

QUAND LA SCIENCE-FICTION
QUESTIONNE LE GENRE :
L'EXEMPLE DE LA SÉRIE *FRINGE* (FOX, 2008-2013)

Florent FAVARD

RÉSUMÉ

Cet article explore les liens tissés entre les *topoi* du genre de la science-fiction et les questions d'identité et de genre dans la série américaine *Fringe* (Fox, 2008-2013). Le personnage principal féminin, Olivia Dunham, y est analysé dans son rapport avec l'archétype ambigu de la *femme forte* dans les productions culturelles populaires, tout autant qu'il est défini en fonction de personnages masculins. Les doubles et cyborgs employés par la série permettent de questionner l'identité genrée des personnages : l'article se concentre sur les figures de la *compagne* (Olivia Dunham) et du *père* (Walter Bishop). Une analyse du monde fictionnel masculino-centré de la série révèle enfin son articulation autour de la figure du « père-scientifique », poussée dans ses retranchements avec les Observateurs, des posthumains exclusivement mâles, principaux antagonistes de *Fringe*.

MOTS-CLÉS : SCIENCE-FICTION, GENRE, TÉLÉVISION, SÉRIES, IDENTITÉ, DOUBLE, CYBORG, PATRIARCAT, PÈRE, FEMME FORTE, *FRINGE*

ABSTRACT

This paper studies the interrelations between science fiction *topoi* and issues of identity and gender in the American television series *Fringe* (Fox, 2008-2013). It explores the complex construction of its female lead, in regards with the ambiguous *strong female character* trope, and the multiples ways in which the character of Olivia Dunham is systematically defined by male characters. It then analyses the *doppelgängers and cyborgs of the series* as a way to deconstruct the characters and question their gendered identity, focusing on the *lover*, Olivia Dunham, and the *father*, Walter Bishop. Ultimately, it breaks down the male-centered fictional universe, constructed around the “father-scientist” figure, and pushed to its limits with the introduction of the Observers, male posthumans from the future and main antagonists of the series.

KEYWORDS : SCIENCE FICTION, GENDER, TELEVISION, SERIES, IDENTITY, DOUBLE, CYBORG, PATRIARCHY, FATHER, STRONG FEMALE CHARACTER, *FRINGE*

Florent Favard est doctorant en Arts du spectacle à l'Université Bordeaux Montaigne. Il travaille sur la complexité et l'unité narrative des séries télévisées de science-fiction contemporaines, principalement anglophones, en explorant la construction de leur intrigue et de leur monde fictionnel sur le long terme. Il s'intéresse plus largement aux évolutions du récit, aux genres de l'imaginaire et aux problématiques socio-culturelles.

Lorsqu'un immeuble de Brooklyn devient le point de jonction vers une réalité alternative, menaçant de détruire l'univers, l'équipe rassemblée par l'agent du FBI Olivia Dunham (Anna Torv) est dépêchée sur les lieux. L'événement, qui défie les lois de la physique, se révèle causé par une vieille femme pleurant son mari décédé – lequel, dans la réalité alternative, est celui des deux qui a survécu. Le couple de veuf.ve.s est pris dans un jeu de miroirs cataclysmique par-delà la frontière entre les dimensions. Incrédule, le supérieur d'Olivia, Philip Broyles (Lance Reddick), s'exclame : « *You think all of this is because of feelings ?* »

L'épisode, intitulé *6B* [S03xE14], cristallise les deux enjeux majeurs de la série américaine *Fringe* (Fox, 2008-2013)¹ : revisiter et recycler les *topoi* du genre de la science-fiction à la télévision, et aborder *via* ses personnages des questions fondamentales sur l'identité et les relations romantiques et filiales. Mais plutôt que de les aborder séparément, *Fringe* n'a cessé, au cours de ses cinq saisons, d'entremêler ses intentions esthétiques et thématiques, usant des libertés permises par les genres de l'imaginaire² pour développer un discours critique sur l'altérité et la valeur des liens familiaux dans un monde aliénant, transformé par la technologie.

Fringe, vue comme la dernière héritière des séries feuilletonnantes de science-fiction construites sur le modèle de *Lost* (ABC, 2004-2010) (McMillan, 2013), est en cela conforme à son genre fictionnel, qui, tous médias confondus, est « par excellence le lieu de la critique sociale et politique » (Dufour, 2011 : 189). Dans le même temps, comme c'est le cas au cinéma, cette série diffusée sur Fox, un grand *network*³ américain, ne peut pousser la critique de la société que jusqu'à un certain point, « pour autant que [cette critique] entre dans ce que cette société et ses membres peuvent

¹ Créée par J. J. Abrams, Alex Kurtzman et Roberto Orci, la série a vu Jeff Pinkner et J. H. Wyman partager le poste de *showrunner*.

² J'emprunte la dénomination « genres de l'imaginaire » à Francis Berthelot (2005). Elle concerne notamment la *fantasy*, la science-fiction et le fantastique.

³ Chaîne gratuite, constituée en réseau, financée par la publicité, et propriété de grandes sociétés généralement implantée dans de nombreux secteurs du divertissement. La Fox, qui diffuse *Fringe*, est la propriété de Fox Entertainment Group, lui-même possédé par 21st Century Fox.

supporter » (Dufour : 189) – ou plutôt ici, de ce que Fox Entertainment Group tolère⁴. N'étant pas une série du câble américain, *Fringe* est soumise à la pression des audiences ; l'omniprésence du gore et son intrigue complexe ont fait d'elle une série culte, mais l'ont éloignée du grand public, et elle n'a connu de cinquième et dernière saison que grâce à la mobilisation de ses fans (Clarke Stuart, 2011 : 174).

Série culte de science-fiction questionnant l'identité *via l'étrangéisation cognitive*⁵, la remise en question des conventions, *Fringe* soulève notamment la question de son rapport aux normes narratives genrées. Elle motive ici une analyse de contenu qui explorera la façon dont le réseau de personnages principaux est présenté et évolue dans le temps long de la série, et la manière dont ces personnages valident, s'éloignent ou reconfigurent des figures-clés comme celles de la « femme forte » et du « père-scientifique ». Les personnages explorés en détail sont exclusivement ceux présents du début à la fin de la série (en comptant leurs doubles apparus plus tard), incluant Nina Sharp, Astrid Farnsworth et Philip Broyles, mais surtout le trio de tête constitué par Olivia Dunham, et Walter et Peter Bishop, trio qui forme le cœur narratif de la série et apparaît invariablement dans chaque épisode.

