

Université de Montréal

**La psychosphère dans *True Detective***

par Daniel Boisclair

Département de littérature comparée  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des arts et des sciences  
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès Art (M. A.)  
en littérature comparée

Août 2016

©Daniel Boisclair, 2016

## Résumé

S'inspirant de l'inconscient collectif jungien, « détaché des sphères personnelles, exist[e] en marge de celles-ci, [...] possède un caractère tout à fait général et [...] ses contenus peuvent se rencontrer chez tous les êtres<sup>1</sup> », le concept de la psychosphère, tel que présenté dans la télésérie américaine *True Detective* (HBO, 2014), en est la trame de fond narrative. Décrire l'invisible et l'intangible n'est possible que par l'étude de ses manifestations. Ce mémoire s'intéresse donc aux phénomènes et aux concepts qui rendent possible la représentation de ce que Ralph Noyes décrit comme un « vast and complex cauldron of ideas, memories, volitions, desires and all the other furniture of conscious experience and unconscious mental functioning<sup>2</sup> ». Outre les questions plus larges de la généalogie du récit, la poétique narrative de la psychosphère relève essentiellement de l'archive: *True Detective* fait maintes allusions à la fiction gothique américaine. Celles-ci désignent à leur tour une explication transhistorique d'un retour à la violence ritualisée. Toutefois, cette explication, s'il en est une, demeure fragmentée, incohérente et ultimement différée.

**Mots-clés: psychosphère, *True Detective*, télévision américaine, littérature américaine, weird fiction, Southern Gothic, inconscient collectif, Nic Pizzolatto, parapsychologie, hantise.**

---

<sup>1</sup> JUNG, C. G., *Métamorphoses de l'âme et ses symboles, Analyse des prodromes d'une schizophrénie*, Georg, Paris, 1993, p. 120

<sup>2</sup> NOYES, Ralph, *The Concept of a Psychosphere: a Heuristic Suggestion*, Journal of the Society for Psychical Research, Volume 62, Numéro 851, Avril 1998, p. 357.

## Summary

Inspired by Jung's collective unconscious, the concept of a psychosphere, as seen in HBO's hit series *True Detective* (2014), underlines the narrative structure of the show. Describing the invisible and the intangible is only made possible by the study of its manifestations. This thesis analyses the phenomena and concept which enable the representation of what Ralph Noyes describes as a « vast and complex cauldron of ideas, memories, volitions, desires and all the other furniture of conscious experience and unconscious mental functioning<sup>3</sup> ». Apart from broader questions of genealogy, the narrative poetics of the psychosphere are essentially archival: *True Detective* contains many allusions to previous Gothic fictions, which point toward a trans-historical explanation for the return of ritualized violence. However, any such explanation is fragmented, incoherent, and ultimately deferred.

**Key words: psychosphere, True Detective, American television, American literature, weird fiction, Southern Gothic, collective unconscious, Nic Pizzolatto, parapsychology, haunting.**

---

<sup>3</sup> NOYES, Ralph, *The Concept of a Psychosphere: a Heuristic Suggestion*, Journal of the Society for Psychical Research, Volume 62, Numéro 851, Avril 1998, p. 357.

## Table des matières

<b>Remerciements</b>	<b>5</b>
<b>La psychosphère dans <i>True Detective</i></b>	
<b>Introduction</b>	<b>6</b>
<b>Chapitre I: Temporalité</b>	
1.1 Introduction du chapitre	14
1.2 Hantise	15
1.3 Circularité et périmètre	22
1.4 Contrainte de répétition	27
1.5 Le modèle prophétique de la figura	34
1.6 Inscriptions	38
1.7 Conclusion du chapitre	42
<b>Chapitre II: Archive et généalogie</b>	
2.1 Introduction du chapitre	44
2.2 L'archive dissimulée: le secret	45
2.3 La connaissance et son absence	54
2.4 Généalogie du récit	59
2.5 La weird fiction	64
2.6 Échos gothiques	68
2.7 Conclusion du chapitre	74
<b>Chapitre III: La spatialité de la psychosphère</b>	
3.1 Introduction du chapitre	75
3.2 Le Southern Gothic	76
3.3 Géographies culturelles	87
3.4 La contamination de la psychosphère	96
3.5 Conclusion du chapitre	103
<b>Conclusion</b>	<b>105</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>110</b>
<b>Annexe</b>	<b>114</b>

## Remerciements

*Je me dois de remercier en premier lieu mon directeur de recherche, Eric Savoy, qui m'a encouragé à poursuivre aux études supérieures. Son intérêt, autant pour mon projet de recherche que pour mon parcours, a été d'un grand appui, et ses conseils prononcés avec sensibilité et intelligence m'ont guidé formidablement.*

*Merci à ma co-directrice, Catherine Mavrikakis, qui m'inspire tant par sa plume que par sa personnalité. Son support dans les moments plus difficiles de la rédaction a été d'un grand secours.*

*Merci également à Simon Harel qui par sa curiosité et son ouverture d'esprit a changé à jamais ma conception de ce que peut être la vie académique.*

*Merci au département de littérature comparée, maintenant département de littératures et langues du monde, merci à la Maison Internationale pour mes nombreux séjours en France, merci au FESP à l'Université de Montréal et à la Sorbonne.*

*Un merci particulier à ma mère, qui me soutient et m'encourage dans tous mes projets et mes rêves, et s'intéresse à mes passions.*

*Merci à mon frère Duane qui est le meilleur des frères.*

*Merci à mon père qui m'a ouvert le monde des livres et qui m'a montré les univers merveilleux qu'ils contiennent, et merci à Brigitte d'avoir rendues possible mes études.*

*Merci à Roxanne, à mes amis, à Antoine qui partageait mon fardeau, à Charles, Robert, Xavier, Guillaume, Olivier, à mes amies et à tous les autres qui m'ont encouragé.*

*J'aimerais dédier ce mémoire à ma mère et à mon père.*

## La psychosphère dans *True Detective*

### Introduction

« Dès que ce n'est plus l'être mais la masse  
qui se meut, la régulation humaine cesse »  
- Carl Gustav Jung, *Aspects du Drame Contemporain*

De sa ligne d'orbite, le satellite capte la spire de l'ouragan qui, d'une telle altitude, semble se mouvoir comme seules se meuvent les masses incommensurables: d'une lenteur monumentale. Ses tentacules atmosphériques se déploient sous la force d'une spirale en rotation autour de son axe et balaient la côte louisianaise qui aura subi en treize ans le tourbillon dévastateur de l'ouragan Andrew en 1992, et celui de Katrina et de Rita en 2005. Les ravages combinés du vent et de l'eau auront porté l'estimation des dégâts matériels à des sommes astronomiques et le compte des pertes humaines à un statut de désastre naturel. Quoique explicitement mis en cause dans le chaos des années subséquentes<sup>4</sup> et la perte définitive d'archives<sup>5</sup>, les ouragans Andrew et Katrina portent également une charge métaphorique dans la télésérie américaine *True Detective* (HBO, 2014). Les masses invisibles de vent qui déferlent sur la côte remuent les fonds du bayou et raniment la rumeur ancestrale de rites vodous et d'incantations profanes. Comme le vent avance vers l'intérieur des terres, la contamination métaphysique des institutions politiques, religieuses

---

<sup>4</sup> Ville Platt, le grand-père de la victime Rihanne Olivier, dit à Cohle en 1995: « Hurricane Andrew wiped most of the folks out around here. », (*TD*; « The Locked Room »; 48:41)

<sup>5</sup> Le détective Papania explique à Cohle en 2012: « You know, like he said, files got ruined. Hurricane Rita. », (*TD*; « The Long Bright Dark » 40:35)

et économiques du sud américain progresse, et le détective Rust Cohle y voit le symptôme du virus que représentent pour lui la religion et le fanatisme religieux. Brian Greene écrit, dans *L'Univers élégant*, qu'« à un niveau fondamental, il existe une aspiration collective vers une explication de l'existence de l'Univers et de la manière dont il est devenu ce que nous observons, vers la compréhension de la logique - des principes - qui commande son évolution. » [Greene; 2000; 535]. La philosophie et la science, le mysticisme et la religion n'auront jamais épuisé les phénomènes, observations, indices et messages qui tendent vers une réponse quelconque à cette vaste question. L'existence sur un modèle de temporalité donné suppose néanmoins un point d'origine commun à partir duquel commence l'histoire de l'Univers et de façon moins générale l'histoire humaine. Pour quiconque attribue à l'existence une raison sinon divine, au moins spirituelle, il se doit d'y avoir un accomplissement. Le dogme d'une transcendance de l'esprit - de son passage du plan terrestre au plan céleste - et de sa réalisation sous-tend nombre de religions et de sectes. Les rituels et les sacrifices liés diagonalement à une élite ancestrale du Sud américain dans *True Detective* corroborent le fanatisme de ces groupes en regard à leur volonté d'accéder à un « au-delà ». La figure du Yellow King assombrit tout indice, tout rapport fait entre le meurtre de Dora Lange et l'organisation secrète qui l'aurait commis. C'est à la tête de cette dernière que trônerait le Yellow King, mystique, invisible et tout-puissant; tous les membres le vénèrent et le craignent, mais il n'est jamais présenté comme étant un personnage particulier. C'est au-devant de cette menace voilée que doivent enquêter les détectives Rust Cohle et Marty Hart.

