

Étude d'un cliffhanger dans Sherlock (BBC)

Anaïs Goudmand

Résumé

L'article vise à étudier le fonctionnement d'un *cliffhanger* dans une série télévisée produite par la BBC, *Sherlock*. Il s'intéresse aussi bien au pôle de la production qu'à celui de la réception, en s'appuyant sur des retours critiques de téléspectateur.rice.s, dans un contexte où le *cliffhanger*, dont les mécanismes narratifs sont parfaitement identifiés, est assimilé à un stéréotype narratif. Il s'agit de montrer la manière dont les connaissances fictionnelles partagées par les créateurs et la communauté spectatorielle ainsi que l'insertion de la série dans l'espace médiatique permettent de maintenir l'attente et influencent l'interprétation du récit.

Mots-clés

Cliffhanger, narratologie, séries télévisées, tension narrative

⇒ Titel, Lead und Schlüsselwörter auf Deutsch am Schluss des Artikels

Auteure

Anaïs Goudmand, Ecole de Français Langue Etrangère, Université de Lausanne, Anais.Goudmand@unil.ch

Étude d'un cliffhanger dans Sherlock (BBC)

Anaïs Goudmand

Comme tou.te.s les lecteur.rice.s de romans-feuilletons ou de bandes dessinées périodiques et comme tous les spectateur.rice.s de séries télévisées ont pu en faire l'expérience, les récits sériels sont souvent stratégiquement interrompus à un moment marqué par une forte tension, comme le remarquait Wolfgang Iser :

Le plus souvent, le récit est interrompu au moment où est créée une tension qui appelle une résolution pressante, ou bien au moment précis où l'on aurait voulu connaître l'issue des événements que l'on vient de lire. La suspension ou le déplacement de cette tension constitue une condition élémentaire de l'interruption du récit. Un tel effet de suspense fait que nous cherchons à nous représenter immédiatement l'information qui nous manque sur la suite des événements. (Iser 1976 : 332)

La version paroxystique de cet effet est communément désignée par un terme anglo-saxon désormais très largement répandu : le *cliffhanger*, qui est devenu l'emblème de la commercialité racoleuse des récits sériels. En effet, comme le souligne Raphaël Baroni, le *cliffhanger* est un mode de retardement spécifique, indissociable de la périodicité :

le *cliffhanger* se distingue du *suspense* (et également de ce pic de tension que l'on désigne comme le *climax*) par la nature du délai introduit entre les questions et les réponses qui structurent l'intrigue. En effet, pour qu'il y ait un *cliffhanger* il faut que le *suspense* soit associé à une *interruption* du récit [...]. (Baroni 2016 : §2)

Le *cliffhanger* peut se retrouver dans tous les cas d'interruption temporaire du récit : à la fin des épisodes, et dans le cas des séries télévisées, au moment des coupures publicitaires et des fins de saison. Son caractère stratégique assumé prête le flanc aux soupçons de manipulation des publics : les récepteur.rice.s sont maintenu.e.s dans un état d'impatience qui les mettent à la merci du calendrier de diffusion. Baroni a montré que la déconsidération durable du *suspense* était liée à sa fonction d'argument de vente, notamment dans le cas des feuilletons, pour lesquelles la nature mercantile de la coupe est largement exploitée :

Le cas du roman-feuilleton est un peu particulier, car la fonction publicitaire de la tension narrative est remplie par le découpage du récit, qui exerce une forme de chantage sur le consommateur, et le pousse à acheter le quotidien du lendemain pour connaître la suite de l'histoire – et, réciproquement, le journal devient un support publicitaire pour le roman qui paraîtra ultérieurement dans sa version intégrale. (Baroni 2004 : §6)

Il souligne ensuite que dans le cas des récits unifiés, « on ne peut faire l'expérience de la tension narrative que dans la mesure où le produit (littéraire ou cinématographique) a déjà été acheté » (Baroni 2004 : §6). L'acte de consommation précède l'actualisation du récit elle-même, c'est essentiellement le paratexte qui prend en charge la dimension publicitaire, en explicitant la promesse d'une tension narrative. À l'inverse, les récits sériels maintiennent durablement les récepteur.rice.s dans leur statut de consommateur.rice.s, dans le sens où chaque épisode fait la réclame du suivant, ce qui est certainement l'une des fonctions primordiales du *cliffhanger*. Ce dernier peut encourager deux types d'activités cognitives : pronostic lorsque l'incertitude laissée en suspens porte sur l'avenir de l'histoire (*suspense*), diagnostic lorsqu'elle porte sur le passé (*curiosité*) (Baroni 2007).

Très largement mobilisé par les auteurs depuis les débuts du roman-feuilleton, tous médias confondus, le *cliffhanger* fait désormais partie du vocabulaire courant des récepteur.rice.s de séries télévisées, qui identifient parfaitement les mécanismes narratifs à l'œuvre : Baroni évoque ainsi la « standardisation » du *cliffhanger* en bande-dessinée (Baroni 2006). Du fait même de cette standardisation, la pression qui pèse sur les auteur.rice.s est particulièrement forte : le public attend que les *cliffhangers* ne se réduisent pas à la simple application d'un stéréotype narratif, sans quoi il ne produit pas l'effet escompté et fait long feu. Il constitue un seuil particulièrement scruté, qui tend à être assimilé par métonymie à la sérialité. En outre, ainsi que le signale Clément Combes, la seule dynamique du *cliffhanger* peut s'avérer insuffisante pour maintenir le public dans une attente impatiente :

L'attente entre deux épisodes, en général d'une semaine à la télévision, peut générer une frustration parfois vive ; elle est toutefois rarement tenace et tend à décroître rapidement. Comme le dit un internaute : « l'effet d'un *cliffhanger* n'est que passager. Il fait effet immédiatement puis juste avant la reprise de la série, et de temps en temps quand on y repense, c'est tout¹ ». En revanche, un échelonnement par trop distendu d'une série peut mener à ce que, pour user d'une métaphore médicale, faute de piqure de rappel, l'effet disparaisse et, avec lui, l'intérêt puis la consommation. (Combes 2013 : 178)

Le but est de maintenir le sentiment d'impatience le plus longtemps possible, et ainsi que les scénaristes de télévision s'en sont rendent souvent compte, les stratégies narratives n'y suffisent pas toujours. La production peut alors veiller à entretenir la frustration par des dispositifs externes au récit lui-même. Campagnes d'affichage, publicités, annonces plus ou moins cryptiques sur les réseaux sociaux, etc. engendrent un emballement médiatique auxquels les *fans* participent volontiers.