Il s'agira principalement de mener une analyse du réseau de personnages, comme le propose Paul Booth⁶ en étendant à toutes les séries narrativement complexes contemporaines (Mittell, 2015) ce que Robert Allen voyait comme « une composante exclusive au *soap opera* » (Booth, 2012 : 311). Cette approche essentiellement « interne », centrée sur le monde fictionnel (Pavel, 1988 : 25), ne négligera pas pour autant l'hybridité

⁴ La tolérance du groupe est ambivalente, liée aux intérêts politiques et publics des entités qui la possèdent. Le cas de *The Simpsons* (Fox, 1989-) est exemplaire : le succès financier, critique et populaire de cette série d'animation subversive est la seule chose qui la protège de l'annulation, après les nombreuses attaques qu'elle dirige contre les institutions politiques, religieuses et médiatiques des États-Unis, et même contre la chaîne d'actualité de Fox Entertainment Group, Fox News. Voir David Feltame (2013).

⁵ Le concept a été proposé dans les années 70 par Ronald Darko Suvin et a été largement commenté depuis ; l'étrangéisation cognitive est perçue comme le moyen employé par la science-fiction pour questionner le *statu quo*. On consultera Darko Suvin (1979) ou comme le conseille Éric Dufour, la collection d'essais dirigée par James E. Gunn et Matthew Candelaria (2005).

⁶ Plus largement, Booth propose d'explorer les réseaux de personnages à l'aune des réseaux sociaux, réels et virtuels.

générique de la série, notamment sa fibre mélodramatique. L'objectif est de proposer, ou plutôt de poursuivre (voir Clarke Stuart, 2010 ; Cochran, 2014) une analyse textuelle de la série, en s'inspirant du cadre méthodologique proposé par la narratologie féministe, qui aujourd'hui s'interroge d'abord sur la façon dont un texte construit la masculinité et la féminité⁷ (Warhol, 1999 : 343).

Il sera fait usage de la polysémie du terme *genre*, qui désigne non seulement un diviseur dans un « système de relations sociales » basé « sur l'opposition entre deux sexes posés comme antagonistes » (Bereni *et al.*, 2013 : 31), mais aussi un diviseur, lui aussi construit socialement par une communauté, créant une typologie plus ou moins étanche des œuvres fictionnelles (Moine, 2008 : 54 et suivantes). La présente analyse explorera la construction du personnage féminin principal, l'agent du FBI Olivia Dunham, en la confrontant aux *tough girls* étudiées par Sherrie Inness. Les cyborgs et doubles qui peuplent la série seront ensuite abordés pour mesurer jusqu'où elle questionne les identités et les rôles genrés des personnages. L'analyse se conclura par le détail de la composition masculino-centrée du monde fictionnel, poussée à l'extrême dans l'ultime saison de la série.

« **I HATE STRONG FEMALE CHARACTERS** »

C'est en ces termes que l'écrivaine Sophia McDougall⁸ expose le problème de représentation des personnages principaux féminins au cinéma et à la télévision, visant spécifiquement les productions populaires. Elle explique, à la suite de l'écrivain Chuck Wendig⁹, que la plupart des scénaristes qui pensent faire évoluer les consciences en proposant plus de « femmes fortes », comprennent le terme dans son acception la plus basique : en proposant des femmes fortes *physiquement*. Ainsi, « toutes les princesses connaissent le kung-fu, désormais »¹⁰, mais elles restent des

⁷ Quand bien même la présente analyse lorgne plus du côté formaliste que contextualiste.

⁸ Dans sa tribune publiée sur *New Statesman* en 2013, à l'adresse <http://www.newstatesman.com/culture/2013/08/i-hate-strong-female-characters> [consulté le 16 mai 2014]. McDougall est l'auteure de romans et nouvelles de science-fiction et *fantasy*.

⁹ Sur son blog à l'adresse <http://terribleminds.com/ramble/2013/03/08/on-the-subject-of-the-strong-female-character> [consulté le 16 mai 2014]. Wendig est écrivain et scénariste, lui aussi dans les genres de l'imaginaire.

¹⁰ McDougall, *op. cit.*

princesses, piégées par des normes hétéronormatives et conservatrices. Un constat qui évoque celui que dressait déjà Sherrie Inness en explorant la construction des *tough girls* dans les médias américains (Inness, 1999) : la *toughness* (la force, la dureté, l'endurance physique et mentale), attribut perçu comme principalement masculin, s'exprime avec difficulté et surtout une grande ambivalence chez les personnages féminins étudiés par Inness, de Ellen Ripley (*Alien*, Ridley Scott, 1979) à Xena (*Xena, the warrior princess*, syndication, 1995-2001). Elle explique que ces personnages ne peuvent être à égalité avec leurs homologues masculins en ce qu'elles possèdent toujours une faiblesse qui les ramène à une conception traditionaliste et essentialiste de la féminité ; elles sont soumises au désir hétérosexuel masculin, sont destinées à devenir épouses et mères, quand elles ne sont pas traitées comme une exception, une anomalie. Si l'analyse d'Inness a depuis été remise en perspective, voire critiquée¹¹, elle conserve l'avantage d'explorer l'ambivalence de la notion de *toughness*, elle-même construite autour d'une masculinité virile, et donc difficilement exportable et applicable par-delà les genres (comme constructions sociales) et les personnages. Inness s'est aussi interrogée sur la capacité de la science-fiction à pouvoir questionner les normes genrées, lui accordant « le potentiel de reconsidérer voire altérer les rôles genrés » (Inness, 1999 : 104) tout en dressant un portrait en demi-teinte des personnages qu'elle analyse, au cinéma comme à la télévision ou dans les *comics*.

Dans le cadre plus restreint des séries télévisées des genres de l'imaginaire, les années 2000 ont vu se perpétuer cette même ambivalence chez des personnages féminins capables de se libérer de certaines normes genrées pour mieux retomber dans le giron des conventions hétéronormatives. Ainsi Buffy, personnage principal de la série *Buffy the vampire slayer* (The WB > UPN, 1997-2003), Samantha Carter, militaire et scientifique de renom dans *Stargate : SG-1* (Showtime > Syfy, 1997-2007), ou encore Amy Pond, qui accompagne le Docteur pendant trois saisons dans *Doctor Who* (BBC, 2005-), suscitent parfois des interprétations ambiguës de la part des chercheur.e.s, que les analyses soient essentiellement textuelles ou s'appuient sur des enquêtes de réception. S'appuyant notamment sur

¹¹ Voir par exemple la recension de l'ouvrage d'Inness par Adrienne L. McLean (2000).

Fredric Jameson, et l'idée que la culture populaire ne peut être idéologique sans posséder une fibre utopiste, Dee Amy-Chinn a par exemple montré comment *Doctor Who* promeut, durant ses saisons 5 à 7, une représentation « polysémique » du genre et de la sexualité au travers des personnages féminins (Amy, River) qui voyagent avec le Docteur éponyme, représentation qui n'est « ni progressive ni régressive », influencée par son contexte de réception (la série se veut transgénérationnelle et familiale) (Amy-Chinn, 2014). Menant une analyse textuelle détaillée, Renee Saint Louis et Miriam Riggs ont exploré les aspects problématiques de *Buffy*, notamment l'incapacité des personnages féminins secondaires à gérer les aspects surnaturels du monde fictionnel, contrevenant à l'étiquetage « féministe » souvent apposé aujourd'hui par la critique à toute série mettant en scène une « femme forte » sans creuser les ambiguïtés du texte (St. Louis et Riggs, 2010).