Dans les moments qui suivent la découverte du corps de Dora Lange dans le premier épisode de la série, Cohle regarde défiler le paysage à côté de Hart qui conduit et dit: « I get

a bad taste in my mouth out here. Aluminum, ash, like you can smell the psychosphere. » [TD; « The Long Bright Dark »; 17:42]. La mention du mot « psychosphère » dans *True Detective* est une occurrence jamais renouvelée, à l'exception peut-être de Hart qui la confond avec sa propre interprétation des paroles de Cohle: « psycho's fear » [TD; « The Long Bright Dark »; 30:15]. Le choix du terme est intéressant, d'abord parce qu'il ne renvoie à aucune théorie reconnue ou approuvée et ensuite parce qu'il combine un élément éthéré, intangible, le « psycho » à une forme géométrique, la « sphère ». Il serait possible de rapprocher la psychosphère à la noosphère de Pierre Teilhard de Chardin, la sphère de l'esprit, des connaissances humaines qui enroberait la terre au même titre que la stratosphère ou l'atmosphère. Cependant, Cohle arrive à la percevoir, à la goûter, à la sentir. Cet attribut unique relève certes d'une disposition particulière, une hypersensibilité propre au personnage de Cohle, mais il n'en demeure pas moins qu'une telle interaction suppose de façon plus générale une possibilité d'influence réciproque entre cette sphère d'inconscient collectif et la psyché individuelle. Le philosophe H. H. Price s'intéressait à la parapsychologie et aux possibilités scientifiques d'une étude sérieuse de phénomènes trop souvent jugés ridicules parce que sans fondement empirique. Malgré les nombreux charlatans que peut compter dans ses rangs le domaine de la parapsychologie, Price s'est penché sur des concepts ayant une capacité de résonance au sein des communautés scientifiques, psychologiques et philosophiques. Il n'éliminait pas la possibilité de la coexistence d'une dimension intermédiaire entre la matière et la pensée, un éther psychique universel composé d'idées et d'images qui fonctionnait selon une dynamique similaire aux archétypes qui constituent l'inconscient collectif de Jung. C'est à partir des écrits de Price que Ralph Noyes proposait, dans le *Journal of the Society for Psychical*



*Research*, d'envisager plus sérieusement l'étude d'une telle possibilité et nommait ce concept en incubation la « psychosphère »:

« To speculate... A Psychosphere of the kind proposed will have to be the repository of *all* mental objects emanating from *all* minds, [...]. Different levels of mind will doubtless make different quantities and qualities of input to the Psychosphere [...]. The Psychosphere must therefore be an inconceivably vast and complex cauldron of ideas, memories volitions, desires and all the other furniture of conscious experience and unconscious mental functioning. To be anything other than a chaos it must therefore have properties of internal organization, [...]. We can imagine that all minds, in addition to making their inputs, also have a limited degree of access to the Psychosphere, [...]. To allow interaction with the physical world we must assume that the Psychosphere has some of the properties of a *field of force*, analogous with the gravitational and electromagnetic fields of classical physics but possessing, perhaps, in addition, *morphogenetic* capacities resembling those envisaged by Rupert Sheldrake in his theory of morphic resonance. We might regard it as a source of forms, as a repository of archetypes, and as an originator of novelties as well as a replicator of existing ideas. » [Noyes; 1998; 357]

La psychosphère telle que la conçoit Noyes offre le double avantage d'être à la fois passive, un récipient d'idées, de mémoires et de désir, et active, puisque sa capacité d'influence morphologique lui permet un ascendant sur la matière. L'omnipotence de la psychosphère lui offre un rayon d'action illimité et lui confère dans l'absolu une rare qualité, soit de concentrer l'ensemble des connaissances humaines. La possibilité d'interagir avec cette sphère relève certainement de la science fiction, quoique certains phénomènes tels la synesthésie, la synchronicité<sup>6</sup> ou le sentiment océanique<sup>7</sup> permettent d'envisager qu'à un certain degré, l'humain peut entretenir un certain rapport avec des forces psychiques plus vastes que sa propre conscience. La ligne entre phénomène empirique et parapsychologie est fine, mais il ne s'agit pas pour l'instant de valider ou non l'hypothèse de Noyes. Il importe plutôt d'envisager la psychosphère comme un concept qui permet l'analyse d'une structure narrative et de son récit.

---

<sup>6</sup> Jung décrit ainsi la synchronicité: « l'étrange principe de la *synchronicité* agit dans le monde lorsque certaines choses se produisent d'une façon plus ou moins simultanée et se comportent comme si elles étaient la même chose, tout en ne l'étant pas de notre point de vue. » [Jung; 1981; 70]. Tiré de son essai *Sur les fondements de la psychologie analytique* (1935).

<sup>7</sup> Un sentiment d'unité avec l'univers tel que ressenti par Romain Rolland et relaté par Freud dans FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Points, 2010, p. 43-57.

L'économie du récit de *True Detective*, sans jamais réclamer quelconque parenté avec la proposition de Noyes, présente des mécanismes narratifs qui s'érigent comme des représentations du concept de la psychosphère. C'est à travers le langage cinématographique et des dispositifs narratifs que Nic Pizzolatto, l'auteur de la série, et Cary Joji Fukunaga, le réalisateur des huit épisodes, arrivent à transmettre l'idée d'une psychosphère propre au territoire louisianais. Le parcours des dix-sept années qui mène Cohle et Hart de la découverte du corps de Dora Lange en 1995 à la mort de son meurtrier Errol Childress en 2012 n'est pas présenté de façon linéaire dans la série. Des retours en arrière doublés d'une réinterprétation des événements passés par les détectives viennent créer une bulle temporelle où le présent sans cesse conjure le passé. Les occurrences répétées forment un motif d'itération, une spirale que met en mouvement l'enquête des détectives Hart et Cohle. Quelques instants avant sa rencontre fatidique avec Childress, Cohle dit: « That taste. Aluminum, ash. I've tasted it before. » [TD; « Form and Void »; 24:36]. L'aluminium et les cendres que goûte Cohle sont une manifestation de la psychosphère, une référence à sa première mention dans l'épisode « The Long Bright Dark ». Il se forme ainsi entre le premier et le dernier épisode une boucle à l'intérieur de laquelle le temps progresse de façon circulaire, et non linéaire. « Time is a flat circle » [TD; « The Secret Fate of All Life »; 19:44] affirme Cohle dans le cinquième épisode. Chaque événement se voit contraint à être répété, et les traces indélébiles que laisse chaque nouvel accès de violence ne sont que la marque d'une progression qui spirale inévitablement et inlassablement vers un noyau à jamais inaccessible. Ce noyau est l'archive ultime, la scène originaire, le morceau manquant qui permettrait au détective de mettre fin au tourbillon de violence ritualisée qui hante la côte louisianaise dans *True Detective*. Cette archive, cependant, se dérobe sans

cesse, sa nature lui interdit de se dévoiler, et pourtant, elle se manifeste par les événements qu'elle cause par sa propre existence. Autour d'elle orbitent les phénomènes, les incidents qui inéluctablement pointent vers l'archive mais diffèrent toujours plus la possibilité de coïncidence entre l'effet et sa cause, entre le symptôme et sa scène originaire. Ces événements sont, dans *True Detective*, les meurtres, disparitions, enlèvements et viols ritualisés qui, par leur violence, marquent la mémoire collective et entraînent dans leur cycle d'avilissement les valeurs morales de la population rurale qui en subit les assauts. De tels actes ne peuvent que se perpétuer dans l'ombre; le secret est le moyen par lequel le culte camoufle ses activités et assure sa pérennité. Des codes, des symboles et un langage sont ainsi adoptés et instituent par le fait même les fondements d'une secte. Le Yellow King révéré par la faction est une référence directe à *The King in Yellow* (1895), un recueil de Robert W. Chambers. Le livre lui-même n'est pas mentionné dans la série; l'allusion au Yellow King est figurale et participe par le fait même à la tradition de la *weird fiction* dans laquelle un auteur s'approprie des éléments d'une invention d'un autre auteur pour les reformuler, les placer dans un contexte différent. La généalogie du récit de *True Detective* rend hommage à des auteurs comme Chambers ou Lovecraft autant par ses emprunts que par sa capacité de suggestion. La série, malgré ses tendances naturalistes<sup>8</sup>, ne réfute pas la possibilité d'une intervention des forces surnaturelles: le voile n'est jamais complètement tiré, le mystère n'est jamais entièrement résolu. La fissure qu'ouvre la fantasmagorie entre la réalité matérielle et l'indice d'un autre monde, une dimension qui rendrait possible l'existence du Yellow King, est le lieu même de l'esthétique *Southern Gothic*, là où le passé réprimé hante le présent. Autant la temporalité particulière de *True Detective* et sa

---

<sup>8</sup> Propres au genre policier auquel appartient *True Detective*.

conception de l'archive participent à l'élaboration d'une psychosphère, autant sa représentation est prise en charge par les codes propres au *Southern Gothic*. Le territoire louisianais porte la charge d'une mémoire culturelle marquée par la violence. La topographie se trouve à être hantée par ce que n'osent pas avouer les témoins, les victimes et les bourreaux. L'inconscient collectif du Sud américain est profondément teinté par la religion. Le prophète dans la littérature *Southern Gothic* est une figure prépondérante: sa voix porte jusque dans les campagnes les plus reculées et instille la crainte d'un châtement divin. Les ramifications de la propagande religieuse s'étendent imperceptiblement jusqu'à la contamination idéologique du territoire. De la même façon, la violence des meurtres et des enlèvements perpétrés sous l'égide du Yellow King contaminent la psychosphère et les répercussions se font sentir chez des personnes qui *a priori* n'avaient pas conscience que des crimes avaient été commis. Comme l'ouragan qui dévaste la côte, la figure Yellow King ravage la psychosphère et déclenche une réaction en chaîne au centre de laquelle la violence spirallera incessamment.