L'exemple d'une série récente de la BBC, *Sherlock*, me permettra d'analyser les stratégies à travers lesquelles les scénaristes tentent de surprendre le public malgré la standardisation du *cliffhanger* et malgré le temps très long qui sépare les saisons. La série *Sherlock* a eu un immense succès et a reçu un accueil critique généralement favorable. En outre, elle s'est particulièrement bien exportée, notamment en France, aux Etats-Unis ou encore au Japon. Elle bénéficie de l'engagement d'une communauté de *fans* très nombreuse et très active, qui déborde largement les frontières de son pays d'origine. Je m'attacherai plus particulièrement à l'analyse du *cliffhanger* qui clôturait le dernier épisode de la deuxième saison, qui a connu un grand retentissement médiatique. Avant de me consacrer à l'étude du corpus, je présenterai les enjeux méthodologiques liés à la production du *cliffhanger* d'une part, à sa réception d'autre part.

1. Production du *cliffhanger* : la prise en compte des compétences des téléspectateur.rice.s

Suivant une perspective narratologique, j'étudierai le point de vue de la production, en analysant la manière dont les créateurs instaurent puis entretiennent la frustration du public en mobilisant l'espace médiatique dans lequel s'insère la série. *Sherlock* a été produite dans un contexte extrêmement concurrentiel : depuis quelques décennies, l'offre en matière de fictions télévisuelles est pléthorique, et dans le cas spécifique du Royaume-Uni, la télévision occupe historiquement une place centrale dans la création fictionnelle depuis les années 1950. Les publics développent donc de vastes compétences narratives et fictionnelles, dont les scénaristes tiennent compte pour assurer le succès des séries – et donc le prolongement de leurs contrats avec les diffuseurs. Steven Moffat, l'un des créateurs de *Sherlock*, a ainsi conscience que l'ampleur des compétences des téléspectateur.rice.s en régime médiatique les rend particulièrement difficiles à surprendre et donc à satisfaire :

Mon problème est que le public est plus compétent que jamais en matière de fiction. À l'époque de Shakespeare, on pouvait s'attendre à voir une ou deux pièces de théâtre dans sa vie ; de nos jours, on fait l'expérience de quatre ou cinq différents types de fiction par jour. Il est donc impossible de garder une longueur d'avance sur le public².

Les exigences du public particulièrement fortes dans le cas *cliffhanger* qui peut être perçu comme un stéréotype narratif éculé. Les récepteur.rice.s n'apprécient généralement guère d'avoir le sentiment d'avoir été ouvertement manipulés et les effets trop démonstratifs sont susceptibles d'être mal reçus, comme dans la scène finale de la sixième saison de *The Walking Dead* (AMC 2010), dans laquelle l'antagoniste Negan assassine sauvagement à coups de batte de baseball un personnage dont l'identité n'est pas révélée, ce qui a généralement suscité l'écœurement des spectateur.rice.s³. L'effet est si bien identifié que les scénaristes y recourent souvent avec une distance ironique. Les dispositifs intra- et extradiégétiques qui encadrent le *cliffhanger* deviennent alors explicites et vont parfois jusqu'à la parodie. La remarque de Matthieu Letourneux concernant les littératures sérielles s'applique également à la série télévisée :

¹ Remy Pignatiello, commentaire de l'article de Slate.fr « Arrêtez de regarder les séries télé à la chaîne », 13 août 2012. URL : <http://www.slate.fr/story/59297/visionnage-series-tele>

² « "There is a clue everybody's missed": Sherlock writer Steven Moffat interviewed », Stuart Jeffries, *The Guardian*, 20 janvier 2012, ma traduction. URL : <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2012/jan/20/steven-moffat-sherlock-doctor-who>

³ Voir la section « réception » de la page Wikipédia consacrée à l'épisode en question, « Last Day on Earth » : [https://en.wikipedia.org/wiki/Last_Day_on_Earth_\(The_Walking_Dead\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Last_Day_on_Earth_(The_Walking_Dead)).

l'importance des phénomènes hypertextuels de l'ordre du pastiche, de la parodie et, plus généralement, des déconstructions critiques des genres dans lesquels les œuvres sérielles s'inscrivent. Comme tout jeu, la pratique sérielle suppose une oscillation constante entre une adhésion aux règles édictées et une mise en évidence de leur caractère artificiel. Et comme toute littérature au second degré, elle porte en elle les possibilités d'un décrochage parodique. (Letourneux 2017 : 37)

2. Réception du *cliffhanger* : anticipation et évaluation

Je m'intéresserai également à deux aspects de la réception du *cliffhanger* dans *Sherlock* :

- la publication de scénarios anticipés par certain.e.s téléspectateur.rice.s pendant la période qui sépare le dernier épisode de la deuxième saison et le premier épisode de la saison suivante. Il s'agit alors d'une démarche de co-création caractéristique de la pratique des *fans*⁴, qui mobilisent diverses plateformes pour partager leurs hypothèses (création de sites ou de pages Tumblr⁵, vidéos postées sur Youtube).

- les critères mobilisés par les téléspectateur.rice.s dans le processus d'évaluation du *cliffhanger*, qui concerne une part du public très investie, mais qui n'appartient pas pour autant à la communauté de *fans*. La posture adoptée par ces téléspectateur.rice.s est celle de l'observation active, mais qui n'implique pas nécessairement une dynamique co-créative. Je m'appuierai notamment sur les retours critiques publiés sur les pages des épisodes concernés sur le site *Imdb*, qui permet d'évaluer les récits audiovisuels. La récolte de données fait apparaître que le processus d'évaluation du *cliffhanger* par les internautes se déroule en deux étapes : pendant l'interruption après la diffusion de l'épisode qui s'achève sur une forte incertitude (quelle appréciation de l'effet de frustration ?), et rétrospectivement, après la diffusion de l'épisode qui dénoue cette incertitude (le dénouement est-il à la hauteur de l'attente ?). Mais l'étude de la réception de *Sherlock* montrera que la distinction entre « bons » et « mauvais » *cliffhangers* ne fait pas forcément consensus parmi la communauté de récepteur.rice.s.