Toujours est-il que ces personnages des genres de l'imaginaire, du fait de la capacité de ces genres fictionnels à proposer des mondes éloignés du nôtre, restent une cible de choix pour analyser la (dé)construction et la représentation des normes genrées (Tuszynski, 2006 : 48), notamment dans le cadre proposé par Inness, qui explore l'ambivalence de ces représentations en prenant en compte la généricité du texte, et la capacité du monde fictionnel à proposer des modèles alternatifs – ou au contraire à les ramener de manière contradictoire dans le giron des normes du monde réel (Inness, 1999).

Fringe n'échappe pas à cette lecture ambivalente des héroïnes des genres de l'imaginaire. Une lecture qu'elle hérite aussi des séries dites *procédurales*, dont elle s'inspire en suivant à chaque épisode le déroulement d'une enquête, aussi surnaturelle soit-elle, comme le faisait déjà *The X-Files* (Fox, 1993-2002), à laquelle elle a souvent été comparée par la critique durant ses premières saisons.

Fringe suit les investigations aux frontières de la science menées par l'agent du FBI Olivia Dunham, mais aussi Walter Bishop (John Noble), scientifique dément et grand consommateur de drogues, son fils Peter Bishop (Joshua Jackson), petit génie trempant dans des affaires louches, ainsi

que Astrid Farnsworth (Jasika Nicole), jeune agent du FBI spécialiste en informatique et cryptologie. Le personnage d'Astrid est sans cesse mis en retrait, ravalé au rang de *baby-sitter* pour Walter, qui ne peut se débrouiller seul. Elle incarne aussi le cliché de la spécialiste en informatique, et peine ainsi à s'élever au-delà de sa seule fonction narrative, qui consiste à apporter de nouvelles informations pour faire avancer l'intrigue. On pensera à d'autres informaticiennes dans une situation similaire, telles Penelope Garcia dans *Criminal Minds* (CBS, 2005-) ou Cindy « Mac » Mackenzie dans *Veronica Mars* (UPN > The CW, 2004-2007) ; ou encore à la façon dont Willow Rosenberg était vite parvenue à dépasser le stade du « génie informatique de service » dans *Buffy the vampire slayer*, notamment en n'étant pas systématiquement séparée du cœur de l'action. Astrid, quant à elle, reste généralement cloîtrée dans le laboratoire de Walter, un espace liminal à la fois défini comme *professionnel* et *domestique* : les personnages s'y retrouvent à chaque épisode, même entre les enquêtes, y prennent des collations ; ils y dorment, parfois même y vivent jour et nuit, à l'image de Walter en saison 4.

Olivia Dunham est donc construite comme la seule héroïne principale de la série. Elle évolue au sein de l'agence fédérale dans un environnement typiquement masculin « qui représente spécifiquement le gouvernement, plus généralement le patriarcat », comme le relève Rhonda Wilcox dans son analyse croisée d'Olivia et de Dana Scully, elle aussi agente du FBI dans *The X-Files* (Wilcox, 2014 : 43). Habillée d'un tailleur sombre et d'un long manteau, ses cheveux blonds souvent rassemblés en une stricte queue de cheval, Olivia manie les armes à feu et fait preuve d'habileté au combat au corps à corps ; mais surtout, et c'est là la particularité du personnage, elle n'exprime guère ses émotions en public au début de la série. En cela, elle se rapproche encore de Dana Scully dans *The X-Files*, dont Inness note aussi la capacité à retenir ses émotions, surtout durant les premières saisons (1999 : 97-98).

C'est pourtant là ce qui semble distinguer Scully de Dunham. Sarah Clarke Stuart, dans son ouvrage paru en 2011 durant la diffusion de la troisième saison, note que la grande empathie et la forte intuition d'Olivia

Dunham, traditionnellement construites comme des caractères féminins, sont mises en retrait pour faire d'Olivia l'égal d'un personnage masculin : elle attire rarement l'attention sur son statut de femme dans un monde d'hommes (Clarke Stuart, 2011 : 4). Mais l'image renvoyée par le personnage est un trompe-l'œil : là où Dana Scully est perçue comme un être rationnel (diplômée de physique, garde-fou sceptique de son collègue Mulder), Olivia met à profit ses émotions dans son travail. Dans l'épisode *The Cure* [S01xE06], après avoir dénoncé aux médias le directeur véreux d'une entreprise pharmaceutique, elle répond aux réprimandes de son supérieur, Broyles, avec un flegme évident :

I understand that you think I acted too emotionally. And putting aside the fact that men always say that about women they work with, I'll get straight to the point. I am emotional. I do bring it into my work. [...] And I think it makes me a better agent.

Dès le début de la série, Olivia est ainsi présentée comme une figure double : aux yeux de ses collègues, elle se comporte comme « *one of the boys* » (Inness, 1999 : chap. 5), mais cet aspect de sa personnalité est vite perçu comme une mise en scène, une *persona* : on retrouve ici, peut-être désamorçés, les échos des craintes d'Inness. Lorsqu'elle aborde les séries dans son ouvrage *Tough Girls*, Inness s'inquiète de l'impossibilité, pour un personnage féminin, de conserver indéfiniment une *toughness* toujours définie comme masculine, ou de voir celle-ci dénoncée comme une mascarade, tôt ou tard, dans le temps long de fiction télévisuelle. Olivia Dunham semble parfois se placer au-delà de ce paradigme : sa *toughness* semble échapper aux seuls critères de la masculinité, et comme le relève Wilcox, elle balance raison et émotion, là où le duo Mulder et Scully, dans *The X-Files*, incarnait une stricte inversion des stéréotypes masculins et féminins (Wilcox, 2014 : 44-50).