Ce mémoire s'intéresse principalement à la valeur conceptuelle de la psychosphère et à comment la structure narrative de *True Detective* s'est construite de façon à soutenir un tel concept. Il ne s'agit pas de prouver ou de défendre l'hypothèse de l'existence empirique de la psychosphère, mais de l'envisager au sein du récit, et de comprendre par quels dispositifs son auteur lui donne une forme. Décrire l'invisible et l'intangible n'est possible que par l'étude de ses manifestations. Ainsi, ce mémoire ne peut prétendre aller au cœur du concept de la psychosphère, mais peut, par l'analyse de phénomènes et de concepts similaires, considérer sa valeur littéraire et son potentiel théorique grâce à sa représentation dans *True Detective*. Le premier chapitre porte donc sur les différents modes

de temporalité qui permettent l'existence d'une psychosphère, notamment la circularité et la simultanéité qui engendrent la hantise du présent par le passé. Cette analyse rend possible l'étude de concept de l'archive derridienne qui occupe une place centrale dans *True Detective*. Le second chapitre s'y intéresse plus en profondeur. L'archive, parmi ses différents niveaux conceptuels, permet d'envisager la télésérie comme l'héritière d'une généalogie du récit dont fait partie le genre de la *weird fiction*, à laquelle rend hommage. Les dispositifs emblématiques de la *weird fiction* permettent, comme l'esthétique *Southern Gothic*, à *True Detective* de vraiment donner forme à la psychosphère. Le troisième et dernier chapitre porte sur la façon dont le *Southern Gothic* consolide l'existence de la psychosphère dans la diégèse de *True Detective* et se penche sur la spatialité de cette sphère, sur la géographie culturelle du Sud américain et sur la spectralité de sa topographie.

## Chapitre I: Temporalité

*The past isn't dead. It's not even past.*  
-William Faulkner, *Requiem For a Nun*

### 1.1 Introduction du chapitre

Le tissu narratif complexe de *True Detective* présente trois époques qui s'imbriquent si étroitement que chaque couche temporelle (1995, 2002 et 2012) s'applique en filigrane sur une autre, de façon à ce que présent, passé et futur opèrent sans cesse une influence les uns sur les autres. Le passé sans cesse conjuré, toujours pour donner au futur un sens, une promesse de révélation, de résolution de l'enquête, le passé et la mémoire du passé, toujours subjective et sujette au doute, hante le récit qui vient reconstituer l'histoire des meurtres et des disparitions. Tant de détails échappent aux mailles des souvenirs, des détails qui sont peut-être des indices, ou des preuves, et ils ne demeurent qu'invalides, sans incidence puisque confinés à n'exister que dans la mémoire, à demeurer intangibles. Pourtant, leur souvenir reste, enclavé dans une mémoire chaotique qui sans cesse cherche à s'organiser, à retrouver le fil qui lui permettra de rassembler toutes les pièces disjointes pour reconstruire et donner sens aux événements qui jusque-là se bouscuaient et se contredisaient. Le passé est dans le présent et les deux seront dans le futur, et *True Detective* met au service de son récit une structure temporelle qui tient compte de

l'influence réciproque du passé sur le futur. Réciproque parce que le futur, en sa capacité hypothétique, peut influencer le présent qui deviendra toujours, inévitablement, le passé. Le fait, par exemple, de penser à l'avance à la conséquence d'un acte peut altérer un geste, une parole qui en retour tracera à jamais ce qui sera désormais reconnu comme étant le passé.

## 1.2 Hantise

*True Detective* ne cherche pas à rendre au spectateur un développement chronologique de l'intrigue, bien qu'une certaine chronologie soit respectée: alors que les quatre premiers épisodes se concentrent essentiellement sur l'investigation de 1995, les épisodes cinq et six s'intéressent plutôt aux événements de 2002, et le septième et huitième épisodes sur la résolution partielle de 2012. Il faut bien noter, cependant, que 1995 et 2002 sont des retours sur les événements ayant précédé ceux de 2012: les nouveaux détectives assignés au meurtre de Lake Charles veulent entendre les témoignages de Rust et de Marty afin de valider les informations contenues dans les dossiers d'archives et confirmer leurs soupçons quant à l'implication de Rust dans les crimes perpétrés sur la côte louisianaise. Le spectateur se trouve vite informé de la distance que peuvent prendre les propos de Marty et de Rust - particulièrement ceux de Rust -, par rapport à l'histoire « officielle », c'est-à-dire ce que contient le registre policier. Le quatrième épisode, « Who Goes There », présente une telle anomalie. Alors qu'une piste s'avère être fructueuse (la méthamphétamine retrouvée dans le corps de Dora Lange est désormais liée à un groupe de motards nommé les *Iron Crusaders*), Rust demande congé pour visiter son père en Alaska. En vérité, Rust profite du fait qu'il se trouve « officiellement » hors de la Louisiane pour infiltrer, sans autorisation de

son supérieur ou du corps policier, les *Iron Crusaders* et trouver le moyen de remonter jusqu'à leur chimiste, le suspect principal de l'enquête, Reginald Ledoux. Cette séquence dans laquelle Rust agit en dehors de la loi et surtout au-delà de son rôle de détective démontre bien le clivage incessant entre l'histoire officielle racontée par les détectives et le récit véritable, auquel le spectateur assiste sous forme de retours en arrière. La séquence de la fusillade du cinquième épisode, « *The Secret Fate of All Life* », oblige Rust à créer une mise en scène, à littéralement manipuler le fil narratif de l'enquête, pour se protéger après qu'une impulsion de Marty eut tout compromis. Ayant découvert chez les frères Ledoux deux enfants molestés et drogués, Marty ne peut s'empêcher de mettre une balle dans la tête de Reginald Ledoux que Rust tenait en joue. Son frère, DeWall Ledoux, profite de la confusion pour s'échapper et, dans sa fuite, active un piège qu'il avait lui-même posé et se fait exploser. Leurs deux suspects morts, les détectives n'ont d'autre choix que de couvrir les dégâts occasionnés par Marty afin de se protéger des conséquences indésirables provoquées par un tel acte irréfléchi. Rust prend donc les devants et crée une nouvelle scène de crime qui sera ensuite élaborée puis transformée en récit officiel par les deux détectives. Leur héroïsme sera récompensé d'une médaille d'honneur et l'enquête du meurtre de Dora Lange sera considérée résolue et close. Ces deux exemples servent à illustrer la relation particulière du passé, du présent et du futur dans *True Detective*, dans la mesure où, et ce particulièrement dans le cas de la fusillade, le présent a été altéré de façon à ne pas exclure la possibilité d'un futur: le crime « passionnel » de Marty a été couvert par Rust pour permettre à l'enquête de rester entre leurs mains. Cet épisode de 1995 est raconté par Rust et Marty en 2012 et les images du retour en arrière ne concordent pas avec leur version « officielle » des faits. Le passé se trouve ainsi à n'être qu'un récit subjectif



teinté des particularités de qui le raconte, et ce passé, autant le passé « réel », celui des disparitions, des enlèvements, de la violence sourde et diffuse du bayou, que le passé construit, celui de l'enquête, ne cesse de hanter la temporalité de *True Detective*.

Dans *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Avery Gordon s'intéresse au concept de la hantise, tel qu'exploré par Jacques Derrida dans *Spectres de Marx*, en tant que phénomène sociologique: par exemple, toute société est hantée par la violence de son histoire, que ce soit la guerre civile et la ségrégation aux États-Unis ou la Seconde Guerre et l'Holocauste en Europe. La hantise, avant tout, est la convergence de ce qui ne devrait pas converger:

What kind of case is a case of a ghost? It is a case of haunting, a story about what happens when we admit the ghost - that special instance of the merging of the visible and the invisible, the dead and the living, the past and the present - into the masking of worldly relations and into the making of our accounts of the world. It is a case of the difference it makes to start with the marginal, with what we normally exclude or banish, or, more commonly, with / what we never even notice. [...] It is often a case of inarticulate experiences, of symptoms and screen memories, of spiraling affects, of more than one story at a time, of the traffic in the domains of experience that are anything but transparent and referential. [Gordon; 1997; 24]

Le passé est dans le présent, le cas de Dora Lange et le retour de son corps mis en scène, le retour de ce qui était réprimé, une violence vaporeuse et omnisciente qui désormais se trouve concrétisée en une scène de crime. Tout se condense dans l'ouverture de *True Detective*. Le passé hante le présent, le cas des autres gamines portées disparues hante par leur absence, il ne s'agit pas ici d'une présence qui hante, mais bien le contraire: l'irrégularité de leur absence entraîne cette spirale d'affects que mentionne Gordon, elle laisse une trace autant chez les proches de la disparue que dans l'imaginaire collectif. La particularité de Dora Lange est qu'elle refait surface, son corps réapparaît couvert des

indices d'une violence ritualisée, elle s'inscrit par sa présence dans la linéarité d'une enquête qui en fait ne peut plus être réprimée. Autant les autres disparitions avaient été sinon discréditées, au moins volontairement oubliées par la police d'état, autant ce meurtre appelle une investigation puisque désormais un corps, une preuve tangible d'activités illicites, apparaît et demande à être expliqué et Rust, perspicace, donne son verdict avant même que le cadavre de Dora Lange soit rendu à la morgue: « This is gonna happen again, or it's happened before, both. [...] It's fantasy enactment, ritual, fetishization, iconography. This is his vision. Her body is a paraphilic love map. [...] An attachment of physical lust to fantasies and practices forbidden by society. » [TD; « The Long Bright Dark »; 10:48]. Le crime se pose donc comme l'accomplissement, l'aboutissement d'une série rituelle, mais n'exclut pas la possibilité de faire partie d'une chaîne de violence puisque rien, à priori, n'empêche que le rite se perpétue et que d'autres scènes de crime similaires apparaissent. Les traces que porte le corps de Dora Lange, la spirale sur son dos, les écorchures, coupures et ecchymoses et la ramure qu'elle arbore telle une couronne se rapportent, à suivre l'instinct de Rust, à une iconographie déjà existante, à un passé lourd d'un symbolisme cultuel et religieux propre au folklore cajun et vaudou. Son corps rend matérielle la mémoire culturelle de l'histoire particulière de la Louisiane, du port de la Nouvelle-Orléans qui accueillait avant la Guerre Civile les bateaux revenus de la traite d'esclaves, et de la violence du choc culturel autant de l'esclavagisme que de son abolition. C'est la hantise du passé sudiste que son corps conjure, d'une violence rurale effacée de l'Histoire nationale mais toujours vivante dans la mémoire collective. Ce passé ne peut être envisagé comme terminé, pour Gordon: « This oppressed past is neither linear, a point in a sequential procession of time, nor an autonomous alternative past. In a sense, it is whatever organized

violence has repressed and in the process formed into a past, a history, remaining nonetheless alive and accessible to encounter. » [Gordon; 1997; 65].