3. Création et maintien de l'effet d'attente

La série *Sherlock* a été créée par Steven Moffat et Peter Gatiss en 2010 et jouée par Benedict Cumberbatch et Martin Freeman pour les rôles principaux. A ce jour, elle compte quatre saisons comprenant chacune trois épisodes d'1h30, auxquels s'ajoute un épisode spécial de même durée diffusé en janvier 2016. Elle est conforme à la ligne de la BBC en matière de fiction : la chaîne privilégie en effet les divertissements de « qualité », dotés d'un faible nombre d'épisodes, ce qui permet de soigner la production. *Sherlock* se caractérise par son ironie et sa réflexivité, qui sont des traits qu'on retrouve très souvent en culture médiatique. Le cas de Sherlock Holmes illustre bien un phénomène que Richard Saint-Gelais désigne comme le « émancipation transfictionnelle du personnage en régime médiatique » (2011), c'est-à-dire la capacité des personnages à « migrer » d'un récit à un autre, à être réutilisés par d'autres auteur.e.s que l'auteur.e d'origine, comme s'ils étaient dotés d'une existence propre. Saint-Gelais souligne ainsi que, comme dans le cas d'autres figures populaires, les traits associés à Sherlock Holmes (son costume, etc.), ne proviennent pas des œuvres de Conan Doyle mais font partie d'un imaginaire visuel qui s'est ajouté après coup, l'univers du héros débordant ainsi les frontières des récits d'origine. Dans la série de la BBC, les aventures de Sherlock Holmes sont transplantées au XXI^e siècle, mais avec une volonté de référence permanente aux récits de Conan Doyle. En l'occurrence, le lien au texte source reste fort, contrairement à ce qui peut se produire par ailleurs en régime médiatique. La plupart des personnages principaux ne sont pas originaux et restent proches du « canon⁶ » défini par Conan Doyle : outre Sherlock Holmes et John Watson, on retrouve Mycroft, Moriarty, Lestrade, Mrs Hudson, etc. Le *Sherlock* de la BBC n'est finalement pas le *Sherlock* de Conan Doyle, mais s'en rapproche fortement. Outre l'homonymie, il est identifiable par un ensemble de traits

⁴ Comme le rappelle Saint-Gelais : « [L]es *fans* se distinguent des spectateurs « ordinaires » par des facteurs davantage qualitatifs que quantitatifs, par des modes de réception qui articulent le visionnement ou la lecture à d'autres pratiques, du commentaire à la participation à des « conventions », de l'intervention dans des groupes de discussion à l'écriture de *fans fictions*. » (Saint-Gelais 2011 : 398-399)

⁵ Tumblr est une plateforme de microblogage qui permet aux utilisateur.rice.s de créer des pages sur lesquelles ils ou elles peuvent poster des vidéos, des images ou du texte.

⁶ Le canon désigne l'ensemble de la production d'une œuvre de fiction considéré comme authentique ou officiel.

reconnaissables, qu'il s'agisse de traits de personnalité (intelligence supérieure, arrogance), de données géographiques (son adresse au 221B Baker Street), d'accessoires (le *deerstalker* – la casquette de tweed qu'il porte occasionnellement) ou de pratiques culturelles (violon). Le même parallèle peut être fait pour les autres personnages que la série emprunte à Conan Doyle. La série ne cherche pas à compléter les récits de Conan Doyle et se déroule dans un univers parallèle à ceux-ci. Elle renvoie systématiquement aux récits d'origine mais ne se situe pas dans leur continuité diégétique. Il ne s'agit donc pas de nouvelles aventures du Sherlock Holmes créé par Conan Doyle, mais d'aventures différentes, situées dans un autre cadre temporel et dans un autre plan référentiel que son hypertexte. Mais les titres des épisodes font quand même systématiquement référence aux textes de Conan Doyle, tout en proposant d'innombrables variations dans l'intrigue. Par exemple, le premier épisode s'intitule « Une étude en rose », en référence à « Une étude en rouge ». On retrouve des éléments communs entre les deux versions, notamment la rencontre entre les deux personnages, mais l'enquête policière qu'elle présente offre plus de disparités que de ressemblances, et les téléspectateurs peuvent s'amuser à reconnaître les allusions à l'œuvre source, ou apprécier la série indépendamment du roman. *Sherlock* n'est pas une adaptation au sens strict, il s'agit d'une « variation transhistorique », si on reprend la terminologie de Sophie Rabau (2007), c'est-à-dire une « autre version du monde fictionnel de l'œuvre » (2007 : 294), ou encore d'une « transposition », si on accepte la définition de Lubomír Doležel. Selon ce dernier, la transposition préserve le schéma et l'histoire du récit initial, « mais les situe dans un cadre temporel ou spatial différent » et « dans un nouveau contexte historique, politique et culturel, souvent contemporain » (1998 : 206, trad. Saint-Gelais). Ce type de variation est très courant dans les récits sériels médiatiques. Pour rester dans l'orbite de Sherlock Holmes, on peut citer les films *steam-punk* de Guy Ritchie, qui ont pour cadre un Londres victorien science-fictionnel (*Sherlock Holmes*, 2009, *Sherlock Holmes : Jeu d'ombres*, 2011), ou la série américaine *Elementary* proposée par CBS depuis 2012, qui se déroule dans un cadre contemporain, et dans laquelle le rôle de Watson, qui devient Joan Watson, est attribué à l'actrice Lucy Liu. Le monde narratif de *Sherlock* est donc différent de celui des nouvelles, mais le renvoie aux récits de Conan Doyle qui instaurent une similitude entre les séquences narratives des deux œuvres. Cette parenthèse consacrée aux réinvestissements transfictionnels de Sherlock Holmes m'a permis de montrer que la connaissance des récits d'origine, qui font partie d'un terreau culturel partagé, influence fortement la production et la réception de *Sherlock*. Cet aspect se révèle d'une importance fondamentale dans la production et la réception du *cliffhanger*, que je vais maintenant étudier plus spécifiquement.

La clôture de la deuxième saison met en scène un *cliffhanger* particulièrement spectaculaire qui a incité les téléspectateurs à mobiliser toutes leurs compétences pour tenter de résoudre le mystère. Le dernier épisode de la deuxième saison, scénarisé par Stephen Thompson (sous la supervision des deux créateurs), est intitulé « La chute du Reichenbach » et est diffusé le 15 janvier 2012. Une tension est instaurée par la production avant même la diffusion de l'épisode puisque Moffat laisse planer le doute sur un éventuel renouvellement pour une troisième saison et laisse ouverte la possibilité de tuer le personnage⁷. Le premier épisode s'ouvre sur une scène dans laquelle Watson annonce la mort de Sherlock à sa psychologue, conformément aux déclarations de Moffat. Le reste de l'épisode est un *flashback* qui retrace les événements ayant abouti au décès du héros. Dans l'une des dernières scènes, Sherlock retrouve son ennemi Moriarty sur le toit de l'hôpital St Barts. Moriarty impose à Sherlock de se suicider : s'il ne le fait pas, des tueurs abattront ses amis les plus proches. Pour éviter que Sherlock ne l'oblige à annuler l'opération, Moriarty se tire une balle dans la bouche. Sherlock se jette ensuite du haut de l'hôpital sous les yeux de Watson. Celui-ci se précipite vers son ami et se fait renverser par un cycliste. Il se relève et assiste à l'enlèvement du corps par une équipe médicale. Mais, dans le dernier plan de l'épisode, on peut voir Sherlock, bien vivant, dans le cimetière où il est censé être enterré et on comprend ainsi qu'il a en fait déjoué les plans de Moriarty et feint sa propre mort.