Olivia n'est pas célibataire dans l'épisode pilote, entretenant une relation secrète avec son collègue John Scott (Mark Valley), qui meurt avant la fin de l'épisode pilote. Elle développe ensuite, au fil des saisons, une relation avec Peter Bishop, l'un des membres de l'équipe. Elle est aussi construite comme une mère ; d'abord par substitution, avec l'introduction de sa nièce Ella dont elle s'occupe parfois durant la première saison (Clarke

Stuart, 2011 : 9-14) ; puis, durant la saison 5 qui se déroule 24 ans dans le futur, avec sa confrontation face à une fille biologique, Henrietta « Etta » Bishop (Georgina Haig), qu'elle n'a pu connaître ni voir grandir, car plongée en hibernation avec le reste de l'équipe. Ces caractéristiques peuvent être lues comme normatives, notamment la maternité qui la renvoie à une conception essentialiste du féminin (Inness, 1999 : 179). La série insiste sur l'équilibre entre force et fragilité du personnage, en nous rappelant à de nombreuses reprises le traumatisme qu'ont représenté pour elle les expériences auxquelles elle a été soumise durant son enfance – visant à faire d'elle une arme dans une guerre interdimensionnelle à venir –, mais aussi un beau-père abusif sur lequel elle a usé d'une arme à feu, en état de légitime défense, à l'âge de neuf ans. Les pouvoirs surnaturels liés aux expériences menées sur elle témoignent là encore d'un certain équilibre : son empathie hors du commun, du domaine du *care*, est contrebalancée par des facultés utiles au combat, telles que la télékinésie et la capacité de voyager entre les réalités alternatives. Le personnage d'Olivia est ainsi construit de manière complexe : elle possède des caractéristiques traditionnellement perçues comme féminines et masculines avec lesquelles elle jongle sans cesse dans la sphère professionnelle, où elle est confrontée à des modèles archétypaux de masculinité – son supérieur, Philip Broyles, mais aussi son mentor, l'imperturbable Charlie Francis (Kirk Acevedo).

Lorsqu'on quitte le personnage pour explorer ses relations avec les autres, le constat se veut plus ambigu. Olivia s'oppose à ses collègues masculins durant la première saison, notamment au supérieur de Philip Broyles, Sanford Harris (Michael Gaston), lequel se lance dans une *vendetta* contre Olivia qui, du temps où elle était *US Marine Special Investigator*, l'avait fait condamner pour avoir agressé sexuellement trois femmes. Cette confrontation avec Harris est synchrone avec l'évolution des rapports entre Olivia et son supérieur Philip Broyles, qui va d'abord tenter d'excuser les actes et le comportement de Harris, avant de se rallier à la cause d'Olivia dès *The No-Brainer* [S01xE12]. Une fois l'arc narratif concernant Harris arrivé à son terme – avec la mort du personnage – dans *The Road not taken* [S01xE19], la série évacue tout conflit à dimension genrée dans l'univers

professionnel d'Olivia, pour les rabattre dans l'espace liminal, domestique et professionnel, que représente le laboratoire.

Broyles n'est pas la seule figure masculine à avoir de l'influence sur Olivia : elle est systématiquement définie en fonction de la perte traumatique d'un partenaire romantique ou d'un père de substitution. Son collègue John Scott meurt dans le pilote, et la hante littéralement pendant la première saison, car Olivia se retrouve contaminée par ses souvenirs. Vient ensuite le tour de son mentor Charlie Francis en saison 2 : il est tué et remplacé par un métamorphe volant son apparence, lequel sera tué par Olivia (*Momentum deferred*, [S02xE04]). Enfin, Peter Bishop *disparaît de l'existence* à la fin de la saison 3 : son absence est pesante, alors même que ni Olivia ni les autres membres de l'équipe ne se souviennent de lui. La saison 4 est centrée non seulement sur le retour physique de Peter au sein de la réalité, mais sur son retour auprès d'Olivia, qui retrouve la mémoire à son contact. C'est ici le caractère immanent de leur relation, devenue romantique, qui est mis en avant : Olivia est inexorablement liée à Peter, et vice-versa.

Au fil des saisons, le personnage d'Olivia est peu à peu phagocyté par l'importance croissante du duo père-fils formé par Peter et Walter. Olivia subit dès le début de la première saison une pression de la part du père cherchant à chaperonner son fils, une pression qui se manifeste par des remarques plus ou moins sous-entendues, dédramatisée par le caractère farfelu du personnage de Walter. De même que dans *The X-Files* ou les séries procédurales *Castle* (ABC, 2009-) et *Bones* (Fox, 2005-), l'éventuelle relation romantique hétérosexuelle entre les personnages principaux est conçue comme une évidence qui n'a de variable que le temps qu'elle met à se développer, motivant un arc narratif feuilletonnant. Lorsqu'Olivia entame une relation avec Peter, elle est progressivement intégrée dans la famille Bishop, servant de médiatrice entre le père et le fils, souvent en conflit. À l'opposé de la première saison qui voyait Olivia se positionner comme une femme dans un monde d'hommes, consciente de sa situation et déterminée à bouger les lignes, la cinquième et dernière saison, qui se déroule 24 ans dans le futur, met Olivia en retrait, ravalée au rang de mère mal à l'aise avec une fille qu'elle n'a pas connue, puis de mère de substitution pour le jeune

Michael (Rowan Longworth). Les arcs narratifs impliquant Olivia (le mystère du *cortexiphan* et de ses pouvoirs, sa relation compliquée avec son double de l'univers parallèle) se concluent en fin de saison 4 sur le « *happy end* » de sa maternité annoncée. En saison 5, le seul arc qui la concerne directement est sa négociation du rôle de mère, là où Peter et Walter vont être des protagonistes-clés dans la lutte contre les Observateurs, les principaux antagonistes de la série. Le personnage d'Olivia termine sa trajectoire dans une configuration normative et attendue qui a tendance à contrevenir à son caractère complexe, et à la subversion constante de l'identité à laquelle *Fringe* soumet ses personnages principaux.

NEITHER HERE NOR THERE

Durant la saison 1, Olivia découvre que les expériences menées sur elle enfant ont été conduites par Walter lui-même, qui avant son internement en hôpital psychiatrique deux décennies plus tôt, testait une drogue de son invention, le *cortexiphan*, censée déverrouiller des pouvoirs psychiques. Elle comprend aussi qu'elle n'a pas été la seule, et que d'autres sujets, adultes aujourd'hui, manifestent comme elle des capacités hors du commun. Si la garde-robe stricte, sombre et monotone d'Olivia peut d'abord être perçue comme une façon de s'insérer dans un univers professionnel masculin, on découvre, dans l'épisode *Bad dreams* [S01xE17], que Nick Lane (David Call), un autre *cortexiphan child*, possède lui aussi un placard rempli de vêtements sombres, sobres, uniformes : tous deux sont des agents dormants bâtis sur le même modèle, *programmés* pour se fondre dans la foule. Le masque monolithique que s'est construit Olivia n'est pas tant « masculin » qu'il est mécanique, évoquant la transformation du corps en arme, un thème cher à la série. Les *cortexiphan children* comme Olivia et Nick sont déjà, en l'essence, des cyborgs, des corps humains améliorés par la technologie ; ici, il s'agit de manipulations de la biologie humaine *via* des drogues et la manipulation génétique, ce qui rapproche la série du sous-genre fictionnel *biopunk*. Se concentrant sur les cyborgs les plus « évidents », les plus *cyberpunk* de la série, Paul Zinder note que la figure de l'hybride organique/mécanique perd, dans *Fringe*, toute la charge progressiste et critique entrevue notamment par Donna Haraway dans son *Manifeste cyborg* :

les cyborgs biomécaniques, visiblement modifiés, sont principalement des hommes, et Nina Sharp, personnage qui possède un bras artificiel, est pour lui un « archétype conservateur » (Zinder, 2014 : 33-34). Dans *Fringe*, c'est au travers du cyborg le moins identifiable comme tel, Olivia, que se manifeste, dans une certaine mesure, l'éventualité d'un trouble dans le genre.

