À l'épreuve

**N° 10 | 2024**
**À bas les masques !**

# Pour une typologie actorale, narrative et esthétique des « échanges de corps » dans quelques séries télévisées

***Pablo CABEZA-MACUSO***

**Édition électronique :**
**URL :**
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-10/2652-pour-une-typologie-actorale-narrative-et-esthetique-des-echanges-de-corps-dans-quelques-series-televisees
**DOI :** numerev_2155
**Date de publication :** 07/02/2024

This submission is licensed under **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : CABEZA-MACUSO, P. (2024) Pour une typologie actorale, narrative et esthétique des « échanges de corps » dans quelques séries télévisées. *À l'épreuve*, (10). https://doi.org/10.34745/numerev_2155

Cet article a pour objectif de déterminer les multiples modalités d'analyses des situations d'échanges de corps dans les séries télévisées des genres de l'imaginaire. L'échange de corps est analysé comme une étude de cas du concept plus général de *character overhaul* proposé par Jason Mittell. Au sens large, l'article considère le rapport du public envers les acteurs sous l'angle d'une dialectique entre une « familiarisation » et une « défamiliarisation » actorale. En supplément de la notion traditionnelle d'ocularisation zéro, nous proposons la notion complémentaire d'« ocularisation subjective ». Une ocularisation zéro se signale par le fait que l'acteur doit subitement jouer un nouveau personnage en modifiant son « répertoire gestuel ». De fait, l'analyse doit tenir compte des inventions gestuelles proposées sous l'angle des signes. L'évolution des personnages nous oblige aussi à tenir compte de la sérialité et du format narratif. La sérialité permet de rendre compte de la mobilisation de la mémoire de la série, quel que soit le format narratif. L'analyse du *character overhaul* doit investir à la fois la dimension narrative, esthétique (quelle ocularisation ?), actorale (signification plurielle des gestes), et sérielle (quelle mémoire convoquée ?).

---

**Mots-clés :**
Acteur, Série télévisée, Personnage, Geste, Personnage remanié

---

## Abstract:

The aim of this article is to determine the multiple ways of analysing body swap situations in fantasy television series. Body swapping is analysed as a case study of the more general concept of character overhaul proposed by Jason Mittell. Broadly speaking, the article considers the audience's relationship with actors from the perspective of a dialectic between actor 'familiarisation' and "defamiliarisation". In addition to the traditional notion of zero ocularisation, we propose the complementary notion of 'subjective ocularisation'. Zero ocularisation is characterised by the fact that the actor must suddenly play a new character by modifying their 'gestural repertoire'. In fact, the analysis must take into account the gestural inventions proposed from the perspective of signs. The evolution of the characters also forces us to take into account seriality and narrative format. Seriality allows us to account for the mobilisation of the series' memory, regardless of the narrative format. The analysis of character overhaul must invest in the narrative, aesthetic (what ocularisation?), acting (plural meaning of gestures), and serial (what memory is summoned?) dimensions.

**Keywords:** actor, tv series, character, character overhaul, gesture.

La notion de *character overhaul* (« personnage remanié »), inventée par Jason Mittell pour l'analyse des personnages de séries télévisées, subsume sous un seul terme des réalités multiples. Les « remaniements » peuvent avoir pour objet des dédoublements, des changements d'identités, mais aussi des échanges de corps entre deux personnages. L'échange de corps est en lui-même un remaniement de personnage recouvrant des modalités narratives, actorales et esthétiques très diverses.

Pour Florent Favard, l'échange de corps serait une « substitution complète », et réciproque, de l'identité de deux personnages[1]. La réciprocité de la « substitution complète » nous semble plus proche de ce que Favard nomme le « remplacement du corps » : « Il s'agit de ces moments où un personnage – plus précisément, son esprit, son "âme", ou quoi que ce soit qui fonde son identité – se retrouve projeté dans un autre corps que celui d'origine[2]. » Dans les faits, là où Favard établit une différence conceptuelle entre la « substitution complète » et le « remplacement du corps », nous voyons plutôt une simple différence de perspective envers le même phénomène. En effet, si un personnage A échange son corps avec un personnage B, alors, du point de vue du personnage A, il y a « remplacement du corps », mais, du point de vue du personnage B, il y a « substitution complète » de son identité : A remplace son corps avec celui de B en se substituant complètement à l'identité de B. C'est pourquoi l'échange de corps, qui nous semble être un phénomène suffisamment cohérent en lui-même, sera envisagé sans être écartelé entre plusieurs notions différentes (« substitution complète » *et* « remplacement du corps »). De plus, Favard se focalise sur les remaniements feuilletonnants, à partir d'une perspective narratologique, tandis que nous intégrons à nos analyses les remaniements épisodiques d'un point de vue esthétique et actoral.

L'objectif de l'article consiste à éclaircir les implications filmiques et actorales du personnage télévisé remanié lors des situations d'échanges de corps. Pour ce faire, nous envisageons le corps du personnage comme une « image » (au sens deleuzien du terme) engagée dans un rapport de forces avec d'autres « images[3] ». Le personnage serait donc une image, en tant qu'il est incarné par un acteur, indépendamment de la façon dont cette image est ensuite filmée par une caméra[4].