Si l'on s'en tenait à l'analyse des effets structurés par le récit lui-même, une telle clôture correspondrait à la dynamique de la surprise : il s'agirait d'une « surprise finale », pour reprendre la terminologie de Baroni (2007 : 298), qui relancerait l'action alors que la séquence semblait s'être achevée sur un dénouement dysphorique. Cependant cette interprétation se révèle insuffisante compte tenu des connaissances des

⁷ « Steven Moffat: "Sherlock may not survive" », Daniel Martin, NME, 11 janvier 2012.

URL : <http://www.nme.com/news/tv/steven-moffat-sherlock-may-not-survive-875985>

télespectateur.rice.s. La scène finale ne fait qu'entériner ce qu'ils pouvaient largement soupçonner et sa fonction est essentiellement celle d'une relance narrative. En effet, la référence à la fausse mort de Sherlock Holmes chez Conan Doyle est évidente, et le public est encouragé à la déceler à travers le titre de l'épisode. Mais en faisant tomber son personnage des chutes de Reichenbach, Conan Doyle envisageait « Le Dernier problème » (1893) comme la dernière aventure de Sherlock Holmes, et ce n'est que sous la pression de ses lecteur.rice.s qu'il l'avait fait ensuite revenir. Le contexte est très différent dans le cas de la série : l'intention des producteur.rice.s n'était nullement de tuer le personnage. Le succès écrasant rencontré par la série rendait son renouvellement très probable. Dès le lendemain de la diffusion de l'épisode, Moffat annonce que la troisième saison avait en fait été commandée en même temps que la deuxième⁸, le secret ayant été maintenu afin que les télespectateurs puissent croire à la mort de Sherlock jusqu'à la révélation finale. Ce choix scénaristique a interpellé certains télespectateur.rice.s :

Bien sûr, le protagoniste du programme n'est pas vraiment mort – l'issue du récit source d'Arthur Conan Doyle et le fait que la BBC a renouvelé leur plus grand succès de ces dernières années pour une troisième saison le suggère fortement. Cependant, cela donne tout de même l'impression que Stephen Thompson a pris une décision bizarre en résolvant prématurément le « mystère » en montrant le détective consultant bien vivant dès la fin de cet épisode. Quelqu'un devrait envoyer à cet homme le lien de l'article Wikipédia sur les *cliffhangers*. (axel-koch, IMDB, 19 juillet 2014, ma traduction⁹)

La dernière scène de « La chute du Reichenbach » ferme une piste narrative – qui était partiellement éculée du fait des connaissances contextuelles des télespectateur.rice.s et de l'analogie avec l'œuvre de Conan Doyle – pour ouvrir une nouvelle incertitude, qui relève non pas du *suspense* mais de la *curiosité* : comment Sherlock a-t-il fait pour se jeter du haut de l'hôpital St Barts sous les yeux de Watson sans mourir ? Il s'agit pour les télespectateur.rice.s d'imaginer des diagnostics qui expliquent cette situation apparemment impossible.

Les retours critiques de l'épisode sont généralement positifs (il obtient actuellement une note moyenne de 9,7/10 sur le site Imdb, où il a été évalué par plus de 27.000 internautes), mais les réactions au *cliffhanger* sont contrastées. Certain.e.s télespectateur.rice.s se sont effectivement faits surprendre par le retournement de la situation finale, quand d'autres l'ont trouvée prévisible et/ou invraisemblable :

Quel soulagement de voir ce visage pendant les 3 dernières secondes !! J'espère une saison 3 aussi prenante !!! (shri619, Singapour, 16 janvier 2012, m.t.)

Quant à la toute fin, reconnaissons-le les gars et les filles, on savait que ça allait se passer comme ça, avec son cliché télévisuel prévisible. (thomasgulch, Etats-Unis, 20 janvier 2012, m.t.)

personnellement, j'aurais préféré beaucoup moins de trucs du genre « Eh ! mais attendez » à la fin (même si la mauvaise ou la bonne qualité de la fin dépend en quelque sorte de la manière dont ils enchaînent dans l'inévitable troisième saison).. (bob the moo, Royaume-Unis, 21 janvier 2012, m.t.)

On discute de la fin dans des forums partout sur internet parce qu'elle était prévisible pour quelques personnes, inattendue pour certains et déroutante pour d'autres. (dalelawson, Royaume-Unis, 29 janvier 2012, m.t.)

C'est le but de cette série... vous faire des « surprises » que vous n'attendiez pas... parce que les surprises en question sont totalement irréalistes. (putrasalju, 10 février 2012, m.t.).

On le voit mourir, Watson l'a vu lui-même et l'a vérifié, donc aucun doute sur sa mort. Et ensuite on voit Sherlock en vie dans les dernières secondes. Une fin ATROCE. Ils ont fait ça de manière bien plus élégante dans la vieille série avec Jeremy Brett. Malheureusement, ils ont transformé une des meilleures histoires de Holmes en l'histoire la plus atroce jamais écrite. (Antaeus, Danemark, 26 décembre 2013, m.t.)

Bon épisode et sacré bon *cliffhanger*. Je déteste quand ils font ça. Je suis ravi de ne pas l'avoir regardé quand il a été diffusé, parce que ces gens diaboliques nous ont laissé attendre deux ans avant de

⁸ « Sherlock to return for a third series », BBC News, 16 janvier 2012.

URL : <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-16573066>

⁹ Désormais abrégé comme suit : m.t.

découvrir ce qui s'était passé. Deux ans, on ne peut pas être plus cruel. (Smoreni Zmaj, Serbie, 19 mars 2017, m.t.)

Comme le souligne le dernier internaute cité, les téléspectateur.ice.s sont effectivement contraint.e.s d'attendre deux ans avant la diffusion de la saison suivante, car le tournage a été retardé en raison de l'emploi du temps des acteurs principaux. Pendant ces deux ans d'attente, on assiste au développement proliférant de sites dédiés aux hypothèses sur la façon dont Sherlock a feint sa propre mort, en plus de celles qui sont

[Main Theory](#) [Alternative Theories](#) [Comments](#) [About This Site](#)

BBC Sherlock Series

The Reichenbach Fall

We watched Sherlock plummet to his death.
We know he survived. The question remains - How did he do it?
This is what we think happened.