La rencontre entre Olivia et Nick Lane [S01xE17] est l'occasion d'entamer la *défamiliarisation* de l'identité d'Olivia. Elle se surprend en effet, durant son sommeil, à voir à travers les yeux de Nick Lane alors qu'il contamine ses victimes avec ses émotions les plus noires pour les pousser au meurtre ou au suicide. Pire, elle confond ces rêves avec sa propre expérience, pensant commettre elle-même les meurtres ; les plans ne sont jamais présentés en vue subjective, et mettent toujours Olivia en scène face à « ses » victimes, ajoutant au trouble véhiculé par les séquences oniriques. Son regard est un regard masculin qu'elle subit, ne contrôle pas. Dans l'une de ses visions, Olivia se voit, *via* Nick Lane, séduire et embrasser une strip-teaseuse, qu'il/elle ramène chez il/elle. Walter, qui veille auprès d'Olivia endormie, ne comprend pas pourquoi elle gémit, jusqu'à ce que d'un regard entendu, Peter lui fasse comprendre que Nick Lane doit être en train d'avoir une relation sexuelle avec la strip-teaseuse – relation qu'expérimente aussi Olivia. Cet épisode contient la seule occurrence d'une expérience homosexuelle dans toute la série – et encore, justifiée par la possession involontaire du corps de Nick Lane par Olivia. L'hétéronormativité d'une série qui se destine, comme *Fringe*, à questionner l'identité et l'altérité sous des formes variées, est d'autant plus remarquable que Fox a été nommé, en 2013, *network* le plus inclusif en termes de représentation des communautés LGBT par l'association américaine GLAAD dans son rapport annuel¹² : il reste difficile de dire si la censure a empêché les scénaristes d'aller plus loin ou si l'équipe s'est elle-même donnée des limites.

Dans un mouvement inverse, Olivia, qui a partagé la conscience de son collègue et compagnon John Scott dans l'épisode pilote *via* une invention

¹² Le *Network Responsibility Index 2013* est disponible sur le site de l'association à l'adresse <http://www.glaad.org/nri2013> [consulté le 12 décembre 2014].

de Walter, est hantée durant la première saison par les souvenirs de l'agent décédé, dont la conscience subsiste à l'intérieur d'elle comme un parasite. Elle va jusqu'à confondre ses souvenirs avec les siens dans *Safe* [S01xE10]. En saison 3, Olivia accueille la conscience d'un autre homme en elle : William Bell, l'ancien collègue de Walter, trouve le moyen d'habiter temporairement son corps pour assister son vieil ami. Les membres de l'équipe, incapables de savoir quel pronom personnel utiliser face à il/elle, sont déstabilisés lorsque « Bellivia » drague Astrid et fait des remarques déplacées sur le corps de femme qu'il découvre. On trouve une dernière occurrence de ce *genderbending*, la seule où Olivia prend le *contrôle* d'un corps d'homme : dans *Brave new world part 1* [S04xE21], elle manipule à distance le corps de Peter. Le corps d'Olivia, défini comme féminin, est temporairement habité par des entités masculines, et en retour elle contrôle ou habite des corps masculins : ses pouvoirs lui permettent d'être une femme dans un corps d'homme, et un homme dans un (son) corps de femme, un « trouble dans le genre » qui évoque la double inversion des apparences relevée par Esther Newton chez le *drag* (citée dans Butler, 2006 : 259-260). Ainsi, la série s'emploie à subvertir l'identité genrée du personnage sous couvert de phénomènes surnaturels. Toutefois, il faut souligner que cette capacité d'Olivia à outrepasser les normes genrées est vécue comme traumatisante : non seulement la plupart de ces expériences de possession par des entités masculines sont non-consenties et sont codées comme menaçant son intégrité physique et mentale, mais, comme le relève Bronwen Calvert, Olivia est la cible répétée d'expériences impliquant invariablement aiguilles, ponctions et injections (Calvert, 2014 : 195). Olivia est ainsi cyborg contre son gré, et n'est jamais montrée comme acceptant complètement sa nature liminale. Elle est une victime, et pas seulement « l'enfant illégitime », du « militarisme et du capitalisme patriarcal » (Haraway, 1987 : 4), et plus directement de l'*hubris* de Walter, qui a supervisé sa transformation lorsqu'elle était enfant, pour en faire une soldate dans la guerre qu'il a lui-même, indirectement, provoquée. À la fin de la série, une fois la guerre résolue, et le *cortexiphon* éliminé définitivement de son organisme, Olivia redevient « naturellement » humaine en même temps qu'elle s'inscrit de façon plus explicite dans un cadre hétéronormatif.

Fringe construit au fil des épisodes un arc narratif s'étendant sur quatre saisons, explorant cette guerre interdimensionnelle entre la réalité où vivent Olivia et son équipe, et une réalité alternative peuplée par leurs doubles. Clarke Stuart voit Fauxlivia¹³, le double d'Olivia, comme exprimant sa personnalité cachée dans une perspective jungienne (2011 : 121). Fauxlivia est d'abord définie comme une antagoniste. En fin de saison 2, elle prend la place d'Olivia et profite de sa relation naissante avec Peter pour recueillir des informations sur ce qu'elle conçoit comme le camp ennemi (*Over there part 2* [S02xE23]). Elle incarne la traîtresse, et une fois démasquée, Walter la dénigrera en usant de poncifs sexistes dans *Entrada* [S03xE08] :

Walter : It's all because of that temptress. She tricked my son with her carnal manipulations and he fell right into her vagenda¹⁴.

Astrid : Vagenda ?

Walter : Like Mata Hari using her feminine wiles to accomplish her evil ends. And I too fell prey. She used my stomach to get through to my heart.