À ne pas considérer le temps sous un modèle linéaire, Gordon, sans offrir un modèle de temporalité particulier, permet néanmoins d'envisager la temporalité comme un tout, où passé, présent et futur se côtoient à titre égal. Il ne s'agit pas de tracer la ligne qui mènera du passé au futur avec quelque part un point qui sans cesse avance et peut être nommé « présent », mais de tracer un sphère qui contient les trois temps et les considère comme égaux, l'un n'ayant pas prédominance sur l'autre. Le futur n'est que le présent en devenir, et le présent conjure sans relâche le passé. C'est un modèle qui, loin d'avoir la prétention d'examiner la perception de la temporalité humaine, peut servir à explorer une certaine dimension de la « psychosphère » de *True Detective*. Le temps de la série et le temps de l'enquête s'entrelacent dans une spirale qui n'a cesse de différer la résolution de l'investigation et qui, dans son sillage, crée un vacuum atemporel où la violence prédomine. Concevoir la temporalité totale de *True Detective* en une sphère qui contient les événements qui ont eu lieu entre 1995 et 2012 ne signifie pas que les différents temps se côtoient sans créer de tensions; au contraire, le passé conjuré devrait sans doute être oublié pour permettre un futur moins sombre, mais son caractère latent le fait vivre malgré la volonté d'oubli, de passer à autre chose, et la mémoire ne peut qu'être ravivée de son souvenir volontaire ou non: « Indeed, to fight for an oppressed past is to make this past come alive as the lever for the work of the present: obliterating the sources and conditions that link the violence of what seems finished with the present, ending this story and setting in place a different future. » [Gordon; 1997; 66].

C'est le travail d'un détective que de faire revivre le passé, et le passé qui appelle une

enquête policière est indubitablement violent. La trace qu'il laisse est douloureuse, autant dans la psyché individuelle que collective. Lorsque Rust et Marty rencontrent Miss Dolores, une ancienne employée de la famille Tuttle, la vue d'un dessin de *devil's nest*<sup>9</sup>, ces petites sculptures de bois qui entouraient le corps de Dora Lange, la secoue profondément, et un soupçon de folie fait luire son regard lorsqu'elle s'écrie: « You know Carcosa? [...] Him who eats time. Him robes it's a wind of invisible voices. [...] Rejoice. Death is not the end. Rejoice. Death is not the end. [...] You know Carcosa? You rejoice. Carcosa. » [TD; «After You've Gone »; 37:13]. Sa sérénité de l'instant précédant la vue du *devil's nest* s'évapore pour la laisser en crise, et dans ce spasme violent le passé de la famille Tuttle revient la hanter. Les formules qu'elle a dû entendre lors de rituels, comme « death is not the end. Rejoice. », faisaient alors partie de son passé, et Rust, pour faire avancer son enquête, a réactivé un cran de sa mémoire, a fait revivre ce qu'elle avait réprimé. La figure presque fantomatique du Yellow King, « Him who eats time. Him robes it's a wind of invisible voices. », symbolise ici la spectralité du passé, sa hantise sur le présent.

Bien que Miss Dolores ne soit plus au service des Tuttle et qu'elle ne soit plus témoin de scènes cultuelles, la terreur cosmique provoquée par une telle entité vit en elle, occupe dans son inconscient un espace largement traumatique et ainsi nécessairement refoulé. Le point de contact, s'il est possible de visualiser ainsi le moment où Rust « touche » le souvenir refoulé de Miss Dolores, est pour Avery Gordon le lieu même de la hantise: « Haunting is an encounter in which you touch the ghost or the ghostly matter of things: the ambiguities, the complexities of power and personhood, the violence and the hope, the looming and receding actualities, the shadows of our selves and our society. » [Gordon;

---

<sup>9</sup> Voir figure 01 (annexe)

1997; 134]. Quelque chose de plus large se terre dans sa crainte de la menace invisible et ubiquiste du Yellow King, une terreur certes « personnifiée » par la figure du roi, mais néanmoins plus largement attribuable à la peur cosmique telle qu'imaginée par H.P. Lovecraft. Il n'en demeure pas moins que la terreur masquée œuvre plus sournoisement dans le registre collectif: Miss Dolores est après tout un individu ayant eu un accès direct à ce que Rust et Marty tentent de retracer, soit une « scène originelle », un rite païen, vaudou ou saturnien dans lequel un meurtre ou un viol aurait eu lieu. Le reste de la communauté louisianaise ne subit qu'indirectement les conséquences du chaos engendré par la violence organisée. L'importance accordée, dans la diégèse de *True Detective*, à la famille de Marty Hart sert entre autres choses à mesurer l'impact du meurtre et des disparitions sur l'inconscient collectif. Marty s'efforce de séparer son rôle de détective de celui de père, et pourtant, sa jeune fille Audrey (elle doit avoir entre six et huit ans en 1995) semble affectée par la découverte du corps de Dora Lange, alors qu'à priori elle n'a aucunement conscience d'une telle occurrence. La femme de Marty, Maggie, se voit contrainte à lui demander, après avoir reçu de la maîtresse d'école des dessins à caractère sexuel faits par Audrey, dans lesquels on devine des scènes crues et offensives<sup>10</sup>: « Where'd you see that before, hmm? Why'd you draw that? » [TD; « The Locked Room »; 22:41], à quoi Audrey répond « Because other girls liked it and they thought it was funny. That's all.» [22:47]. Bien qu'Audrey n'ait pas vu la scène de crime, bien qu'elle ne sache pas qu'une jeune fille ait été trouvée mutilée dans un champ, elle ressent, à travers ses camarades de classe, les échos d'une violence ritualisée. La corruption d'Audrey se fait encore sentir lorsque Marty aperçoit la disposition

---

<sup>10</sup> Voir Figure 02 (annexe).

des poupées de ses filles<sup>11</sup>, au moment où cinq poupées masculines se tiennent debout autour d'une poupée féminine nue. Cette image de cinq hommes entourant une femme revient à quelques reprises dans la série<sup>12</sup>, comme le marqueur d'une récurrence inconsciente dans l'imaginaire collectif. Alors que le motif de la spirale, autant comme symbole du culte qu'à un niveau sémiotique plus large, peut être entrevu comme ce qui s'entortille insidieusement entre les mailles de l'inconscient collectif, cette contamination transhistorique sème ses graines et en récolte les fruits dans le créneau que représente l'innocence enfantine. Comme les légendes urbaines et les histoires de peur se transmettent par les enfants, les ondes de choc créées par le culte du Yellow King ont leurs répercussions chez les enfants qui à leur tour déforment et transmettent les bribes et symboles qui leur parviennent des cercles initiés et même profanes. Comme le passé de Miss Dolores revient la hanter, le passé collectif de la région, celui d'une généalogie impliquée dans le culte, hante le présent, affecte la sphère de pensée collective et imprègne de sa violence inhérente le tissu social de la Louisiane.

### **1.3 Circularité et périmètre**

La dialectique du temps passé et du temps présent est inhérente à la structure narrative de *True Detective*, mais ce modèle d'une temporalité représentée par une sphère est également utilisé par Rust pour expliquer aux détectives Papania et Gilbough la contrainte de répétition:

It's like in this universe, we process time linearly forward but outside of our space-time, from

---

<sup>11</sup> Voir Figure 03 (annexe).

<sup>12</sup> Voir Figure 04 et 05(annexe).

what would be a fourth-dimensional perspective, time wouldn't exist, and from that vantage, could we attain it we'd see our space-time would look flattened, like a single sculpture with matter in a superposition of every place it ever occupied, our sentience just cycling through our lives like carts on a track. See, everything outside our dimension that's eternity, eternity looking down on us. Now, to us, it's a sphere, but to them it's a circle. [TD; « The Secret Fate of All Life »; 31:22].

C'est d'une volonté d'unifier la théorie de la relativité et de la physique quantique, modèles de l'infiniment grand et de l'infiniment petit que naît la théorie des cordes, laquelle est compliquée d'avantage par la théorie M, qui « rassemble [les cinq théories des cordes] dans un cadre théorique unique. » [Greene; 2000; 444]. La malléabilité de l'espace-temps, telle que la décrit Rust en reprenant Witten, ouvre la possibilité d'une vision circulaire du temps. Il y est question de relativité: Rust fait appel à une quatrième dimension pour rendre compte de la nôtre sous une perspective nouvelle. Cette sphère à laquelle fait référence Rust est la sphère de la perception humaine, de la temporalité telle que nous la percevons, et vue de l'extérieur, d'une quatrième dimension, tous les événements que notre perception distingue sur un axe temporel prennent une valeur égale, et l'avant n'a pas prédominance sur l'après. Chaque événement qui se constitue au fil de la trame narrative comme étant un traumatisme, le corps de Dora Lange, la découverte des enfants molestés par les frères Ledoux, le meurtre de Ledoux par Marty, trouve un écho dans la dernière partie de la série, plus particulièrement dans le huitième et dernier épisode, « Form and Void »: respectivement, la découverte du corps de Stephanie Kordish à Lake Charles en 2012, le corps du père Childress et la mort d'Errol Childress. La contrainte de répétition engendrée par un tel mouvement narratif sera analysée plus en profondeur dans la prochaine partie de ce chapitre, cependant, il faut comprendre que le fait que ces événements se reflètent d'une part et d'autre du récit est un refus d'offrir quelque forme d'aboutissement, comme quoi

chaque événement sera répété dans la continuité hypothétique du récit. Rust, avant sa confrontation « finale » avec Errol Childress, dit au détective Papania: « Why should I live in history, huh? Fuck, I don't want to know anything anymore. This is a world where nothing is solved. Someone once told me, "Time is a flat circle". Everything we've ever done or will do we're gonna do over and over and over again [...]. And that little boy and that little girl, they're gonna be in that room again and again and again forever. » [TD; « The Secret Fate of All Life »; 19:38]. Bien que cette réalisation serve de projection quant aux événements à venir dans la série, elle démontre néanmoins l'impossibilité de transcender sa condition: l'accomplissement, la finalité ne sont pour Rust que des illusions créées par l'Homme pour aspirer à la complétude, au contentement d'un but atteint et d'un repos mérité. Chaque mouvement vers l'avant précipite un retour vers l'arrière, et cet élan circulaire se borne à spiraler dans les confins de la sphère.