Dès lors que le remaniement concerne, en premier lieu, le corps du personnage, quelle est la contribution réelle de l'acteur dans la modulation[5] de l'« image » du personnage « modifié » ? Si la dimension actorale semble essentielle à l'analyse, le format narratif l'est tout autant puisqu'il détermine la mise en série, plus ou moins prononcée, du remaniement. Comment la sérialité, propre à chaque œuvre, module-t-elle le remaniement ? Nous remarquons que le remaniement épisodique n'implique pas une clôture de l'épisode sur lui-même mais engage souvent la mémoire de la série. L'échange de corps pose aussi la question du  point de vue en ce qu'il peut être perçu selon deux modalités principales : à partir de la subjectivité du personnage remanié ou

à partir du point de vue de l'instance narratrice nommée ocularisation zéro par la narratologie filmique[6]. Nous étudions donc la façon dont l'ocularisation adoptée affecte la dimension actorale du remaniement.

Pour répondre à ces questions, nous nous basons sur un corpus d'œuvres appartenant aux « genres de l'imaginaire[7] », tout en privilégiant une grande diversité esthétique afin d'affiner au maximum la tentative de typologie des échanges de corps les plus fréquemment rencontrés. Les séries retenues le sont alors principalement pour le traitement qu'elles font de l'échange de corps, chacune illustrant une tendance singulière : de l'épisode autonome où aucun personnage principal n'est concerné, jusqu'à des doubles épisodes affectant le personnage principal de la série.

La trajectoire d'analyse s'arrime aux ouvertures méthodologiques offertes par l'analyse actorale, entendue dans son sens restreint d'étude des gestes œuvrant à des effets potentiellement « défamiliarisant » envers le personnage. Nous voyons dans une première partie que l'échange de corps n'induit pas nécessairement un renouvellement des formes actorales. C'est à partir de la notion d'ocularisation que nous étudions les raisons esthétiques qui empêchent l'émergence de ce que nous nommons une « défamiliarisation actorale ». Ce premier temps de l'analyse consiste principalement en un remaniement de la notion d'ocularisation en vue de l'analyse des échanges de corps sériels. Nous étudions, dans une deuxième partie, les situations où le renouvellement des formes actorales est manifeste. Ce second temps de l'analyse se focalise en grande partie sur la signification des formes gestuelles adoptées par les acteurs. Nous terminons notre analyse sur une récapitulation des ocularisations adoptées, des formats narratifs privilégiés, et des gestes employés afin de formaliser un cadre d'analyse des personnages télévisés remaniés le plus complet possible.

# DÉFAMILIARISATION ACTORALE ABSENTE

*Buffy contre les vampires*[8] est une série avec deux occurrences notables d'échange de corps. La première intervient très tôt dans la fiction, dès l'épisode 3, et affecte deux personnages inconnus du public, tandis que la seconde est plus tardive, et affecte deux personnages principaux. Se trouvent, entre ces deux pôles, quelques propositions esthétiques intermédiaires : une sérialité plus ou moins mobilisée et un travail actoral plus ou moins visible.

## *Échanges de corps en ocularisation fixe*

Nous apprenons en fin de S01E03[9] de *Buffy contre les vampires* que le personnage d'Amy est en réalité bloqué dans le corps de sa propre mère, tandis que cette dernière profite du corps de sa fille grâce à un procédé magique ayant permis l'exécution d'un échange de corps. Le personnage d'Amy vient d'être introduit dans la série, tout comme celui de sa mère. De plus, l'échange de corps est strictement contenu dans le cadre de l'épisode. Ce remaniement de personnage ne fait appel ni à une mémoire sérielle ni à

une (dé)familiarisation actorale. Nous appelons « familiarisation actorale » la familiarité qu'acquiert supposément le public avec l'acteur incarnant son personnage dans le temps, plus ou moins long, de la diffusion de la série. La succession des épisodes et le temps long de la diffusion d'une série télévisée *familiarisent*, pour le public, la façon dont un acteur choisit d'incarner son personnage : le ton de sa voix, sa diction, ses postures, ses manières d'êtres, sa façon de marcher, ses expressions faciales, etc. Puisque nous n'avons jamais vu les personnages avant cet épisode de *Buffy contre les vampires*, il n'y a pas eu de processus de familiarisation actorale avant une hypothétique « défamiliarisation actorale » suite à l'échange de corps. La « défamiliarisation actorale » est, à l'inverse, le processus de reformulation gestuelle opéré par un acteur suite au remaniement (quel qu'il soit) de son personnage. Cette reformulation gestuelle *défamiliarise* le rapport que le public entretient avec un acteur. La *défamiliarisation actorale* présuppose donc une *familiarisation actorale* préalable[10]. Cet exemple de *Buffy contre les vampires* est le *degré de personnage remanié par échange de corps le plus faible possible* : épisodique et sans sérialité, aucune « image » de personnage connu, donc aucune défamiliarisation actorale possible.