La série va utiliser un *topos* phare de la science-fiction – le double venu d'une réalité alternative – pour questionner l'identité d'Olivia au sein du couple qu'elle forme avec Peter. Ce dernier, ne se doutant de rien, est captivé par une Olivia qu'il redécouvre, plus souriante, plus extravertie, sexuellement entreprenante. Fauxlivia est l'antithèse d'Olivia, n'ayant jamais subi dans son enfance les expériences qui l'ont traumatisée : rousse, tatouée, Fauxlivia porte, dans son monde d'origine, des vêtements plus colorés et confortables, loin des tailleurs stricts d'Olivia. Elle se pose en « garçon manqué », casse-cou, là où Olivia fait preuve de flegme et d'empathie. Comme le note Jason Mittell, ce sont souvent les genres de l'imaginaire qui permettent d'exploiter ce changement radical de personnalité sur le long terme, *via* la substitution (« *character overhaul* ») d'un personnage par son double, son clone, ou une autre entité, qui complique la

¹³ Les personnages eux-mêmes nomment leurs doubles et l'Olivia alternative est connue sous les noms de Fauxlivia, Altlivia ou encore Bolivia.

¹⁴ Jeu de mot sans équivoque sur le plan de Fauxlivia (*to have an agenda*) et son vagin (*vagina*).

reconnaissance des traits caractéristiques du personnage de série (Mittel, 2015 : 138).

Fauxlivia exhibe une autre image de la *toughness*, uniforme, monochrome : elle est « *one of the boys* », forte et intelligente, mais aussi objet de désir hétéronormatif ; c'est la première des deux Olivia à vivre une relation hétérosexuelle suivie et à devenir mère (en saison 3) ; à aucun moment l'identité genrée du personnage n'est questionnée. Elle évoque en cela les *pseudo-tough women* des années 1970 et 1980 (Inness, 1999 : 42).

Après que Fauxlivia ait été démasquée, Olivia réintègre difficilement son monde d'origine et questionne le caractère immanent, essentialiste de son identité. Puisque Peter a pu être dupé par la mise en scène de Fauxlivia, l'identité d'Olivia, en tant que femme, agent du FBI, compagne de Peter, n'est qu'une construction qui peut être parfaitement dupliquée. Le lien amoureux, qui lui est perçu comme immanent dans la série, peut s'avérer aveuglant : Peter est lié à « l'entité » Olivia Dunham, incapable de distinguer ses différentes incarnations. Le corps de Fauxlivia, aux cheveux teints, au tatouage masqué, n'est lui-même qu'un masque.

Cependant, à la différence des entités masculines qui envahissaient le corps d'Olivia, Fauxlivia n'est pas une menace pour elle sur le long terme, plutôt une opportunité. Dans *Fringe*, le double est en réalité un allié potentiel qui permet aux deux incarnations de prendre du recul sur leur identité. Fauxlivia est l'Ombre d'Olivia au sens jungien, et la pousse à confronter ses peurs et assumer ses émotions selon Clarke Stuart (2011 : 12-13). Elles peuvent aussi être vue comme les faces apollinienne et dionysienne d'une même entité : Olivia est l'intellectuelle flegmatique animée par le sens du devoir, Fauxlivia l'extravertie amatrice de sensations fortes. Elles rejoignent en cela un personnage classique de la littérature d'horreur, le Docteur Jekyll et son double Mr Hyde (King, 2008 : 121).

« IT'S ABOUT HOPE. AND PROTECTING OUR CHILDREN. »

Clarke Stuart note que le duo Walter/Walternate s'inspire de cette même figure (2011 : 20). Ici, c'est le rôle de père que questionne la série. Walter est désigné dès le début de la série comme un père absent dont l'ambition a détruit sa famille. Il est la figure archétypale du savant fou

débordant d'*hubris*, et c'est cette volonté de défier les lois de la nature qui se retrouve au cœur de l'intrigue de la série, inexorablement lié à son rôle de père. Suite à la mort de son fils, il a franchi la barrière entre les mondes pour sauver son double d'une maladie incurable, avant de le kidnapper, brisant ainsi la famille de Walternate, son *alter-ego*, mais aussi l'équilibre entre les univers. On retrouve ici l'ambivalence entre Walter le dionysien, consommateur de drogues, savant génial, mais désordonné, et Walternate l'apollinien, droit, froid et calculateur. Leur caractère influe sur la construction de leur rôle paternel. Walter est un père en quête de rédemption, qui cherche à renouer le contact avec un fils qui d'abord le déteste. Il utilise pour cela la cuisine, ressort les vieux jouets de Peter, et cherche à partager des moments heureux avec lui. Leur lente réconciliation s'opère le plus souvent dans les deux espaces domestiques que sont le laboratoire et la maison familiale. Walternate, en revanche, utilise des intermédiaires pour ramener son fils dans la réalité alternative, et reste très distant lorsque Peter le rejoint enfin (*Over there, part 1 & 2*, [S02xE22-23]). Il conçoit avant tout son fils comme l'extension de sa propre volonté. Les deux Walter se placent ainsi à l'opposé du continuum de la paternité.

Plutôt que de s'arrêter à Walter, la série *Fringe* démultiplie la figure du savant fou. Sur les 100 épisodes de la série, 79 mettent en scène un antagoniste masculin, et 13 un antagoniste féminin dont le supérieur ou « créateur » est un homme. Ce réservoir inépuisable d'antagonistes masculins est destiné à mettre en miroir la relation complexe qui existe entre Walter et Peter. Sur 24 épisodes mettant en avant les liens familiaux comme élément clé de l'intrigue, la relation père-fils est surreprésentée avec 14 épisodes, comparée à toutes les autres configurations familiales possibles (toutes hétéronormées). Combinant le savant fou et le père, la figure du « père-scientifique » (Clarke Stuart, 2011 : 89) commet des actes terribles dans le seul but de sauver un fils, exactement comme Walter. Parmi les exemples, on retiendra l'enfant mutant dans *Night of desirable objects* [S02xE02] et l'enfant télépathe meurtrier de *Of Human action* [S02xE07], tous deux victimes des expériences de leur père ; ou encore les cambrioleurs défiant la gravité à l'aide d'un métal rare que tente de synthétiser un

scientifique pour permettre à son fils paraplégique de marcher à nouveau (*Os*, [S03xE16]).

Dans sa cinquième et dernière saison, *Fringe* pousse encore plus loin la figure du « père-scientifique » en mettant en scène une véritable dystopie patriarcale : le projet patriarcal de domination d'un genre sur l'autre au nom de la Nature est radicalisé pour imposer l'homme blanc occidental comme seul représentant de l'espèce humaine. Poussé dans ses retranchements, le féminicide, en supprimant toute altérité féminine, conduit paradoxalement à la suppression de l'asymétrie de genre. Les Observateurs, dont la présence mystérieuse depuis les débuts de la série a attisé la curiosité des fans, passent au premier plan dans cette cinquième saison se déroulant 24 ans dans le futur, en 2036, après qu'ils aient envahi la Terre et décimé l'humanité pour l'asservir. Hommes blancs, chauves, habillés d'un costume sombre et d'un Fedora, les Observateurs se révèlent être des posthumains venus d'un lointain futur ; améliorés par des implants qui augmentent l'intelligence et suppriment les émotions, ils ont éliminé les femmes de l'espèce humaine et se reproduisent par clonage. Les Observateurs ne forment pas pour autant une société où le genre en tant que « signification culturelle que prend le sexe du corps » (Butler, 2006 : 67) aurait été éradiqué par la technologie : ils se présentent spécifiquement comme des hommes de par leurs attributs (évoquant la mode vestimentaire hétéronormée du XX^e siècle), mais aussi la violence qu'ils exercent sur les femmes. Si tous les humains sont dans leur ligne de mire, les deux personnages principaux tués par Windmark (Michael Kopsa), le leader des Observateurs, sont Etta (la fille d'Olivia et Peter) et Nina Sharp. Les Observateurs incarnent la version paroxystique d'une figure d'homme violent et dominateur envers les femmes, explorée tout au long de la série – par exemple *via* le personnage de Sanford Harris.