La particularité que prend cette sphère de perception, dans l'économie du récit de *True Detective*, est de ne pas se limiter à la temporalité mais également d'englober l'espace, la conscience, et par extension, l'inconscience. C'est une sphère, en somme, qui existe par la force de la psyché collective, une *psychosphère* dont le rayon d'activités est limité par l'espace qui la produit. La série *True Detective* met donc en scène la psychosphère de la Louisiane, forgée par le cycle d'une violence ritualisée et d'une terreur sourde qui s'immisce silencieusement dans le quotidien de la communauté. Cette atmosphère, au fil de sa contamination, imprègne le territoire et donne au lieu sa texture particulière, sa géographie culturelle. Tel un spectre, la psychosphère hante le lieu qui la nourrit, et par la force de cette hantise instigue une division nette de l'ici et de l'ailleurs, une peur de l'étranger. Ce qui provient de l'extérieur de la sphère est donc immédiatement reconnu comme une menace



potentielle, une atteinte à l'intégrité du groupe qui partage une idéologie toujours plus concrétisée par cette volonté de « protection ». Dans l'introduction du livre *Undead Souths: The Gothic and Beyond in Southern Literature and Culture*, Eric Anderson écrit: « Exploring the "epidemiology of belonging", Wald notes the interspersed of medical and cultural-ideological conceptions of purity, infestation, and containment in outbreak narratives that often display a faith in herd mentality espoused by a discrete population alongside a desire to scapegoat the outlier as potential carrier of infestation into the group. » [Anderson; 2015; 7]. Bien que les thèmes de la contamination du territoire et du *Southern Gothic* soient traités avec plus d'attention dans le dernier chapitre de ce mémoire, ce passage d'Anderson sert pour l'instant à tracer les limites de la psychosphère, dans la mesure où le groupe se consolide sous la menace d'une infestation extérieure souvent représentée par un étranger, et, dans le cas de *True Detective*, par Rust Cohle qui est natif du Texas. Au-delà de ses croyances à caractère athée et pessimiste qui ne concordent en aucune façon avec celles de ses collègues, la personne de Rust est d'emblée accusée d'être potentiellement dangereuse, puisque idéologiquement différente. Lorsque confronté à l'annonce de la création d'une escouade chrétienne vouée à prendre le contrôle de l'enquête du meurtre de Dora Lange, Rust, ne connaissant pas l'influente famille Tuttle, ne fait pas d'effort pour camoufler son mécontentement au révérend Billy Lee Tuttle. Une fois ce dernier parti, les collègues de Rust s'enflamment et demandent des comptes à Marty qui se voit contraint de leur répondre: « Well he doesn't have a television [...]. And he's from Texas. » [TD; « The Long Bright Dark »; 51:37]. Rust est donc un étranger qui ne partage pas la culture régionale, il n'est pas natif de la sphère, son attachement aux valeurs locales n'est pas le même, ce qui fait de lui le « potential carrier of infestation into the group », une cible claire et bien définie.

Rust lui-même trace la ligne: « People out here, it's like they don't even know the outside world exists. Might as well be living on the fucking Moon. [...] It's all one ghetto, man, giant gutter in outer space. » [TD; « The Long Bright Dark »; 14:13]. Il préfère ne pas s'associer à la société louisianaise: autant il n'y est pas accueilli, autant il ne veut pas en faire partie, et ce malgré les efforts répétés de Marty et de sa femme Maggie<sup>13</sup>. Dans le troisième épisode, « The Locked Room », Rust et Marty assistent à un sermon du ministre Theriot sous la tente de la congrégation *Friends of Christ*, et Rust critique la ferveur religieuse des fidèles rassemblés sous l'égide de la croix, à quoi Marty répond: « Can you see Texas up there from your high horse? What do you know about these people? » [TD; « The Locked Room »; 3:43]. Marty, lui-même croyant, prend le parti de la promesse d'un au-delà, et par le fait même de sa communauté, de chaque individu dont la psyché compose la psychosphère. Rust, quant à lui, se trouve en dehors de ce périmètre idéologique, sa vision du monde lui interdisant toute affinité spirituelle avec la promesse chrétienne. Son modèle temporel, « time is a flat circle », refuse d'ailleurs la linéarité de la temporalité chrétienne, où l'aboutissement, la mort vertueuse, ouvre la voie à la vie éternelle. La circularité du modèle de la théorie M de Witten ne suppose ni début et ni fin, il n'y est pas question de genèse et d'apocalypse, mais d'un aplanissement de la différence temporelle, puisqu'elle n'est que relative à la perception.

---

<sup>13</sup> Il est question, dans le premier épisode, « The Long Bright Dark », d'une soirée organisée par Maggie Hart pour apprendre à connaître Rust, qui à ce moment dans la diégèse est le nouveau partenaire de Marty.

## 1.4 Contrainte de répétition

Dans le modèle de la temporalité qu'Auerbach présente dans *Figura, La loi juive et la Promesse chrétienne*, il n'est pas question de continuité, mais de reprises, de retours et d'accomplissement:

Le caractère transitoire de l'événement dans la conception figurative n'a par ailleurs rien à voir avec la notion moderne d'évolution historique: tandis que celle-ci donne à l'événement transitoire une interprétation continue et progressive, sur la ligne horizontale infinie des autres événements à venir, celle-là cherche chaque fois à lui trouver une interprétation verticale, et ne considère pas les faits dans un enchaînement ininterrompu, mais détachés les uns des autres, envisagés isolément par rapport à un tiers événement qui n'existe encore qu'à l'état de promesse. [Auerbach; 2003; 70].

Si la représentation temporelle de l'histoire peut généralement se faire sur un axe horizontal, il n'en demeure pas moins qu'à force de reprises et de retours, en traçant entre chaque événement la courbe qui le relie à son antécédent, il se forme une spirale continue qui n'a cesse de s'enchaîner et de différer toujours la possibilité de coïncider avec son origine. Dans la « conception figurative », c'est l'axe vertical, transhistorique, qui permet l'étude de la figura. Dans l'économie du récit des huit épisodes de *True Detective*, la figure du Yellow King intervient de façon souterraine et allusive, et plutôt que de marquer chaque fois la continuité "historique" du récit qui se compose des années 1995, 2002 et 2012, elle la traverse verticalement et ne laisse que des traces ou des indices quant à sa nature véritable. Ces « apparitions » se font toujours par médiation, par exemple, dans le journal de Dora Lange<sup>14</sup>, où elle écrit « I closed my eyes and saw the King in Yellow moving through the forest. » [TD; « Seeing Things »; 33:11]. Le Yellow King aurait été aperçu par Dora Lange entre les branches et à travers ses paupières closes, puis l'expérience aurait été transcrite

---

<sup>14</sup> Voir Figure 06 (annexe).

dans son journal. La vision, prise comme scène originaire, n'est accessible aux détectives que par le biais de couches successives de médiations, et ne peut donc être prise comme telle, puisque teintée d'une charge allégorique. Il en va de même pour les autres indices d'apparitions, le mouvement se répète sans cesse: Charlie Lange, le mari de Dora, rapporte aux détectives que cette dernière avait déjà, dans ses divagations, mentionné un roi: « She was high. Fucked up, uh, talkin' 'bout she met a king. » [TD; « The Long Bright Dark »; 39:37], puis, en 2002 un détenu nommé Guy Francis, pris de panique, dit à Rust: « I'll tell you about the Yellow King! » [TD; « The Secret Fate of All Life »; 38:00]. Ces mentions obliques, élusives, tracent la spirale circonvolutive qui en son noyau inaccessible, tient la figure du Yellow King. Elles se bornent à n'apparaître que subrepticement au fil du récit, instaurant un rythme qui ne fait que répéter le caractère allusif de la figure, et marquent par le fait même la répétition engendrée par un tel mouvement cyclique. Bien que ces événements soient taillés de façon à suivre l'argument d'une contrainte de répétition générée par le modèle de temporalité circulaire, il convient de rappeler que dans la diégèse de *True Detective*, ces événements suivent la logique interne du modèle de Figura d'Auerbach, à savoir que, comme mentionné plus haut, leur interprétation à travers l'axe historique est verticale, « [...] et ne considère pas les faits dans un enchaînement ininterrompu, mais détachés les uns des autres, envisagés isolément par rapport à un tiers événement qui n'existe encore qu'à l'état de promesse. » [Auerbach; 2003; 70]. Cette promesse, l'accomplissement toujours différé, est la découverte du Yellow King, son identification s'il peut plaire de penser qu'il s'agit d'une personne, ou de sa reconnaissance en tant qu'entité métaphysique révéree par un culte secret. Chaque occurrence où il est mentionné n'est qu'un événement de plus, et indépendant de chacun, dans la chaîne

hypothétique qui mène à cette fausse promesse, la résolution de la série n'étant en somme que partielle.