Ce modèle peut subir une variation lorsque l'échange de corps concerne un personnage déjà introduit dans le récit. Dans *Supernatural* (S05E12)[11], il s'agit encore d'un échange de corps épisodique, mais qui affecte à la fois l'un des personnages principaux et un personnage nouvellement introduit dans l'épisode. La sérialité est donc engagée puisque nous sommes très familiarisés avec l'acteur du personnage principal, ainsi qu'avec les enjeux narratifs passés, actuels et à venir. Cependant, aucune défamiliarisation actorale n'est manifeste au cours de l'épisode. En effet, l'échange de corps peut faire l'objet de deux traitements visuels opposés. Dans le premier, nous voyons ce que voient les autres personnages dans la fiction. C'est ce que la narratologie filmique nomme l'ocularisation zéro. L'ocularisation zéro est l'instance narratrice extérieure à la diégèse. Dans le cas d'un échange de corps en ocularisation zéro, l'acteur ne joue plus son personnage attitré, mais joue le personnage se trouvant, temporairement, dans le corps de son personnage attitré. C'est le cas de notre précédent exemple de *Buffy contre les vampires* où l'actrice joue d'abord Amy puis joue la mère d'Amy dans le corps de sa fille.

Dans le second traitement visuel possible, nous n'avons plus une perception « objective » (ocularisation zéro) de la situation, mais une perception « subjective ». Il ne s'agit pas d'une ocularisation interne (voir à travers les yeux du personnage)[12], mais une sorte d'ocularisation zéro (le personnage est toujours visible dans le champ) filtrée par la subjectivité du personnage. Nous pourrions appeler cela une ocularisation subjective. En résumé, lorsque nous voyons le personnage principal Sam Winchester dans le corps de Gary, c'est toujours l'acteur associé à Sam qui est visible, tandis que, lorsque nous voyons le personnage de Gary dans le corps de Sam, c'est toujours l'acteur associé à Gary qui est visible.  Dans ce cadre esthétique de l'échange de corps, l'acteur continue de jouer son personnage attitré, malgré l'échange de corps, puisque la perception de la caméra est celle du personnage : la façon dont le personnage se perçoit lui-même. Cette perception mentale de soi, malgré les changements

perceptibles du corps, pourrait être rapprochée de ce que l'anthropologue David Le Breton nomme le « visage de référence[13] ». Le « visage de référence » est l'image mentale idéale que se fait un individu de son visage, malgré la progressive altération de ce dernier par les affres de la vieillesse. Cependant, ce n'est pas une unique subjectivité qui est mise en jeu, mais bien les deux subjectivités concernées par l'échange de corps. L'ocularisation subjective alterne donc entre les deux subjectivités sans prendre position en faveur de l'une ou de l'autre.

La série travaille un paradoxe visuel en donnant à voir la réalité de l'échange de corps par l'entremise des miroirs. L'ocularisation étant passée au crible des « visages de référence » des personnages, ce sont alors les miroirs qui disent la « vérité » de l'échange de corps : le personnage face au miroir, et le public face à son écran, découvrent souvent en même temps l'apparence réelle du corps échangé. La scène introductive de cet épisode de *Supernatural*, entièrement tournée face à un miroir, rend alors possible la manifestation d'une défamiliarisation actorale puisque Gary n'est pas incarné par son acteur attitré, mais par l'acteur de Sam Winchester. Bien que nous soyons toujours en ocularisation subjective, la scène face au miroir crée donc un semblant d'ocularisation zéro. De plus, puisqu'il s'agit de l'introduction de l'épisode, le principe de l'échange de corps n'est pas établi et la défamiliarisation actorale ne trouve donc pas de justification diégétique. Le public est donc forcé d'émettre des hypothèses, en accord avec le monde fictionnel (les hypothèses peuvent faire appel au répertoire du fantastique ou de la fantasy), mais sans assurance aucune quant à leur validité. Le plan final concluant la séquence introductive amorce le programme esthétique de l'épisode : un panoramique latéral basculant de l'impression d'ocularisation zéro (permise par le miroir) à l'ocularisation subjective de Gary dans le corps de Sam.

Cet épisode nous introduit donc à la dissociation des points de vue entre la façon dont se perçoivent les personnages et la perception des autres personnages dans la fiction. Avec l'ocularisation subjective, le public bascule du côté de la subjectivité vécue par Sam et Gary au détriment de la perception des autres personnages.

## DÉFAMILIARISATION ACTORALE PRÉSENTE

Un échange de corps en ocularisation zéro affectant des personnages principaux engage nécessairement une forte sérialité ainsi qu'une possible défamiliarisation actorale. Les études actorales cinématographiques ont classifié certaines traditions de jeu à partir de la fonction des gestes employés : le cinéma muet serait, en partie, un cinéma du geste codé[14], tandis que les tenants de l'Actor's Studio seraient partisans de gestes plus « naturalistes[15] », sans oublier les héritiers de François Delsarte adeptes d'une gestualité très expressive non naturaliste[16]. Si la défamiliarisation actorale devient centrale dans certains épisodes en ocularisation zéro, alors quelle signification attribuer aux gestes par rapport au parcours sériel du personnage télévisé ? Quels rapports entretiennent-ils avec la sérialité de l'œuvre ?