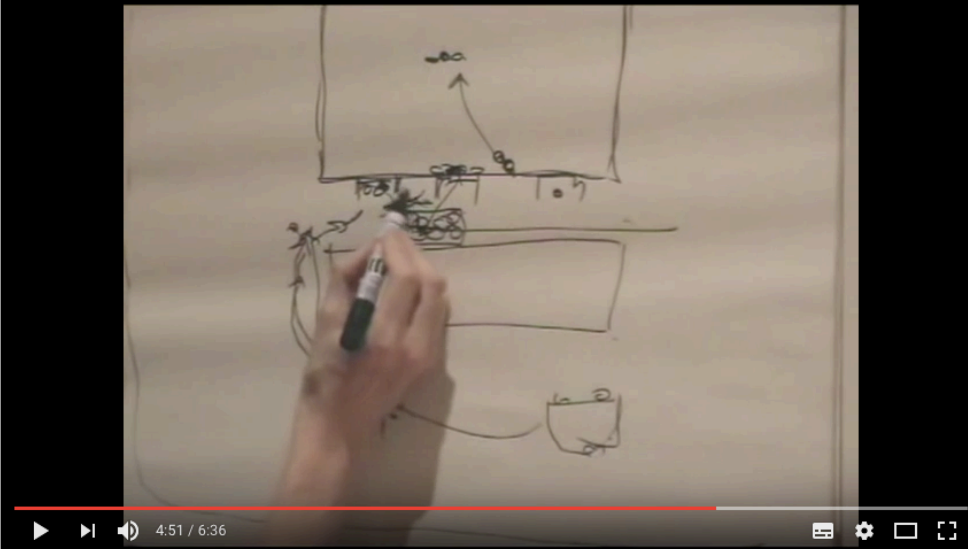
Images from St Barts and additional theories added!

Steven Moffat, in an interview, mentioned that the clue to the fall was something rather uncharacteristic Sherlock did in the episode but something most people missed. For people who have read the books, his treatment of the reporter - when he says "You repel me" - is hardly like Sherlock. He's merely very blunt but factual - not mean on purpose. That was an opinion and Sherlock is far too indifferent to form personal opinions of people. And sure enough - lots of people think so. In fact, the idea most of them gather is that the word of relevance is "rappel". The basic idea is that Sherlock uses a bungee rope during the fall to decelerate him enough before impact such that he's relatively unharmed and then poses as the body to deceive Watson.

We need to remember that Sherlock was prepared to feign a suicide and that the arrangements he made were in accordance with the idea that Moriarty himself would also need to be deceived, should it come to that. Because no matter how you slice it, the opinion that Sherlock could have foreseen Moriarty's suicide holds no water.

So he uses a bungee attached to some part of the roof, but strictly not visible to anyone on the roof itself. In all likelihood, something attached just under the roof and positioned such that he could grab the same as soon as he falls. We need to be clear on the fact that the bungee is attachable and not held on to by him, because the visuals would contradict such an idea. When he's close enough to the ground, i.e. out of Watson's line of sight, he detaches the bungee and hits the ground. Needless to say, Sherlock would have ensured that given his weight, the bungee decelerates to a velocity low enough for him to hit the ground without sustaining significant damage.

Post impact, most things do not change from the original idea. The crowd around his body is essentially comprised of the Baker Street Irregulars (the homeless network, to those unfamiliar with the books), the person knocking down Watson also being a part of the same. And by doing so, he gives Sherlock the time to get blood on his face and impersonate a dead



How Sherlock faked his death in 'The Reichenbach Fall' BBC one

BeeonUtube

S'abonner 168

495 522 vues

7 240 78

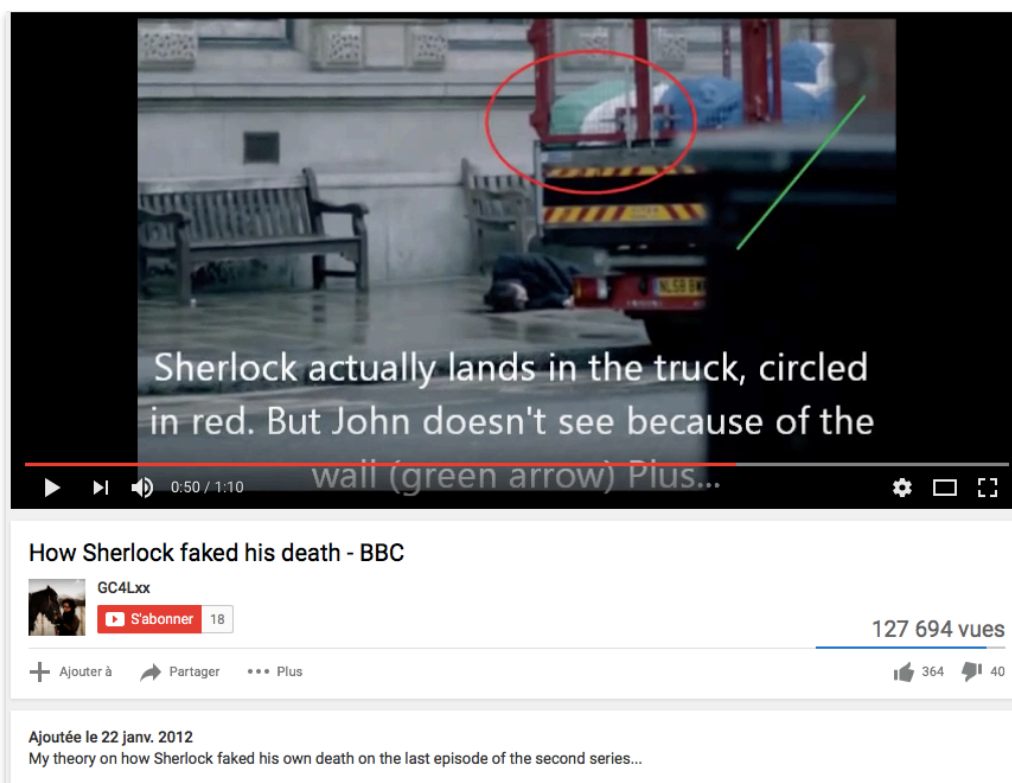
Ajoutée le 18 janv. 2012

This is how Sherlock faked his own death in the last episode of the TV series. Let me know what you think?