Les Observateurs poussent les humains à repenser leur identité genrée. Suite à la mort de leur fille Etta, Olivia et Peter ont d'abord des réactions normatives : Olivia pleure sa fille, traverse une période de deuil, tandis que Peter décide de se venger sans attendre. Il parvient à implanter dans son cerveau la technologie des Observateurs pour les affronter sur leur propre terrain. Ce faisant, il va gagner leurs qualités – force, intelligence,

maîtrise de l'espace-temps –, mais va aussi perdre, progressivement, sa capacité à ressentir des émotions. C'est Olivia qui parviendra à leur ramener dans le droit chemin en le poussant à se séparer de l'implant dans son cerveau et en lui expliquant que tous deux doivent faire honneur à leur fille en acceptant la douleur du deuil :

Peter : Emotion is our weakness.

Olivia: No, Peter, it's our strength. Because it's the one thing that they don't have.

L'expression des émotions, et notamment de la tristesse, dont se sont émancipés les mâles *alpha* que sont les Observateurs, est ici étendue à une caractéristique commune à tous les humains, dans un mouvement similaire à ce que faisait Olivia en valorisant l'implication émotionnelle dans son travail. L'expression des émotions n'est plus une marque du féminin, mais une marque de l'humain confronté à un adversaire qui transcende et exacerbe tout à la fois l'asymétrie du genre. Le père – Peter – doit refuser la course à la technologie et faire preuve de sentiments. Le père aimant prêt à mourir pour ses enfants est ainsi mis en regard du patriarce cruel et froid incarné par Windmarck. Les Observateurs ne seront pas vaincus avec des balles, mais avec l'amour, romantique et filial, que se portent les humains entre eux.

THE SAME OLD STORY

La série a cela de particulier que son emploi de la science-fiction pour questionner le genre (comme construction sociale) suit une double courbe. La figure de « femme forte » d'Olivia Dunham apparaît au départ comme sa piste la plus riche de possibles narratifs, notamment lorsque les pouvoirs d'Olivia, et sa confrontation à son double, permettent au personnage d'assumer plusieurs identités et expressions genrées. Si la série rappelle en cela *Orphan Black* (BBC America, 2013-) et ses multiples clones, elle conçoit la nature cyborg de la protagoniste comme le résultat d'expériences intrusives et non consenties, et quand bien même « les scénaristes évitent de se prononcer sur cette inclusion de l'hybride comme catalyseur narratif » qui précipite l'arc narratif de la guerre

interdimensionnelle (Zinder, 2014 : 32), le positionnement d'Olivia contre les figures de « pères scientifiques » va de pair avec son refus d'être leur instrument. Elle ne parvient donc pas à accepter pleinement un statut liminal qui aurait pu emmener le personnage dans une direction plus fidèle au sous-genre *cyberpunk*, et au potentiel libérateur du cyborg entrevu par Haraway – que l'on pense, par exemple, aux questionnements et au sabotage des limites de l'esprit, du corps et du genre, qu'opère le Major Kusanagi (une autre cyborg) dans le film d'animation *Ghost in the Shell* (Oshii, 1995) (voir par exemple Silvio, 1999). C'est plutôt le motif du double qui permet à Olivia d'expérimenter les limites de son identité, *via* sa confrontation avec une « meilleure » version d'elle-même, qui n'a jamais vécu ces expériences traumatisantes. Confrontée à cette *pseudo-tough women*, Olivia accepte son propre positionnement dans un environnement de travail et un réseau de personnage essentiellement masculin, jusqu'à, peut-être, perdre certaine des ambivalences qui définissaient initialement le personnage pour s'approcher d'une conception plus essentialisée de la féminité, comme en témoigne la mise en retrait du personnage dans l'ultime saison de la série. La série préfère en effet s'attarder sur la relation complexe qui unit le père au fils, et sur la déconstruction de la figure du « père scientifique » au sein d'un discours plus général sur les liens entre les générations.

Fringe peut ainsi se concevoir comme hybride dans son identité générique : si la science-fiction est le paradigme dans lequel elle développe ces questionnements, elle possède une modalité mélodramatique marquée, qui va de pair avec le brouillage des lectures « masculines » et « féminines » de séries qui sont à la fois cultes et *mainstream* (Hills, 2010a), et dont la complexité narrative et « représentationnelle », ainsi que la feuilletonisation, sont liées au *soap opera* (Mittel, 2015 : 250-251 ; Kackman, 2008). De la même façon que Matt Hills voit *Doctor Who* comme un « *soap drama* » possédant certaines caractéristiques du *soap opera*, et jouant sur un « réalisme émotionnel » proposé par Ien Ang (Hills, 2010b : 99-100), *Fringe* fait des relations fluctuantes entre ses personnages plus qu'un simple outil de caractérisation. La difficulté d'incarner le père et de maintenir une relation romantique dans un monde qu'on ne contrôle plus sont des questions

majeures qui non seulement forment la thématique du récit, mais structurent son monde fictionnel et conditionnent la clôture narrative de son intrigue (Carroll, 2007). *Fringe* raconte les errances de pères cherchant à assumer leur rôle dans un monde marqué par un patriarcat exacerbé. En cela, elle semble influencée par le mélodrame étasunien qui se conçoit toujours comme une « lutte menée contre le patriarcat » selon Robert Lang (2008 : 15). Une lutte qui a lieu aussi bien dans la sphère publique que dans l'espace domestique : elle est physique, mais aussi morale. Les pères sont appelés à se positionner face aux patriarches les plus intransigeants, les figures hors de contrôles de « pères-scientifiques » dont les Observateurs sont l'archétype. La liberté des générations futures passe par l'acceptation et l'expression de l'amour paternel.