C'est tout à fait le modèle que présente Chambers dans son recueil *The King in Yellow*. La mention du volume maudit est intermittente et traverse chaque nouvelle du recueil en ne laissant que la trace de son influence. Bien que le titre du livre de Chambers porte à croire qu'il soit le grimoire mystique, *The King in Yellow*, cette pièce damnée, n'est présentée dans le recueil portant le même nom que sous forme fragmentée, et le lecteur n'a accès qu'à la deuxième scène du premier acte, « Cassilda's Song ». Chaque nouvelle mention du terrible livre ne fait donc que pointer vers une archive inexistante, une pièce sur laquelle le lecteur ne peut s'appuyer pour déterminer si les personnages contaminés par la lecture de la pièce ont accès à une vérité supérieure - celle de Carcosa - ou s'ils sont simplement rendus fous par son contact. Le personnage principal et narrateur de la nouvelle liminaire du recueil, Hildred Castaigne, donne néanmoins un aperçu de la portée démoniaque de *The King in Yellow*: « I remembered Camilla's agonized scream and the awful words echoing through the dim streets of Carcosa. They were the last lines in the first act, and I dared not think of what followed - dared not, even in the spring sunshine, there in my own room, surrounded with familiar objects, reassured by the bustle from the street and the voices of the servants in the hallway outside. For those poisoned words had dropped slowly into my heart, as death-sweat drops upon a bed-sheet and is absorbed. » [Chambers; 1976; 31]. La folie pénètre tranquillement sa raison, et pourtant, les mots supposément terribles à l'origine de cette contamination ne sont pas transmis au lecteur qui ne peut qu'imaginer la

sinistre vocation du grimoire. L'intangibilité de l'archive, au sens que lui donne Derrida<sup>15</sup>, lui permet cependant une puissance évocatrice qui contribue au rayonnement de son mystère, et les allusions au Yellow King ou à Carcosa dans *True Detective* renvoient de la même façon à une explication qui est toujours différée: « Le concept d'archive [...] se tient aussi à l'abri de cette mémoire qu'il abrite: autant dire qu'il l'oublie. » [Derrida; 2008; 12]. L'écho, comme l'écrit Chambers, résonne à travers le récit sans pour autant se heurter à un référent qui permettrait de mettre le doigt sur l'horreur primitive catalysée par le Yellow King; celle-ci ne fait que laisser la trace de son existence dans les marques traumatiques faites aux victimes. Telle une onde, cette peur cosmique se répand par secousses et la figure du roi est sa façade. L'interrogatoire de 2002 avec Guy Leonard Francis relance Rust sur la piste du Yellow King lorsque Francis confirme ses soupçons: « Y'all never caught the man who did that. He's been out there, killing. I met him once. There's big people who know about him, big people. [...] I'll tell you about the Yellow King. » [TD; « The Secret Fate of All Life »; 37:37]. Alors qu'en 2002, l'enquête semblait close (les frères Ledoux, principaux suspects, sont morts en 1995), l'entité mystique refait surface et hante à nouveau la conscience de Rust qui désormais ne pourra porter son attention ailleurs.

En 1995, Reginald Ledoux, membre actif de l'organisation secrète, avant de mourir, dit à Cohle: « You'll do this again. Time is a flat circle. » [TD; « The Secret Fate of All Life »; 15:21]. Dans le huitième et dernier épisode de la série, « Form and Void », Rust se trouve effectivement dans une situation similaire. En 2012, un meurtre en tout point semblable à celui de Dora Lange mène Rust et Marty à la tanière d'Errol Childress, autre membre de l'organisation et reconnu comme étant le « green-eared spaghetti monster ». Dans les

---

<sup>15</sup> Voir chapitre suivant.

dédales du Carcosa construit par Childress dans un fort datant de la guerre civile, Rust vit une seconde fois la confrontation avec ce qui pourrait être considéré comme une incarnation du Yellow King, et pour une seconde fois, se trouve devant l'échec de cet accomplissement: il sait que ni Ledoux ni Childress ne sont à la tête de la secte. Ils ne sont que les pions que commande une élite à la généalogie enracinée dans l'histoire de la Louisiane. La lignée des Childress, qui sera examinée dans le troisième chapitre de ce mémoire, est néanmoins aussi ancienne que celle des Tuttle, mais sur l'échelle sociale n'atteint pas l'importance de ces derniers, qui occupent des charges de révérends ou de sénateurs. Cette hiérarchie, cependant, n'est en aucune façon remise en cause par Ledoux ou Childress, qui y trouvent leur compte: chacun peut s'adonner à ses rites criminels et spirituels en toute impunité grâce à la protection que leur offre leurs liens étroits avec la famille Tuttle. Celle-ci, pleinement investie dans l'activité cultuelle et pourtant presque impossible à tracer, poursuit cette obsession transgénérationnelle d'une fétichisation de l'acte sexuel impliquant de jeunes vierges. Miss Dolores se remémore ainsi les goûts particuliers de Sam Tuttle, père de Eddie, le sénateur, et de Billy Lee, le révérend: « He didn't like a woman – see, once she ha it done to her, he didn't like them but that one time. Not after that. » [TD; « After You've Gone »; 36:22]. Après la mort de leur père, les cousins Tuttle perpétuent la tradition familiale en impliquant les enfants illégitimes du patriarche Sam, la branche des Childress, pour s'en prendre à de nouvelles victimes: Dora Lange, Marie Fontenot et Stephanie Kordish. Inévitablement, la généalogie du secret talonne celle du culte; toute activité se faisait sous le couvert d'un voile, derrière un masque et grâce à une ritualisation de la violence, et Miss Dolores se rappelle encore: « Now, people kept their own back then, I mean, a man's house was his own. » [TD; « After You've Gone »; 35:50].

Autant les actes se répètent d'une année à l'autre, autant ils suivent le motif exact de répétition dans le modèle temporellement plus espacé que représente une génération ou deux. C'est une contrainte qui semble opérer au-delà de toute volonté humaine, à savoir que les enfants répètent ce qu'ont fait leurs parents, et qu'à son tour, la nouvelle génération influence la prochaine. La boucle se resserre avec chaque nouvel acte, chaque nouvelle entaille faite à la psychosphère par la disparition d'une jeune fille, son viol et son meurtre.

Cette boucle temporelle qui clôt le temps en une sphère se resserre également pour Rust Cohle: « This is a world where nothing is solved. Someone once told me time is a flat circle. Everything we've ever done or will do we're gonna do over and over and over again. And that little boy and that little girl, they're gonna be in that room again and again and again forever. » [TD; « The Secret Fate of All Life »; 19:38]. Il reprend mot pour mot la phrase prophétique de Ledoux « Time is a flat circle » et y met l'emphase en répétant deux fois « over ». Rust a pleine conscience de la spirale dans laquelle il est engagé, il sait qu'arrêter un criminel n'arrête pas le crime, il sait que la mort des Ledoux n'a rien d'une finalité, que des enfants disparaissent encore et que leur enlèvement passe inaperçu aux yeux de la loi, il sait que les rites saturniens<sup>16</sup> se poursuivent sous le couvert de la résolution partielle de l'enquête de 1995. Ce petit garçon, cette petite fille seront sans doute de nouvelles victimes, mais cet archétype de la victime vierge est transhistorique, comme celui du bourreau ou du ravisseur, et les deux sont engagés à jamais dans un tourbillon de violence, dans une spirale où la contrainte de répétition ne fait que rythmer les occurrences. Ces figures archétypales, pour Jung, suivent un modèle de comportement: « [...] il ne s'agit évidemment pas de représentations héritées, mais d'une disposition innée à former des

---

<sup>16</sup> Voir Figures 07 et 08 (annexe).



représentations analogues, c'est-à-dire de structures universelles identiques de la psyché que j'ai plus tard appelées: inconscient collectif. J'ai appelé archétypes ces structures. Elles correspondent au concept biologique de "pattern of behavior". » [Jung; 1993; 274]. Le terme anglais « pattern » est peut-être plus approprié que celui de « modèle » pour le besoin de l'argument, dans la mesure où un « pattern » suppose un « modèle » inhérent: « modèle spécifique représentant d'une façon schématique la structure d'un comportement individuel ou collectif.<sup>17</sup> ». Ainsi, un « pattern », une fois complété, ne peut que renvoyer à lui-même, rien en lui ne correspond à une redéfinition de son essence ou de sa fonction. Il sera donc repris inlassablement jusqu'à la création d'un nouveau « pattern » qui n'aura d'autre mérite que de recommencer un cycle. La lucidité de Rust quant à vision globalisante du « pattern » des archétypes, à la circularité du temps auquel il est confronté se résume donc dans le passage cité plus-haut. Autant sa perspicacité lui permet un « vantage point », un recul sur la situation, autant il fait lui même partie de ce cycle, sans toujours s'en rendre compte. Dans le premier épisode, Rust mentionne pour la première fois la psychosphère lorsqu'il dit à Marty: « I get a bad taste in my mouth out here. Aluminum, ash, like you can smell the psychosphere. » [TD; « The Long Bright Dark »; 17:42]. La découverte du corps de Dora Lange met en marche la spire qui avalera Rust et Marty jusqu'à sceller leur existence dans une sphère, et le dernier épisode reconduit le mouvement cyclique lorsque Rust dit: « That taste. [...] Aluminum, ash. I've tasted it before. » [TD; « Form and Void »; 24:36]. La cendre et l'aluminium reviennent également à travers la série sous la forme des cigarettes et des bières en canette que Rust fume et boit lors de son entrevue avec les détectives

---

<sup>17</sup> Larousse en ligne: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/Pattern/58738> [page consultée le 11.04.2016]

Papania et Gilbough<sup>18</sup>. La contrainte de répétition n'est donc pas seulement marquée par les traces que laissent certaines occurrences, mais également par un goût, une odeur latente qui sont la marque de la psychosphère, selon la synesthésie de Rust.