Reconstitution de la « scène du crime » par BeeonUtube



Anaïs Goudmand



Théorie présentée par GC4Lxx

Dès le 16 janvier 2012, un article du Guardian recense les premières théories de ses lecteur.rice.s¹⁰. Les téléspectateur.rice.s les plus investi.e.s rentrent ainsi dans le jeu de la fiction et mènent l'enquête à partir d'un relevé minutieux des indices laissés dans l'épisode, et proposent diverses hypothèses, dont celles-ci : Sherlock a déguisé le corps de Moriarty et l'a jeté du haut de l'immeuble ; il a utilisé le corps d'un sosie ; il a utilisé un élastique pour sauter. Lorsque le temps de l'anticipation s'accorde à celui de la diffusion, les scénarios imaginés par les téléspectateur.rice.s ont généralement valeur d'hypothèses et ont pour but de trouver la « bonne version », celle qui sera effectivement choisie pour la suite du récit par les scénaristes. Il ne s'agit donc pas d'une activité anticipatrice qui se développe aux marges ou contre le récit (comme peuvent le faire les fan fictions¹¹, qui instaurent souvent de nouvelles intrigues), mais qui fait partie des effets structurés par le récit. La principale différence avec l'anticipation qui résulte de la lecture d'un roman, par exemple, est qu'en régime médiatique, ces hypothèses se trouvent souvent formulées directement sur la toile, et sont ainsi rendues publiques et accessibles à la communauté de fans. Mais certain.e.s téléspectateur.rice.s proposent également des hypothèses délibérément farfelues qui n'ont évidemment pas l'ambition de correspondre au scénario du futur épisode : The Guardian rapporte ainsi qu'un téléspectateur a imaginé que le détective avait été transformé en robot dirigé de l'intérieur par des extraterrestres minuscules¹². La frontière entre activité anticipatrice et fan fiction est ainsi parfois poreuse.

Divers éléments entretiennent la frustration pendant les deux ans qui séparent les saisons 2 et 3. D'une part, les créateurs multiplient les déclarations fracassantes dans les médias. Moffat élève le niveau des attentes en affirmant au Guardian que les hypothèses émises par les spectateurs ont manqué un indice essentiel et que son but est de faire mieux que Conan Doyle, en évitant la facilité qui consiste à ne pas montrer le corps du détective¹³ – rappelons que lorsque Conan Doyle fait revenir Holmes dans La Maison vide, il est contraint de monter après coup une explication plausible à la survie du personnage : il n'est pas tombé

¹⁰ « Sherlock's "death" : your theories », Vicky Frost, The Guardian, 16 janvier 2012.

URL : <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/shortcuts/2012/jan/16/sherlocks-death-your-theories?intcmp=239>

¹¹ Une fan fiction est un récit écrit par les fans pour prolonger le récit, le corriger, ou en proposer une autre version.

¹² « Sherlock's "death" : your theories », art. cit.

¹³ Moffat déclare au Guardian : « [Conan Doyle] a outrageusement triché. Il a fait déduire à Watson que Holmes était tombé d'une chute. Mais il n'y avait pas de corps. Et quand il n'y a pas de corps dans une histoire de détective, cela ne peut signifier qu'une chose. » (« "There is a clue everybody's missed": Sherlock writer Steven Moffat interviewed », art. cit. m.t.).

des chutes, il a réussi à prendre le dessus sur Moriarty dans son combat final grâce à une technique de combat japonaise (fictive), le « baritsu ». D'autre part, les fans mènent des campagnes de memes¹⁴ et de hashtags¹⁵ (comme #BelieveInSherlock) sur les réseaux sociaux, et parsèment les rues de graffitis et d'affiches qui font référence à la fausse mort du héros. Enfin, le 24 décembre 2013, peu de temps avant la diffusion du premier épisode de la troisième saison, la BBC propose un mini-épisode (« Many Happy Returns ») dans lequel un des policiers de Scotland Yard, Anderson, décèle des indices du prochain retour de Sherlock. L'attente des fans touche à sa fin le 1er janvier 2014, date de la diffusion de l'épisode intitulé « Le Corbillard vide ».

4. La résolution du *cliffhanger* et son évaluation par les téléspectateurs

La scène d'ouverture du premier épisode de la troisième saison semble dénouer immédiatement la séquence interrompue et fournir l'explication apparente à la survie de Sherlock : pendant qu'une équipe déguise le cadavre de Moriarty en Sherlock, celui-ci saute du toit de l'hôpital en élastique. Juste avant qu'il touche le sol, un cycliste renverse Watson, qui se fait ensuite hypnotiser par un allié de Sherlock le temps que le corps de Moriarty soit installé sur la scène. La séquence, menée tambour battant sur une musique de film d'action, est cependant brutalement interrompue par une exclamation indignée de l'inspecteur Lestrade. Il s'agit en fait de la mise en scène d'un scénario imaginé par Anderson, qui croit, contre toute évidence, à la survie de Sherlock et qui soumet cette hypothèse à Lestrade. L'épisode reprend ce procédé à plusieurs reprises. Le fil principal de l'intrigue, suivant lequel Sherlock doit empêcher une attaque terroriste qui menace Londres, alterne avec divers scénarios imaginés par les personnages (qu'on pourrait désigner, en empruntant au vocabulaire de la logique modale, comme des « contrefictionnels¹⁶ ») proposant de résoudre l'incertitude liée à la mise en scène de la mort du héros.

Dans une autre séquence, un mannequin grossièrement grisé en Sherlock est jeté du haut de l'hôpital par Sherlock et Moriarty qui sont en fait amants. Il s'agit cette fois du scénario proposé par une jeune femme dans un cercle de fans de Sherlock Holmes monté par Anderson, « Le corbillard vide » (en référence à « La Maison vide » de Conan Doyle). Le *fanclub* a pour but de permettre aux personnes persuadées de la survie de Sherlock de confronter leurs hypothèses. Les auteurs ont donc choisi de briser le « quatrième mur » qui sépare les fans du récit. Anderson et la jeune femme incarnent deux postures de fans différentes : Anderson cherche à découvrir la « vraie » version, tandis que la jeune femme démontre un rapport plus subversif aux événements. La vraisemblance est ce qui importe le plus dans le premier cas, le plaisir ludique et l'irrévérence dans le second. La différence d'attitude réside dans le degré de dogmatisme. Le scénario homosexuel renvoie à la pratique de la *slash fiction*, sous-catégorie de *fan fiction* qui consiste à imaginer une relation entre deux personnages masculins qui n'existait pas dans le récit d'origine¹⁷. De même, les versions proposées par les fans sur les forums ou les réseaux sociaux se distinguent par leur degré de sérieux : les scénarios abracadabrantesques proposés par certains fans ont pour but de s'amuser au détriment des critères de vraisemblance et non de parvenir à élucider le mystère¹⁸.