## *Signification stable du geste comme icône dans* Stargate SG1

Dans l'épisode S02E17 de *Stargate SG1*[17], l'échange de corps a lieu entre deux personnages principaux : le colonel Jack O'Neill et le Jaffa (un extraterrestre) prénommé Teal'c. L'échange de corps concerne, cette fois-ci, deux personnages largement connus du public puisque présents dans tous les épisodes.

La familiarisation actorale est relativement appuyée dans *Stargate SG1* puisque chaque acteur possède un répertoire limité d'expressions faciales, de gestes, de répliques, dans lequel il puise régulièrement. Teal'c ne possède aucune expression faciale (hormis les très rares scènes où le personnage est ému) et parle, d'une voix grave monotone, un anglais appliqué ne pratiquant pas les contractions usuelles (il dira dans l'épisode : « We *did not* make progress »). Il se contente généralement de pencher lentement la tête (vers la droite ou la gauche) lorsqu'il regarde quelque chose avec un air impassible, le tout parfois accompagné d'un sourcil levé. Un rapprochement avec Spock dans *Star Trek TOS*[18] ne semble pas incongru d'un point de vue thématique, narratif et actoral. Spock et Teal'c sont des extraterrestres avec un statut d'*outsiders* par rapport à l'équipage humain et sont tous les deux en position d'assister un personnage principal (Spock est le bras droit de Kirk, comme Teal'C est le bras droit de O'Neill). Enfin, ils sont incarnés par des acteurs élaborant avec insistance un constant « sous-jeu ». L'émotion principale des deux personnages est la surprise : une émotion rendue manifeste par le simple soulèvement ostensible du sourcil droit. Le sourcil levé de Teal'c serait un héritage du « sous-jeu » propre à Spock.

O'Neill est, en tous points, un personnage à l'opposé de Teal'c. Il est émotif et parle fort avec des intonations appuyées. Il pratique aussi régulièrement la grimace lorsqu'il s'efforce d'être sarcastique. O'Neill utilise beaucoup ses mains lorsqu'il parle, alors que Teal'c les garde la plupart du temps le long de son corps. Dès lors, l'échange de corps en ocularisation zéro consiste principalement à transférer le répertoire gestuel d'un acteur sur un autre : l'acteur impassible jouant habituellement Teal'c se met soudainement à adopter le répertoire gestuel expressif d'O'Neill puisque ce dernier est momentanément dans le corps de Teal'c (notamment les grimaces).

Martine Joly rappelle que la caractéristique élémentaire du signe est d'être présent à la place de quelque chose d'autre : « quelque chose est là, *in praesentia*, que je perçois (un geste, une couleur, un objet), qui me renseigne sur quelque chose d'absent ou d'imperceptible, d'*in absentia*[19]. » Il devient clair que le geste fonctionne ici comme un signe puisque, en reprenant la formule de Peirce résumée par Joly, un signe c'est « quelque chose [un geste] tenant lieu de quelque chose [un personnage] pour quelqu'un [le public] sous quelque rapport ou à quelque titre [un répertoire gestuel][20]. » Le geste comme signe est alors une « icône », toujours au sens de Peirce. Selon Claudine Tiercelin, l'icône représente son objet par sa similarité : il « renvoie à un objet en vertu de caractères qui lui sont propres[21]. » Pour Umberto Eco, « [l]'*icône* est un signe qui renvoie à son objet en vertu d'une ressemblance, du fait que ses propriétés intrinsèques correspondent d'une certaine façon aux propriétés de cet objet[22]. » Le

geste fonctionne alors comme un signe iconique, c'est-à-dire un signe qui renvoie sans équivoque à une identité préétablie et clairement identifiée grâce à une « relation de similarité », et une « ressemblance qualitative », entre deux acteurs effectuant les mêmes gestes[23]. Le sourcil levé associé à Teal'c, par le processus de familiarisation actorale ayant cours pendant deux saisons, devient une « icône » lorsqu'il est repris par l'acteur d'O'Neill, parce qu'il signifie visuellement le changement d'identité malgré l'ocularisation zéro. Cependant, Peirce dit explicitement que l'icône est une image mentale : « Peirce est ainsi amené à dire que l'icône n'existe que dans la conscience, même si, par facilité, l'on étend le nom d'icône à des objets externes produisant une icône dans la conscience[24]. » L'icône ne concerne pas uniquement la relation du geste au personnage absent. En tant que le signe est, pour Peirce, une relation triadique, l'icône implique la relation entre le geste et le personnage absent telle qu'interprétée par le public et/ou les personnages[25]. Il faut alors être en mesure de distinguer qui sont les interprètes du geste comme signe iconique : soit il y a une inadéquation des perceptions entre le public de la série et les personnages dans la fiction (le public interprète le geste comme signe, mais pas les personnages dans la fiction), soit il y a bien une adéquation des perceptions (les personnages, ainsi que le public, interprètent de la même façon le geste comme signe). De ce fait, *Stargate SG1* présente alors le cas d'une adéquation des perceptions.