Dans le modèle de la temporalité de la *Figura*, et en particulier dans un commentaire sur les premiers usages de celle-ci à partir de Tertullien, la contrainte de répétition et l'inévitable connivence entre certains de ses éléments présentent pour Auerbach un « [...] rapport réciproque entre les deux événements [qui] se manifeste par une concordance ou une ressemblance [...]. Pour cela, il suffit souvent de vagues ressemblances dans la structure des événements ou dans leur circonstances annexes [...] » [Auerbach; 2003; 35]. Par ailleurs, la reconnaissance d'un motif récurrent ne peut naître que d'une « [...] ferme volonté d'interprétation pour les déceler. » [Auerbach; 2003; 35]. La perspicacité, doublée d'un détachement cynique, de Rust lui permet une capacité d'interprétation immédiate d'un modèle de répétition et la reconnaissance d'un motif, d'un « pattern », latent. Parallèlement au modèle de la *Figura* d'Auerbach, tout événement, dans l'économie du récit de *True Detective*, appelle un retour à un événement antérieur.

### **1.5 Le modèle prophétique de la figura**

Saint-Augustin, dit Auerbach, « [...] remplace la bipolarité figure-accomplissement par un système à trois temps: [...] *figura* prophétique de l'avènement du Christ; l'Incarnation, accomplissement de cette *figura* [...]; enfin la réalisation future de ces événements promis, accomplissement définitif. » [Auerbach; 2003; 48]. La temporalité de la *figura* met en scène

---

<sup>18</sup> Voir Figure 05 (annexe).

une prophétie et la promesse de son accomplissement qui n'est pas sans rappeler les dernières paroles de Reggie Ledoux: « It's time isn't it? The black stars... Black stars rise. I know what happens next. I saw you in my dream. You're in Carcosa now. With me. He sees you. You'll do this again. Time is a flat circle. » [TD; « The Secret Fate of All Life »; 13:38]. Il y a d'abord l'annonce d'un événement puisqu'il affirme avoir vu Rust dans son rêve. C'est la marque mystique d'une inscription temporelle d'un événement qu'il attendait. L'« Incarnation », pour reprendre le lexique chrétien, se trouve à être la confirmation, la matérialisation de l'annonce initiale. Ledoux prétend avoir fait un rêve prémonitoire, et celui-ci se réalise avec l'arrivée de Rust. Il situe même l'événement dans une dimension d'un autre espace-temps: « You're in Carcosa now. With me. He sees you. ». Le « He » renvoie implicitement au Yellow King et l'allusion à son omniscience par l'ajout de « He sees you », alors qu'à priori personne (en dehors de DeWall Ledoux et Marty Hart) ne peut le voir, ajoute à la dimension figurative du Yellow King. Ledoux, dans le bref instant qu'il partage avec Rust, confirme le modèle prophétique d'un système à trois temps d'Auerbach par son usage du *simple past* pour la première annonce, « I saw you in my dream », du *present* pour l'« Incarnation » («You're in Carcosa now. With me. »), et enfin du *future* pour « [...] la réalisation future de ces événements promis, accomplissement définitif. » [Auerbach; 2003; 48]. Il promet à Cohle: « You'll do this again. Time is a flat circle. » et annonce par le fait même sa confrontation avec Errol Childress en 2012 dans « Form and Void ». Dans l'attente d'une finalité - son arrestation ou sa mort -, Reggie Ledoux se projette au seuil de l'accomplissement. Il mentionne à deux reprises les « black stars », en référence à « Cassilda's Song » dans le recueil de Chambers *The King in Yellow*: « Strange is the night where black stars rise » [Chambers; 1976; 6]. Il se croit arrivé au bout de son cheminement

humain, devant le Yellow King à Carcosa. Dans le cadre prophétique que se propose Ledoux, et plus largement dans le contexte d'un culte à la mythologie complexe et à la cosmologie correspondante, la mort ne serait qu'une étape, la première vers l'épopée transcendante d'un au-delà réservé aux fidèles. Miss Dolores, après avoir vu les *devil's nests*, s'écrie: « Rejoice. Death is not the end. Rejoice. Death is not the end. [...] You know Carcosa? You rejoice. Carcosa. » [TD; «After You've Gone »; 37:13]. Carcosa s'instille dans la psyché de quiconque entre en contact avec la secte dont fait partie Reggie Ledoux, et prend la place de ce que peut être le Paradis ou l'Enfer dans la doctrine chrétienne.

Hildred Castaigne, le narrateur excentrique de la nouvelle liminaire « The Repairer of Reputations » du recueil de Chambers, suit un parcours similaire à celui de Ledoux quant à son sentiment d'accomplissement prophétique. Dans un contexte qui toujours hésite entre la prophétie secrète et la folie, M. Castaigne, encouragé par un autre excentrique, le *Repairer of Reputations* lui-même, M. Wilde, cherche à faire renoncer son cousin Louis à la « couronne » qu'il réclame de force. M. Castaigne, après une chute à cheval, a dû fréquenter un asile et s'acoquine depuis avec M. Wilde qui est reconnu comme étant lui-même fou. L'allusion faite par Castaigne à cet effet n'est pas sans conséquence pour la confiance que doit lui porter le lecteur: « Many called him insane but I knew him to be as sane as I was. » [Chambers; 1976; 18]. La conspiration de Castaigne et de Wilde prend d'assaut l'humanité dans son entier et la démesure de cette entreprise fait dire à Wilde: « The ambition of Ceasar and of Napoleon pales before that which could not rest until it had seized the minds of men and controlled even their unborn thoughts. » [Chambers; 1976; 21]. C'est le Yellow King dans sa toute-puissance, le même qu'évoque Ledoux lorsqu'il dit « He sees you. ». Dans le cas de Castaigne, cependant, l'incarnation et l'accomplissement final échouent. Après

avoir menacé d'un couteau son cousin Louis (qu'il supposait être le dernier successeur au titre de roi) pour qu'il lui cède la couronne, Castaigne s'écrie: « At last I was King, King by my right in Hastur, King because I knew the mystery of the Hyades, and my mind had sounded the depths of the Lake of Hali. I was King! » [Chambers; 1976; 44]. L'échec est donc double pour Castaigne étant donné qu'il n'accède à aucun trône (il n'y a pas d'incarnation) et que la conspiration ne s'accomplira jamais: Wilde est trouvé mort dans son appartement, la gorge tranchée par la griffe de son chat. Dans l'économie temporelle de la figura, les événements sont réels, mais ils ne sont pas autonomes. Il se forme un rapport entre deux moments du passé (ici la prophétie et l'incarnation), en même temps qu'une perspective double vers l'avenir: ce qui est inscrit dans la prophétie et la possibilité de son échec.

Suivre le précepte de Reggie Ledoux, soit « Time is a flat circle », suppose que le temps tel que nous le percevons n'existe pas, qu'il n'y a entre les événements aucune distance temporelle. C'est donc dire que les événements sont simultanés, puisque aplanis sur la surface de la sphère ou plutôt ici du cercle plat, et ce modèle temporel est également une représentation spatiale de la temporalité de la figura, puisque la séquence promesse-incarnation-accomplissement d'Auerbach constitue à parties égales la totalité de l'événement. Le futur est immanent au passé. Ainsi, la différence entre l'axe horizontal, historique, et l'axe vertical du retour figuratif est principalement ontologique. Le « [...] rapport réciproque entre les deux événements se manifeste par une concordance ou une ressemblance [...]. » [Auerbach; 2003; 35], et dans l'histoire se constitue comme un réseau de connections, de causes et d'effets dans une série d'événements organisés selon une logique temporelle: certains sont des répétitions, d'autres sont des coïncidences. Dans la verticalité, la temporalité figurative, il n'y a qu'un événement, la promesse et son

accomplissement. Rust répète en 2012 ce que Reggie Ledoux lui avait dit en 1995: « Someone once told me, "Time is a flat circle". Everything we've ever done or will do we're gonna do over and over and over again » [TD; « The Secret Fate of All Life »; 19:44]. Dans la mesure où à l'intersection historique, autrement dit sur l'axe horizontal, où se croisent les chemins de Ledoux et de Rust, se forge le moment d'une répétition à venir ou déjà passée, se forme également une intersection sur l'axe vertical et montre par le fait même le caractère simultané, et non particulier de ce moment qui est en existence perpétuelle dans le cercle aplani de la temporalité englobante du récit narratif. Il serait ainsi possible d'admettre que ce que dit Ledoux en 1995 et ce que dit Cohle en 2012 ne sont pas des événements séparés, mais les parties d'un tout, de cette sphère qui représente la simultanéité de la totalité des phénomènes.

## **1.6 Inscriptions**

En suivant la théorie M de Witten, l'échelle temporelle devient circulaire et contraint tout événement à opérer un retour sur lui-même. La dimension prophétique de la figura, son appel à un avenir déjà inscrit la dispose à un retour toujours imminent et différé. C'est le paradoxe de la présence dans l'absence:

Les figures ne sont donc pas seulement transitoires; elles sont la forme transitoire d'une chose temporelle et intemporelle; elles n'annoncent pas seulement l'avenir pratique, mais l'éternité et l'intemporalité passées et futures; elles renvoient à une chose encore non révélée, qui sera certes accomplie dans l'avenir pratique, mais se trouve toujours déjà accomplie dans la divine Providence, laquelle ne connaît pas de distinctions de temps; cette chose éternelle est déjà figurée en elles, et c'est pourquoi elle sont aussi bien une réalité transitoire et fragmentaire qu'une réalité intemporelle voilée. [Auerbach; 2003; 70]

« L'éternité et l'intemporalité passées et futures » se trouvent donc au-delà de toute matrice temporelle et contiennent déjà en elles la promesse de l'accomplissement. Mais dans le retour de « cette chose éternelle », dans ses manifestations sur le plan réel se dessine la consécration d'un dispositif d'archive: dans le rituel répété se construit le sujet. Chaque nouvelle trace participe à l'élaboration de la figura telle qu'elle s'inscrira dans l'axe temporel de son histoire. La répétition de rituels, les cinq hommes autour de l'enfant, l'élaboration d'une scène de meurtre théâtrale, celle de symboles telle la spirale, la disposition de *devil's nests* faits de branches, de ramures, et celles de paroles comme « Black stars rise », fonctionne comme une série de rappels qui viennent, à travers la diégèse, consolider l'archive en tant que « lieu de commandement et de commencement » [Derrida; 2008; 11]. Dans une logique circulaire, la contrainte de répétition peut être reconnue comme la volonté paradoxale d'une mesure temporelle - le désir d'une origine et de l'annonce d'un accomplissement et la possibilité, à partir de cette origine, d'atteindre le jour promis. Cohle remarque d'ailleurs que dans l'éternité, « [...] there is no time. Nothing can grow, nothing can become, nothing changes. So death created time, to grow the things that it would kill. And you are reborn, but into the same life that you've always been born into. » [TD; « The Secret Fate of All Life »; 39:35]. L'existence de la mort nécessite celle du temps, qui lui est inhérente: l'une ne peut se déployer sans l'autre. Alors que pour Miss Dolores, « Death is not the end. » [TD; « After You've Gone »; 37:22], ce qui laisse présager dans la linéarité temporelle un mort transcendantale qui mène à l'au-delà, la mort, pour Cohle, n'est que le retour à ce qui sera la même vie déjà vécue. Un idéal nietzschéen certes, mais ici teinté du pessimisme marqué de Cohle: pour ce dernier, l'éternel retour est une malédiction, une fatalité qui le forcera à revivre les drames incessants de sa vie, la perte de

son enfant, la dissolution de son mariage, la découverte de Dora Lange et son enquête subséquente.

