technologie contemporaine. L'intention esthétique de Moffat semble à double tranchant : il s'approprie toute l'histoire de la série en même temps qu'il lui rend hommage. Cette intention trouvera un paroxysme, moins technologique que narratif, dans l'épisode fêtant les cinquante ans de la série, *The Day of the Doctor* (23 novembre 2013) : tous les Docteurs y sont réunis (la plupart, en utilisant des images d'archives pour les faire intervenir en tant que personnages) afin de modifier l'issue de la Guerre du Temps, et sauver leur planète

natale en réécrivant l'Histoire – et donc, en occasionnant un *reboot* intradiégétique de la continuité.

Un renouveau constant

Il est intéressant de s'interroger sur la suite que donnera Steven Moffat à cette intention esthétique totalisante. La continuation, piégée entre des impératifs de production et la volonté de respecter la série classique, doit sans cesse revoir l'équilibre entre réécriture et conservation des éléments du canon. Au-delà de l'évidence d'une mise à jour technologique, nécessaire vu les standards actuels, *Doctor Who* ne cesse de recombinaison une esthétique qui se veut, sinon intemporelle, du moins en décalage avec la majorité des représentations science-fictionnelles, mais qui n'échappe pas à certaines conventions.

L'ère Steven Moffat semble augurer d'un nouveau paradigme : le programme, du haut de ses cinquante ans, assume désormais son passé, mais derrière les apparences de la continuité, il refond l'esthétique de la série et transforme son monde fictionnel. *The Day of the Doctor* présente à ce titre un mouvement double, à la fois retour en arrière et grand pas en avant, s'appropriant son passé pour le reconnaître à sa juste valeur, mais aussi pour s'affranchir de l'équilibre fragile avec lequel luttait la continuation. Si *reboot* il y a, il n'intervient pas en 2005 du fait des scénaristes du monde réel, mais en 2013, justifié au sein d'un monde fictionnel en pleine reconfiguration. À l'image de son héros éponyme, *Doctor Who* ne cesse de se régénérer.

Bibliographie

- BRITTON, Piers. 2013b. "Making 'a Superior Brand of Alien Mastermind': *Doctor Who* Monsters and the Rethoric of (Re)design." In *New Dimensions of Doctor Who: Adventures in Space, Time and Television*, edited by Matt Hills, 39-53. London: I.B. Tauris.
- BRITTON, Piers. 2013a. "'It's all-new Doctor Who': Authorizing New Design and Redesign in the Steven Moffat Era." In *Doctor Who, the Eleventh Hour: a Critical Celebration of the Matt Smith and Steven Moffat Era*, edited by Andrew O'Day, 141-158. London: I. B. Tauris.

- BUTLER, David. 2007. "How to Pilot a TARDIS: Audiences, Science Fiction and the Fantastic in Doctor Who." In *Time and Relative Dissertations in Space: Critical Perspectives on Doctor Who*, edited by David Butler, 19-42. Manchester: Manchester University Press.
- CHAPMAN, James. 2006. *Inside the TARDIS: The Worlds of Doctor Who*. London and New York: I. B. Tauris.
- DUFOUR, Éric. 2011. *Le Cinéma de science-fiction*. Paris: Armand Colin.
- HILLS, Matt, 2013. *New Dimensions of Doctor Who: Adventures in Space, Time and Television*. London: I.B. Tauris.
- HILLS, Matt. 2010. *Triumph of a Time Lord Regenerating Doctor Who in the Twenty-first Century*. London: I.B. Tauris.
- JONES, Craig Owen. 2013. "Life in the Hiatus: New Doctor Who Fans, 1989-2005." In *Doctor Who*, edited by Paul Booth, 38-49. Bristol; Chicago, IL: Intellect Books.
- KING, Stephen. 1981. *Danse Macabre*. New York: Everest House.
- KNOX, Simone. 2014. "The Transatlantic Dimensions of the Time Lord: Doctor Who and the Relationships between British and North American Television." In *Doctor Who, the Eleventh Hour: a Critical Celebration of the Matt Smith and Steven Moffat Era*, edited by Andrew O'Day, 106-122. London: I. B. Tauris.
- O'DAY, Andrew. 2013. *Doctor Who, the Eleventh Hour: a Critical Celebration of the Matt Smith and Steven Moffat Era*. London: I. B. Tauris.
- PHILLIPS, Ivan. 2013. "Frock Coats, Yo-Yos and a Chair with a Panda on It: Nostalgia for the Future in the life of a Doctor Who Fan." In *Doctor Who*, edited by Paul Booth, 16-27. Bristol; Chicago, IL: Intellect Books.
- PORTER, Lynnette R. 2012. *The Doctor Who Franchise: American Influence, Fan Culture, and the Spinoffs*.