Fringe cherche à parler d'amour en usant du vocabulaire de la science-fiction. Si elle n'échappe pas à une construction parfois ambiguë de son personnage principal féminin, elle explore l'identité et l'altérité en s'attachant particulièrement à la cellule familiale. Son emploi de la figure du double lui permet de proposer des personnages possédant littéralement plusieurs facettes, et de questionner ainsi la nature de leur identité. Sa saison 5 propose une dystopie illustrant la négociation du rôle du père dans un monde dominé par des patriarches technocrates hors de contrôle. L'articulation de sa thématique prend tout son sens lorsque replacée dans le cadre des séries co-crées par J. J. Abrams et produites par sa société Bad Robot : alors que les personnages masculins de *Lost* devaient tuer le père – parfois littéralement – pour progresser, ici ce sont les pères qui cherchent la rédemption. *Fringe* semble en cela plus proche d'*Alias* (ABC, 2001-2006), qui déjà explorait les rapports conflictuels entre Sydney Bristow et son père Jack. De répétitions en variations, les séries produites par Bad Robot semblent tisser un discours complexe sur la responsabilité des anciennes générations face aux nouvelles venues. Elles choisissent pour thème un sujet millénaire, ancré dans la construction des rapports sociaux, et le défamiliarisent *via* le paradigme de la science-fiction pour mieux l'explorer à nouveau.

BIBLIOGRAPHIE

- AMY-CHINN Dee (2014), « Amy's Boys, River's Man : Generation, Gender and Sexuality in the Moffat Universe », dans Andrew O'DAY (dir.), *Doctor Who, The Eleventh Hour : A Critical Celebration of the Matt Smith and Steven Moffat Era*, Londres, New York, I. B. Tauris, p. 70-86.
- BERENI Laure, Sébastien CHAUVIN, Alexandre JAUNAIT, Anne REVILLARD (2012 [2008]), *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck [2^e édition].
- BERTHELOT Francis (2005), « Genres et sous-genres dans les littératures de l'imaginaire », *Vox Poetica*, n° 8. [En ligne] [http://www.vox-poetica.org/t/lna/FB Genres imaginaire.pdf](http://www.vox-poetica.org/t/lna/FB_Genres_imaginaire.pdf) [consulté le 16 mai 2014].
- BOOTH Paul (2012), « The Television Social Network : Exploring TV Characters », *Communication Studies*, vol. 63, n° 3, p. 309-327.
- BUTLER Judith (2006), *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte.
- CALVERT Bronwen (2014), « 'This Means Bodies' : Body Horror and the Influence of David Cronenberg », Tanya COCHRAN, Sherry GINN, Paul ZINDER (dir.), *The Multiple Worlds of Fringe : Essays on the J.J. Abrams Science Fiction Series*, Jefferson, McFarland, p. 186-200.
- CARROLL Noël (2007), « Narrative Closure », *Philosophical Studies*, n° 135, p. 1-15.
- CLARKE STUART Sarah (2011), *Into the looking glass : exploring the worlds of Fringe*, Toronto, ECW Press.
- COCHRAN Tanya et al. (dir.) (2014), *The Multiple Worlds of Fringe : Essays on the J.J. Abrams Science Fiction Series*, Jefferson, McFarland
- DARKO SUVIN Ronald (1979) *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven, Yale University Press.
- DUFOUR Éric (2011), *Le Cinéma de science-fiction*, Paris, Armand Colin.
- FELTAME David (2013), « It's funny because it's true ? The Simpsons, satire, and the significance of religious humor in popular culture », *Journal of the American Academy of Religion*, vol. 81, n° 1, p. 222-248.
- GUNN James E. et Matthew CANDELARIA (2005), *Speculations on speculation : theories of science fiction*, Oxford, Scarecrow Press.
- HARAWAY Donna (1987), « A manifesto for Cyborgs : Science, technology, and socialist feminism in the 1980s », *Australian Feminist Studies*, vol. 2,4, p. 1-42.
- HILLS Matt (2010a), « Mainstream Cult », dans Stacey ABBOTT (dir.), *The Cult TV book : from Star Trek to Dexter, new approaches to TV outside the box*, New York, Soft Skull Press, p. 67-73.
- HILLS Matt (2010b), *Triumph of a Time Lord*, Londres, I.B. Tauris.
- INNESS Sherrie (1999), *Tough girls : women warriors and wonder women in popular culture*, Philadelphie, University of Pittsburgh press.

- KACKMAN Michael (2008), « Quality Television, Melodrama, and Cultural Complexity », *Flow* [En ligne] <http://flowtv.org/2008/10/quality-television-melodrama-and-cultural-complexity%C2%A0michael-kackman%C2%A0%C2%A0university-of-texas-austin> [consulté le 26 août 2015].
- KING Stephen (2008), *Anatomie de l'horreur – I*, Paris, J'ai lu.
- LANG Robert (2008), *Le Mélodrame américain*, Paris, L'Harmattan.
- MCLEAN Adrienne L. (2000), « Review : Tough Girls : Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture by Sherrie A. Inness », *Film Quarterly*, vol. 53, n° 3, p. 56-57.
- MCMILLAN Graeme (2013), « Why *Fringe's* finale marks the decline of sci-fi on network TV », *Wired*, 18 janvier 2013. [En ligne] <http://www.wired.com/2013/01/fringe-finale> [consulté le 16 mai 2014].
- MITTELL Jason (2015), *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television*, Londres, New York, New York University Press.
- MOINE Raphaëlle (2008 [2005]), *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin [2^e édition].
- PAVEL Thomas (1988), *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil.
- SAINT LOUIS Renee, RIGGS Miriam (2010), « 'And Yet' : The Limits of Buffy Feminism », *Slayage*, vol. 8.1, n° 29 [En ligne] http://slayageonline.com/PDF/St._Louis_Riggs.pdf [consulté le 26 août 2015].
- SILVIO Carl (1999), « Refiguring the Radical Cyborg in Mamoru Oshii's *Ghost in the Shell* », *Science Fiction Studies*, vol. 26, n° 1, p. 54-72.
- TUSZYNSKI Stephanie (2006), « Way smarter than you are : Sam Carter, human being », dans Stan BEELER et Lisa DICKSON (dir.), *Reading Stargate SG-1*, Londres, I.B. Tauris, p. 48-64.
- WARHOL Robyn R. (1999), « Guilty Cravings: What Feminist Narratology Can Do for Cultural Studies », dans David Herman, *Narratologies*, Columbus, Ohio State University Press.
- WILCOX Rhonda V. (2014), « Women with the Agency : Dana Scully, Temperance Brennan and Olivia Dunham », dans Tanya COCHRAN, Sherry GINN, Paul ZINDER (dir.), *The Multiple Worlds of Fringe: Essays on the J.J. Abrams Science Fiction Series*, Jefferson, McFarland, p. 43-59.
- ZINDER Paul (2014), « Nothing but Tech : Cyborgs and the Human Question », dans Tanya COCHRAN, Sherry GINN, Paul ZINDER (dir.), *The Multiple Worlds of Fringe: Essays on the J.J. Abrams Science Fiction Series*, Jefferson, McFarland, p. 31-42.