S'il suffit d'un geste pour identifier le personnage, alors la série télévisée semble réduire la singularité humaine à un simple maniérisme gestuel. Le même dispositif réducteur est mis en œuvre dans la série *Smallville*[26] avec Clark Kent temporairement dans le corps de Lionel Luthor, et inversement. L'acteur attitré de Clark s'approprie donc le répertoire gestuel de Luthor. Le personnage a changé de tenue pour privilégier la chemise de Lionel et prend les mêmes postures corporelles que ce dernier : main gauche dans la poche, verre de whisky dans la main droite, et expression faciale de suffisance. Cependant, d'un point de vue narratif, le personnage de Lionel ne sort pas indemne de son expérience d'échange de corps. Il se trouve miraculeusement guéri de son cancer, une étape importante dans l'évolution du personnage en cours de saison 4. Les gestes employés restent alors toujours envisageables comme des « icônes » faisant signe en direction d'une identité stable (Lionel Luthor), mais cette stabilité sera remise en question puisque le personnage basculera temporairement du rôle d'antagoniste comploteur à celui de philanthrope généreux (avant de reprendre son rôle d'antagoniste en fin de saison 4). Avec *Smallville*, les gestes restent des signes iconiques au sein de l'épisode d'échange de corps, mais le processus narratif de la saison est celui d'une évolution, temporaire, du personnage de Lionel, avant un retour à son statut initial. Ne peut-on pas approfondir le rapport entre geste et identité à partir d'une étude de cas où le geste renverrait, certes, à une identité, mais où cette dernière serait pensée comme évolutive ? Autrement dit, le geste fait-il toujours signe vers une identité fixe, ou peut-il prendre directement en charge la signification d'une identité évolutive ?

## *Signification évolutive du geste dans* Buffy contre les vampires *:*

## *de la parodie à l'identification*

L'évolution du personnage est centrale dans l'interprétation des gestes que l'on est amené à formuler. Dans l'épisode S04E15-E16[27] de *Buffy contre les vampires*, le personnage rebelle nommé Faith échange son corps avec l'héroïne principale Buffy. La sérialité est très investie puisque les deux personnages sont clairement identifiés et connus du public. Nous percevons encore l'échange de corps à travers une ocularisation zéro offrant une forte défamiliarisation actorale. Dans un premier temps, Faith imite Buffy dans une perspective parodique à l'adresse du public. Les gestes ne sont pas issus du répertoire gestuel de Buffy, mais sont des caricatures proposées par Faith qui se moque du positionnement moral de Buffy ("*I'm Buffy*" ; "*You can't do that, it's wrong*"). Cette moquerie passe aussi par une succession de courtes grimaces mises en exergues dans de courts plans autonomisés. Si « le visage est une cristallisation du nom[28] » et que le nom de Buffy implique un positionnement axiologique, alors il ne suffit pas de répéter stupidement son nom face au miroir, mais il faut faire grimacer le visage en question, le triturer face à la caméra, pour que la dérision morale trouve une incarnation visuelle. Par la grimace du visage de Buffy, Faith se situe, en creux, comme un personnage au positionnement axiologique incertain (entre le statut de « tueuse de vampires » et d'antagoniste dangereuse). De plus, puisque l'actrice est face à son miroir, mais surtout face à la caméra, il s'agit possiblement d'une autodérision des créateurs de la série moquant le positionnement axiologique indéfectible de leur créature fictionnelle : Buffy s'exprimerait comme une enfant dans des termes caricaturaux (le bien et le mal).

L'identité évolutive de Faith est rendue sensible par la reprise des mêmes formules à la fin du double épisode. En fin d'épisode, lorsque Faith décide de prendre le parti de Buffy, elle énonce de nouveau "*I'm Buffy*" et "*because it's wrong*", non plus dans une perspective parodique mais d'auto-conviction. En effet, le "*I'm Buffy*" ne s'adresse à personne d'autre qu'à elle-même puisque l'actrice fait passer très subtilement un sentiment de tristesse sur son visage au moment de le prononcer. Faith ne se moque plus ni de Buffy ni de ses valeurs, en faisant grimacer son visage, mais regrette de ne pas être réellement l'héroïne de la série. Même constat pour le "*because it's wrong"* qui n'est plus une adresse au public face-caméra, mais une prise de position convaincue de Faith qui souhaite lutter contre les vampires. Nous sommes alors face à une créature fictionnelle hybride puisqu'il s'agit de Faith reprenant à son compte les formules de Buffy, et donc ses valeurs morales, tout en ne se débarrassant pas de ses propres postures corporelles. Son entrée en scène est en effet caractéristique du répertoire gestuel de Faith (repris ici par l'actrice de Buffy) : avant-bras levé et mouvement du bassin prononcé.