Enfin la dernière version (que je ne révélerai pas ici afin de ne pas « spoiler » davantage les lecteurs) est l'explication que Sherlock lui-même livre à Anderson. S'ensuit un dialogue entre Sherlock et Anderson dans lequel on peut relever plusieurs éléments intéressants : la déception d'Anderson (« je n'aurais pas fait

¹⁴ Un meme est un élément, souvent une image ou une phrase, qui devient viral sur Internet et qui est décliné sous diverses formes.

¹⁵ Mot-clé précédé par un dièse sur Twitter.

¹⁶ L'adjectif « contrefictionnel » est utilisé par Saint-Gelais (2007) pour désigner des énoncés contrefactuels, mais dans un monde de fiction. Un scénario contrefactuel consiste à émettre des hypothèses à partir de ce qui n'a pas eu lieu (par exemple : « Si je n'avais pas manqué mon train, je serais arrivée à l'heure »). Un contrefictionnel est donc un « contrefactuel de fiction », qui n'est pas conforme à ce qui est « vraiment » arrivé dans le monde fictionnel.

¹⁷ Le terme « slash » désigne en anglais la barre oblique (/), qui est utilisée entre les noms des personnages impliqués, par exemple « Kirk/Spock » (personnages de *Star Trek*), voire « K/S ». Les *slash fictions* centrées sur le couple Watson et Sherlock ou sur le couple Moriarty et Sherlock sont particulièrement populaires parmi les fans de *Sherlock*. Elles sont nommées « Sherlock/John », « SH/JW », « Sherlock/Moriarty », « SH/JM », ou encore « Johnloch » (contraction entre « John » et « Sherlock »).

¹⁸ Il convient cependant de ne pas trancher nettement entre deux équipes opposées de fans : un même fan peut bien sûr écrire une version sérieuse et une autre plus ludique, parfois sur le même forum.

comme ça »), l'attitude méprisante de Sherlock envers son *fanclub*, et enfin la mise en doute du scénario finalement retenu, puisque Sherlock laisse entendre à Anderson qu'il ne lui a peut-être pas dit la vérité.

L'effet produit par cette cascade de contrefictionnels est ambivalent. La présence de personnages de *fans* dans l'épisode souligne de façon spectaculaire la dynamique interactionnelle du récit, mais elle renvoie également au statut subalterne des scénarios des *fans* par rapport au dénouement canonique. La production l'emporte toujours : c'est elle qui détient la « vraie version », tout le reste est ravalé au rang d'hypothèses plus ou moins fumeuses. On notera que dans les différents contrefictionnels, le pôle de la production est complètement épargné, puisqu'il n'apparaît pas dans le récit. Les *fans* de *Sherlock* sont représenté.e.s au sein du monde narratif, mais pas les créateurs, ce qui contribue à un renforcement de leur autorité. Les contrefictionnels mis en scène dans l'épisode, y compris les plus invraisemblables, contribuent finalement à réaffirmer la toute puissance de la production, qui parvient à inclure ce qui pourrait la déstabiliser ou menacer son intégrité. Cependant, à travers leur inclusion dans le récit, tous ces scénarios possibles accèdent à une existence canonique, et surtout le doute qui plane finalement sur la nature actuelle ou contrefictionnelle de la version finale racontée par Sherlock à Anderson montre que le dénouement de la séquence n'est qu'une version possible parmi d'autres, et que, finalement, le plaisir de l'anticipation l'emporte sur le soulagement de la tension narrative. La réaction dépitée d'Anderson souligne bien les problèmes que peuvent rencontrer les scénaristes quand il s'agit de résoudre un *cliffhanger* complexe, qui connaît un retentissement médiatique très fort : face à une telle anticipation, il s'avère impossible de satisfaire les *fans*. Au milieu d'un tel emballement des hypothèses, la version choisie par les scénaristes aurait nécessairement décevante, il était certainement beaucoup plus ingénieux de ne pas trancher, comme le soulignent certain.e.s internautes sur *Imdb*, tandis que d'autres jugent que ce dénouement est décevant :

En admettant que la solution « réelle » [...] ne sera jamais à la hauteur des théories du *fandom*¹⁹, nous pourrions peut-être passer à autre chose. Bien que je déteste les fins ouvertes, je concède qu'ils ont certainement bien fait d'en faire une cette fois-ci. (sharky_55, Australie, 1^{er} janvier 2014)

On dirait que les scénaristes [...] on pris un malin plaisir à se venger des spectateurs qui avaient osé essayer de résoudre le mystère en postant des théories du complot sur internet. [...] Pourquoi les auteurs ont choisi de le révéler à Watson plutôt qu'à Anderson ? Parce qu'Anderson était l'équivalent dans la série des théoriciens du complot d'internet dans la vraie vie. Et comme eux, il a également été déçu de l'explication offerte. (Vasilios Vazakas, 9 janvier 2014)

Une expérience agréable dans l'ensemble. En le regardant à nouveau, j'ai simplement l'impression que les théories des fanfictions étaient beaucoup plus intéressantes ! (Vienna Vienna, 5 janvier 2014)

De nombreux spectateurs risquent d'être mécontents qu'il s'agisse d'une explication simple plutôt que de quelque chose de stupéfiant. Cela dit, je félicite la série d'avoir trouvé une solution plausible à ce qui avait l'air d'un scénario impossible. (TigerShark90, Etats-Unis, 4 mars 2014)

La dimension réflexive et parodique de l'épisode ne fait pas l'unanimité :

Quand une série télé laisse la porte ouverte au monde du *fandom* – c'est-à-dire Tumblr – et l'inclut dans sa propre intrigue, elle court souvent le risque de se s'autoparodier et de se transformer en pantomime des spéculations, des théories et de l'obsession qui l'ont poussée en avant – en bref, elle risque de s'appauvrir en s'approchant du monde des *fans* – qui est parfois franchement alarmant – et en l'intégrant. Pourtant, malgré tout, *Sherlock* évite entièrement cet écueil et se tient prudemment en équilibre sur le fil du rasoir à travers des blagues amusantes et piquantes qui vont probablement achever les Sherlockiens et que le spectateur moyen peut apprécier à l'échelle plus large de l'épisode, qui s'avère dans l'ensemble étonnamment impertinent. (Katherine Charlotte McManus, Etats-Unis, 2 janvier 2014.)

Autoréférentiel et prétentieux à un point alarmant, ce premier épisode présente tous les symptômes de l'auto-sabordage. (johnklem, Etats-Unis, 3 janvier 2014)

On était censé apprendre comment Sherlock a feint sa mort. Mais tout s'est transformé en vaste blague. (Andrew T, Etats-Unis, 7 janvier 2014)

19 Contraction des mots anglais « fan » et « domain », le *fandom* désigne la communauté de fans d'une œuvre ainsi que ses diverses productions.