Cette identification finale de Faith à la fonction de Buffy est rendue manifeste lorsqu'elle combat Buffy momentanément bloquée dans le corps de Faith. Ce combat n'est pas un combat à prendre littéralement (Faith combattrait Buffy) puisqu'il s'agit d'un combat symbolique entre les deux statuts de Faith : Faith acceptant son rôle de « tueuse de vampires » (donc le statut de Buffy) face à son soi passé criminel représenté par son

propre corps occupé par Buffy. Le combat atteste de la dépréciation de soi de Faith plus que d'une haine de Buffy à laquelle elle s'est précédemment identifiée : elle ne frappe pas Buffy, mais se frappe elle-même comme le prouve le dialogue (c'est elle-même qu'elle invective par la formule "*murderous bitch*").

L'échange de corps de Faith permet de mettre en exergue son statut de « personnage réactif » au sens nietzschéen du terme. Selon Deleuze, chez Nietzsche, la force réactive est une force qui d'abord « [...] sépare la force active de ce qu'elle peut, qui nie la force active (triomphe des faibles ou des esclaves) ; [ensuite] force séparée de ce qu'elle peut, qui se nie elle-même ou se retourne contre soi (règne des faibles ou des esclaves)[29]. » C'est exactement le parcours du personnage de Faith dans ce double épisode. Buffy est un « personnage actif », donc un personnage « [...] qui affirme sa différence, qui fait de sa différence un objet de jouissance et d'affirmation[30]. » Buffy n'a pas besoin de Faith pour vivre pleinement son identité de tueuse de vampires. *A contrario*, Faith existe surtout par la parodie et la négation de Buffy (c'est la fonction de la scène de miroir dans la salle de bain). Ensuite, Faith finit par se nier elle-même ; elle se retourne contre elle-même (après son identification à Buffy) en frappant son propre corps possédé par Buffy. Ce n'est qu'après avoir été jusqu'au bout de ce schéma nihiliste (nier Buffy comme force active puis se nier soi-même) que Faith deviendra un personnage actif, mais dans le *spin-off Angel*[31]. Ce devenir du personnage affirme le dépassement de la filiation nietzschéenne puisque, chez le philosophe, une force réactive ne deviendra jamais active. *In fine*, *Buffy contre les vampires* pense l'échange de corps comme le mode d'existence du personnage réactif : exister par le vol de corps à des fins de négation plutôt que par l'affirmation de soi. L'évolution de l'identité du personnage s'accompagne d'un changement de sens accordé aux gestes puisqu'une même expression peut prendre deux sens très différents : parodique ou identificatoire. Le geste n'est plus une « icône » ou une « image », c'est-à-dire un signe indexé à une identité fixe, mais un signe indiquant l'évolution du parcours du personnage « réactif ».

# CONCLUSION

Quelles conséquences tirer de nos multiples études de cas pour l'analyse des personnages télévisés remaniés ? Tout d'abord, chaque échange de corps peut investir plus ou moins la sérialité, donc la mémoire des personnages et du public, en fonction du statut des personnages affectés par le remaniement (personnages principaux ou secondaires). Dans ce tableau (voir plus bas), nous distinguons le « format » de la « sérialité ». Le format correspond à la dimension strictement narrative : l'échange de corps n'a lieu que dans un seul ou plusieurs épisodes (format épisodique ou feuilletonnant). La sérialité concerne plutôt le rapport de l'épisode en question avec la mémoire de la série. Une intrigue épisodique peut donc fortement investir la sérialité et, inversement, une intrigue feuilletonnante peut faiblement investir la sérialité.

Ensuite, nous avons vu que l'ocularisation subjective empêche la défamiliarisation

actorale d'advenir puisque l'acteur garde la main mise sur son rôle (exemple 1). L'ocularisation zéro introduit donc souvent, mais pas nécessairement, la défamiliarisation actorale, sauf si les personnages sont inconnus du public (exemple 2). Il s'agit d'une dialectique entre une familiarisation première envers l'acteur jouant un personnage (*via* un répertoire gestuel plus ou moins fourni) et une défamiliarisation actorale ultérieure. L'échange de corps manifesté par une défamiliarisation actorale consiste alors en une migration du répertoire gestuel vers un nouvel acteur. La défamiliarisation actorale peut être infiniment variable si l'on accepte le principe d'une polysémie fondamentale de la gestualité humaine. Nous avons distingué ici, parmi une multitude de possibilités, deux fonctions du geste : le signe iconique se référant à une identité fixe (exemple 3), et le geste à la signification variable, car se référant à une identité évolutive (exemple 4).

En conclusion, il ne s'agit nullement d'un tableau prescriptif puisque d'autres options sont possibles. Par exemple, nous pouvons imaginer qu'une ocularisation subjective (exemple 1) soit un enjeu feuilletonnant plutôt qu'épisodique, et qu'elle concerne deux personnages connus du public au lieu d'un seul. Ce tableau est donc, modestement, une synthèse des cas analysés dont l'objectif est tout de même d'offrir un cadre d'analyse possible des *remaniements des personnages télévisés en général* et des *échanges de corps en particulier*.

| **Numérotation** | **Série Télévisée** | **Ocularisation** | **Format** | **Sérialité** (rapport de force entre images) | **Geste/signe** (défamiliarisation actorale) |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | *Supernatural* (Sam et Gary) | subjective | épisodique | Une image connue (sérialité investie) | Aucun geste (Absente) |
| 2 | *Buffy* (Amy) | zéro | épisodique | Aucune image connue (sérialité non investie) | Aucun geste (absente) |
| 3 | *Stargate SG1* et *Smallville* | zéro | épisodique | Deux images connues (sérialité investie) | icône (identité fixe) |
| 4 | *Buffy* (Faith et Buffy) | zéro | épisodique (double épisode) | Deux images connues | Parodie-identification (identité évolutive) |

*Tableau 1*

---

**Notes et références**

# BIBLIOGRAPHIE


Bergson Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit* [1896], Paris, Flammarion, « GF 1484 », 2012.

Besson Anne, *Les Littératures de l'imaginaire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « L'opportune », 2022.

Cieutat Michel, Viviani Christian, *Pacino-De Niro : regards croisés*, Paris, Nouveau Monde, 2005.

Deleuze Gilles, *Nietzsche et la philosophie* [1962], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige Grands textes », 6e édition, 2010.

Deleuze Gilles, *Cinéma. 1. L'image-mouvement*, Paris, les Éditions de Minuit, « Critique 49 », 1983.

Eco Umberto, *Le Signe : histoire et analyse d'un concept*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 1988.

Favard Florent, « Mille visages, mille identités : typologie des métamorphoses du personnage de série », *Télévision*, vol. 9, n°1, 2018.

Gaudreault André, Jost François, *Le Récit cinématographique : films et séries télévisées*, 3e édition revue et augmentée, Malakoff, Armand Colin, 2017.

Joly Martine, *L'Image et les signes : approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan, « Fac Image », 1994.

Le Breton David, *Des visages : essai d'anthropologie*, Paris, Editions Métailié, « Collection Traversées », 1992.

Sauvagnargues Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses universitaires de France, « Lignes d'art », 2005.

Simondon Gilbert, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, « Krisis », 2005.

Tiercelin Claudine, « Pour une sémiotique réaliste d'inspiration peircienne (1) Icônes, indices, symboles, objets et interprétants : puiser dans la richesse des signes pour s'ancrer dans le monde. », cours au *Collège de France* du 09/03/2021, [en ligne] https://www.college-defrance.fr/agenda/cours/semiotique-et-ontologie-suite-et-fin/pour-unesemiotique-realisteinspiration-peircienne-1-icones-indices-symboles-objets-et.

Viviani Christian, *Le Magique et le vrai : l'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge profond, « Raccords », 2015.

**Corpus**

*Buffy contre les vampires*, The WB ; UPN, 1997-2003.

*Smallville*, The WB, première diffusion le 27/10/2004.

*Stargate SG1*, Showtime ; Sci Fi Channel, 2002-2007.

*Supernatural*, The WB ; The CW, 2005-2020.

---

[1] Florent Favard, « Mille visages, mille identités : typologie des métamorphoses du personnage de série », *Télévision*, vol. 9, n°1, 2018, p. 51-66.

[2] *Art. cit.*

[3] « L'image n'est pas un support mais un rapport de forces, d'actions et de réactions, et comme la force, elle est nécessairement plurielle. » Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses universitaires de France, « Lignes d'art », 2005, p. 73. Gilles Deleuze, *Cinéma. 1. L'image-mouvement*, Paris, les Éditions de Minuit, « Critique 49 », 1983.

[4] Cela correspond au double système des images chez Deleuze et Henri Bergson. Ce dernier en parle ainsi : « Il est vrai qu'une image peut *être* sans *être perçue* ; elle peut être présente sans être représentée ; et la distance entre ces deux termes, présence et représentation, paraît justement mesurer l'intervalle entre la matière elle-même et la perception consciente que nous en avons. », dans Henri Bergson, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit* [1896], Paris, Flammarion, « GF 1484 », 2012, p. 75.

[5] La modulation doit s'entendre au sens strict que lui accorde Gilbert Simondon : « Mouler est moduler de manière définitive ; moduler est mouler de manière continue et

perpétuellement variable. » Gilbert Simondon, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, « Krisis », 2005, p. 47.

[6] André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique : films et séries télévisées*, 3e édition revue et Augmentée, Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 210.

[7] La formulation des « genres de l'imaginaire » regroupe traditionnellement, en France, la science-fiction, le fantastique, et la fantasy. Anne Besson, *Les Littératures de l'imaginaire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « L'opportune », 2022.

[8] *Buffy contre les vampires*, The WB ; UPN, 1997-2003.

[9] « Sortilèges » [Witch], S01E03, *Buffy contre les vampires*, The WB, première diffusion le 17/03/1997.