OK, pour être honnête, j'ai attendu cet épisode pendant des mois. Bien sûr, je savais que Sherlock était en fait vivant, et la seule question était de savoir comment il a évité de tomber du toit. Je me suis préparé à dîner. J'ai éteint mon téléphone avant le début de la série. Je me suis préparé pour une immersion totale dans l'univers de déduction de Sherlock. Et en retour... on n'est pas autorisé à jurer donc... disons qu'en retour, rien du tout. Pire, je me suis vraiment senti trahi. (kreijas-704-596061, Bosnie, 12 janvier 2014)

L'épisode a l'air d'un clin d'œil permanent aux *fans* de *Sherlock*. Les scénaristes passent tellement de temps à faire des clins d'œil qu'ils oublient de s'intéresser véritablement aux personnages et à ce qu'ils font. (bewellandhappy, Royaume-Unis, 23 janvier 2014)

Ainsi, la standardisation du *cliffhanger* ainsi que l'ampleur des compétences mobilisées par les récepteur.rice.s peut décourager les auteur.rice.s de recourir à un tel effet sans une dose de mise à distance réflexive. Pour ne pas être identifié comme une facilité, il vire parfois à une démonstration de virtuosité des scénaristes, qui déploient des trésors d'imagination pour surprendre les téléspectateur.rice.s. D'autres difficultés se posent alors, puisque le risque encouru est que le public ne se satisfasse pas de variations qui peuvent apparaître comme des effets de manche au détriment de la progression du monde narratif et des personnages, d'autant que les stratégies métanarratives sont très diversement appréciées par les récepteur.rice.s.

Conclusion

L'exemple de *Sherlock* montre bien que dans un contexte où les compétences narratives et fictionnelles des récepteur.rice.s sont développées par une offre pléthorique de récits, le *cliffhanger*, malgré sa simplicité apparente, se révèle un exercice d'équilibrisme complexe, dans la mesure où la récurrence de l'effet peut engendrer une lassitude, voire un fort mécontentement. En tant que manipulation visible des structures narratives, les *cliffhangers* sont souvent abordés avec méfiance par le public. Leur usage est donc à double tranchant : s'ils assurent le maintien de l'attention du public entre les saisons, le risque d'évaluation négative est proportionnel à l'intensité de l'effet d'attente. Ils permettent donc d'affirmer l'autorité des créateur.rice.s sur le récit, et surtout sur les émotions des téléspectateur.rice.s, mais peut fragiliser leur image si le dénouement n'est pas à la hauteur de l'emballement qu'ils suscitent.

Plus largement, l'étude de cet exemple permet de tirer des enseignements utiles sur l'analyse narratologique des récits sériels, qui se caractérisent par leur diffusion discontinue et leur insertion dans l'espace médiatique. Les théories immanentes, qui se concentrent sur la structure interne des récits sans prendre en compte leur dimension socioculturelle et l'investissement affectif et l'activité anticipatrice des récepteur.rice.s, s'avèrent insuffisantes dans ce contexte. Il en résulte la nécessité de déplacer le centre de gravité de l'analyse des structures narratives vers la manière dont ces structures s'intègrent dans une expérience esthétique d'un genre particulier : il s'agit de prendre en compte non seulement l'actualisation des livraisons elles-mêmes, mais également l'occupation du temps de latence qui les sépare, dans ce temps qui appartient, même négativement, à l'expérience sérielle.

Bibliographie

- Baroni, R. (2004). « La valeur littéraire du suspense », *A contrario*, 2 (1), 29-43.
- Baroni, R. (2007). *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris : Seuil, « Poétique ».
- Baroni, R. (2016). « Le cliffhanger : un révélateur des fonctions et du fonctionnement du récit mimétique », *Cahiers de narratologie*, 31.
- Combes, C. (2013). *La pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle*, Économies et finances, École Nationale Supérieure des Mines de Paris.
- Doležel, L. (1998). *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore and London : Johns Hopkins University Press, « Parallax: Re-visions of Culture and Society ».
- Iser, W. (1976). *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. Sznycer, E., Bruxelles : P. Mardaga.
- Letourneux, M. (2017). *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris : Seuil, « Poétique ».
- Rabau, S. (2007). « Transfictionnalité d'Homère », in Audet, R. & Saint-Gelais, R. (dirs.), *La fiction, suites et variations*, Québec : Nota bene, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 291-310.
- Saint-Gelais, R. (2011). *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris : Seuil, « Poétique ».

Auteure

Agrégée de Lettres Modernes, ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Paris, Anaïs GOUDMAND est actuellement doctorante au Centre de Recherche sur les Arts et le Langage (CRAL) de l'EHESS sous la direction de Jean-Marie Schaeffer et à l'Université de Lausanne, en Suisse sous la direction de Raphaël Baroni (intitulé du sujet : « Sérialité et fictionnalité : pour une poétique du récit sériel ») et assistante au département de Français Langue Étrangère à l'Université de Lausanne. Elle s'intéresse à la narratologie des formes sérielles, notamment du roman-feuilleton et de la série télévisée, auxquels elle a consacré plusieurs articles, dont « "Oh my God ! They've killed ... !" Le récit sériel entre autonomie et hétéronomie : conséquences du départ non planifié des acteurs sur la production et la réception des séries télévisées », *Télévision*, n°7, 2016.

Cet article a été publié dans le numéro 1/2018 de forumlecture.ch

Untersuchung eines Cliffhangers in «Sherlock» (BBC)

Anaïs Goudmand

Abstract

Der Beitrag untersucht die Funktionsweise eines Cliffhangers in einer von der BBC produzierten TV-Serie mit dem Titel «Sherlock». Er setzt sich sowohl mit der Produktions- als auch der Rezeptionsseite auseinander und stützt sich dabei auf kritische Kommentare des TV-Publikums in einem Kontext, in dem die narrativen Mechanismen des Cliffhangers klar identifiziert und einem narrativen Stereotyp zugeordnet werden. Es soll gezeigt werden, wie das gemeinsame fiktionale Wissen von MacherInnen und Publikum und die Einbettung der Serie in den medialen Raum Erwartungen aufrechterhalten und die Interpretation des Erzählten beeinflussen können.

Schlüsselwörter

Cliffhanger, Narratologie, TV-Serien, narrative Spannung

Dieser Beitrag wurde in der Nummer 1/2018 von leseforum.ch veröffentlicht.