[10] L'inverse n'est cependant pas vrai. La « familiarisation » actorale semble être le processus habituel de toute série télévisée, bien au-delà des genres de l'imaginaire.

[11] « L'Apprenti sorcier » [Swap Meat], *Supernatural*, The CW, première diffusion le 28/01/2010.

[12] La narratologie filmique nomme « ocularisation interne », primaire ou secondaire, lorsqu'« un plan est ancré dans le regard d'une instance interne à la diégèse », dans André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique : films et séries télévisées*, 3e édition revue et augmentée, Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 210.

[13] David Le Breton, *Des visages : essai d'anthropologie*, Paris, Éditions Métailié, « Collection Traversées », 1992, p. 174.

[14] Christian Viviani, *Le Magique et le vraiâ□¯: l'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge profond, « Raccords », 2015, p. 47.

[15] Voir, entre autres, les études de cas sur Al Pacino et Robert De Niro dans Michel Cieutat et Christian Viviani, *Pacino-De Niro : regards croisés*, Paris, Nouveau Monde, 2005.

[16] Christian Viviani, *Le Magique et le vraiâ□¯: l'acteur de cinéma, sujet et objet*, *op. cit.*, p. 140.

[17] « Transfert » [Holiday], S02E17, *Stargate SG1*, Showtime, première diffusion le 05/02/1999.

[18] *Star Trek TOS*, NBC, 1966-1969.

[19] Martine Joly, *L'Image et les signes : approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan, « Fac Image », 1994, p. 27.

[20] *Ibid*, p. 28.

[21] Claudine Tiercelin, **«** Pour une sémiotique réaliste d'inspiration peircienne (1) Icônes, indices, symboles, objets et interprétants : puiser dans la richesse des signes pour s'ancrer dans le monde », cours au *Collège de France* du 09/03/2021, [en ligne] https://www.college-de-france.fr/agenda/cours/semiotique-et-ontologie-suite-et-fin/pour-une-semiotique-realiste-inspiration-peircienne-1-icones-indices-symboles-objets-et.

[22] Umberto Eco, *Le Signe : histoire et analyse d'un concept*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 1988, p. 75.

[23] Le vocabulaire est emprunté à Martine Joly, *L'Image et les signes : approche sémiologique de l'image fixe*, *op. cit.,* p. 33. Cependant, l'icône, toujours selon Tiercelin, est « un signe qui posséderait le caractère qui le rend signifiant même si son objet n'existait pas. » dans Claudine Tiercelin, **«** Pour une sémiotique réaliste d'inspiration peircienne (1) **»**. Il est évident que le geste comme signe iconique implique nécessairement l'existence de l'objet auquel il se réfère, c'est-à-dire l'existence du personnage subissant l'échange de corps.

[24] Umberto Eco, *Le Signe : histoire et analyse d'un concept*, *op. cit.*, p. 222.

[25] Cette interprétation du signe est nommée « interprétant » par Peirce. Umberto Eco cite Peirce comme suit : Le signe « [...] s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle *interprétant* de son *objet*. Il tient lieu de cet objet, non sous tous rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelquefois le *fondement* du representamen. » *Ibid*., p. 251. Avec Peirce, « l'esprit est sémiotique et le sémiotique est du mental » dans Claudine Tiercelin, **«** Pour une sémiotique réaliste d'inspiration peircienne (1) ».

[26] « Dans la peau d'un autre » [Transference], S04E06, *Smallville*, The WB, première diffusion le 27/10/2004.

[27] « Une revenante, partie 1 » [This Year's Girl], S04E15*, Buffy contre les vampires*, The WB, première diffusion le 22/02/2000. « Une revenante, partie 2 » [Who Are You], S04E16*, Buffy contre les vampires*, The WB, première diffusion le 29/02/2000.

[28] David Le Breton, *Des visages : essai d'anthropologie*, *op. cit.*, p. 301.

[29] Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* [1962], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige Grands textes », 6e édition, 2010, p. 69.

[30] *Ibid.*

[31] *Angel*, Joss Whedon, David Greenwalt, The WB, 1999-2004.

# À PROPOS DE L'AUTEUR

Pablo Cabeza-Macuso est doctorant en études cinématographiques et ATER à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 (ED58, laboratoire RIRRA 21). Ses recherches portent sur le personnage dédoublé de série télévisée à partir d'une perspective esthétique et actorale. Il a notamment publié sur le « double robotique » (*Cultural Express* 2021) et les mondes parallèles dans les séries de science-fiction (*Res Futurae* 2022). Il a, par ailleurs, communiqué à plusieurs reprises sur la figure du « body snatchers » télévisé (GUEST 2021, SERCIA 2022). Sa thèse est intitulée « Vers une esthétique du *character overhaul* télévisé : analyse narratologique, actorale et figurative du personnage "remanié" dans les séries télévisées des genres de l'imaginaire (de *Doctor Who* 1963-1989 à *Doctor Who* 2005-présent) » et est codirigée par Sarah Hatchuel et Claire Cornillon.