Les meurtres à caractère sacrificiel de Dora Lange en 1995 et de Stephanie Kordish en 2012 sont particuliers en ce qu'ils sont les deux seuls crimes « publics » de l'organisation; les autres disparitions dans lesquelles ils pourraient être impliqués n'ont pas été répertoriées dans les fichiers de la police louisianaise. Une archive se forme ainsi dans l'inconscient collectif de la Louisiane, de sa psychosphère. Les scènes de meurtres de 1995 et de 2012 sont chargées d'une symbolique rituelle qui, doublée de la mort des deux adolescentes, deviennent des événements réels et par conséquent des traces mémorielles (archives) sur un axe temporel. En retour, ces traces serviront d'assises pour formuler l'accomplissement qui sera à jamais différé. Les manifestations figuratives, particulièrement celles entourant d'abord les disparitions puis les corps retrouvés, dans *True Detective*, ne laissent que très peu de traces, et toutes ne pointent que vers le mystère de son existence. Trouver la marque de cette trace, la forme laissée par son absence, pour Avery Gordon, « [...] captures perfectly the paradox of tracking through time and across all those forces that which makes its mark by being there and not there at the same time. » [Gordon; 1997; 6]. La dialectique de la présence et de l'absence se confond dans la hantise de la disparition. Alors que la présence d'une jeune disparue est en principe supprimée, quelque chose reste, et ce quelque chose est son absence qui hante le lieu de sa disparition. Dans la spirale temporelle qui s'entortille incessamment sur elle-même dans une motion circulaire, la disparition devient une inscription, l'indice d'une irrégularité qui, malgré tout, se répétera également. Cette inscription, la trace que laisse dans l'inconscient collectif la connaissance d'une disparition, n'est en rien la disparition elle-même: « Spiraling between unbelievable facts



and potent fictions, fantastic realities and violent fantasies, the knowledge of disappearance cannot but be bound up with the bewitching and brutal breaks and armature of disappearance itself. » [Gordon; 1997; 79]. Pourtant, seule la trace demeure, le spectre de ce qui a été, de ce qui ne sera plus. Le travail du détective, dans une enquête pareille, se résume à relever ces inscriptions, à les décoder pour enfin conjurer le fantôme de la disparition, à rappeler une présence dans l'absence. Il s'agit pour le détective de suivre la trace de ce spectre, de relever la piste qui mènera toujours « [...] through a different door, the door of the uncanny, the door of the fragment, the door of the shocking parallel. Entering one place, another often emerges in juxtaposition, along the lines of a defamiliarization coalescing into a moment of connection, a configuration. Through this door a kind of search is established, one that often leads along an associative path of correspondences [...]. » [Gordon; 1997; 66]. Les correspondances, encore ce « [...] rapport réciproque entre les deux événements [qui] se manifeste par une concordance ou une ressemblance [...]. » [Auerbach; 2003; 35], est la clé même de ce que représente, dans le modèle temporel de Witten, comme dans celui de la figura, le travail associatif du détective. Le lien qui unit les inscriptions, le « ghostly matter » de Gordon, la trace spectrale d'un événement antécédent ou à venir<sup>19</sup> tout cela constitue le matériau à partir duquel un détective comme Rust Cohle peut construire une enquête. La hantise se crée par la répétition de traces, par le paradoxe de l'apparition dans la disparition: « A disappearance is real only when apparitional because the ghost or the apparition is the principal form by which something lost or invisible or seemingly not there makes itself known or apparent to us. The ghost makes itself known to us through haunting and pulls us affectively into the

---

<sup>19</sup> Derrida, dans *Spectres de Marx*, écrit: « Au fond, le spectre, c'est l'avenir, il est toujours à venir, il ne se présente que comme ce qui pourrait venir ou re-venir: à l'avenir [...] » [Derrida; 1993; 76],

structure of feeling of a reality we come to experience as recognition. Haunting recognition is a special way of knowing what has happened or what is happening. » [Gordon; 1997; 63]. La reconnaissance valide la hantise, confirme la disparition, elle permet au détective de peut-être reconstituer un événement, dans le cas présent une disparition, et de chercher dans les preuves, ou dans l'absence de preuves, la possibilité d'une réconciliation avec la vérité, et dans le meilleur des cas, retrouver ce qui était disparu. La disparition, particulièrement celle causée par un enlèvement, marque par sa violence la continuité temporelle et par le fait même l'inconscient collectif qui se déploie au sein de cette temporalité.

### **1.7 Conclusion du chapitre**

Le refus d'une temporalité linéaire dans l'économie du récit de *True Detective* relève certainement d'une volonté de donner à la mémoire un lieu où retourner afin de questionner son existence et sa propre légitimité. Cette opération de retour ouvre un modèle de temporalité circulaire qui permet la formation d'un motif, d'un « pattern » de répétition qui à son tour forme le sujet. La circonvolution de cette spirale donne aux événements et aux occurrences une valeur égale, puisque répétés incessamment, dans un ordre différent de promesse et de retour. D'un point de vue extérieur, ce « flat circle » temporel, dans lequel passé, présent et futur sont aplatis de façon à exister en simultanéité, ce cercle pivote et s'interdit par le fait même toute possibilité d'accomplissement. La structure narrative de *True Detective* fonctionne selon le même mouvement de spirale: tout s'imbrique et s'implique dans le « réseau » figuratif du Yellow King, mais la nature de cette implication n'est jamais explicitée. Ce dispositif narratif vise à supposer l'existence d'une

interprétation totalisante, alors que cette dernière n'existe pas. Dans le cadre d'une telle temporalité narrative, la psychosphère relève de l'éternel retour, de la répétition, elle est une dimension dans laquelle il y a simultanéité, où le temps ne peut suivre une logique linéaire jusqu'au dénouement ultime.

## Chapitre II: Archive et généalogie

*Just enough is suggested, and just little enough is told.*  
*H.P. Lovecraft, Supernatural Horror in Literature*

### 2.1 Introduction du chapitre

Dans *Mal d'archive*, Jacques Derrida écrit que « le secret, c'est la cendre même de l'archive, le lieu où il n'y a même plus de sens à dire "la cendre même" ou "à même la cendre". Il n'y a aucun sens à chercher le secret de ce que quiconque a pu savoir. » [Derrida; 2008; 154]. Le secret, ou la vérité dissimulée, peut se poser comme moteur narratif de *True Detective*. C'est le propre du genre policier que de proposer une énigme à travers des indices interprétés par une figure de détective qui, enfin, saura porter la narration jusqu'à la révélation du secret, jusqu'à l'élucidation du mystère. Dans l'économie du récit de *True Detective*, l'archive se présente comme un atout qui n'est pratiquement jamais dans la main du détective. Chaque trace laissée par l'organisation criminelle est soigneusement effacée ou simplement, comme tant de fichiers policiers sur lesquels tombe Cohle, « made in error<sup>20</sup> ». L'absence d'archive, son effacement, son altération ou son sabotage laisse néanmoins une trace, et cette trace ne peut être rien d'autre qu'une preuve de l'existence d'un secret, « Mais du secret lui-même, il ne peut y avoir d'archive, par définition. »

---

<sup>20</sup> Après l'affaire de Guy Leonard Francis, Cohle retourne aux archives policières pour s'intéresser aux cas de Marie Fontenot et de Rihanne Olivier, toutes deux portées disparues. Faute de déclaration, elle ne sont pas recherchées par la police et ne reçoivent aucune couverture médiatique. Cohle tombe pour la première fois sur un "Report made in error" [TD; « The Secret Fate of All Life; 47:08] qui invalide l'archive. Plus tard, alors que Cohle lui demande un suivi sur le rapport de Marie Fontenot, Hart répond: «There wasn't one. Report's gone. Backtracking that. » [TD; « After You've Gone »; 30:41].

[Derrida; 2008; 154]. Le problème épistémologique fait partie inhérente du récit policier: il s'agit de connaître l'inconnu. Il est de ces secrets impossibles à pénétrer, d'autres qu'il vaut mieux ne jamais dévoiler, et quelques fois les indices ne mènent qu'à d'autres indices. Le savoir, dans la mesure où il serait possible d'exister un savoir totalisant, devient un mystère pour lui-même. Le caractère cryptique des traces, des indices et des archives demande, pour quiconque cherche à les interpréter, une expertise herméneutique qui relève à la fois d'une observation empirique et d'une capacité à conceptualiser l'archive dans un cadre temporel. Comme l'intrigue de *True Detective* fonctionne à au moins deux niveaux - soit, à un premier degré, l'investigation policière de Cohle, et au second « l'enquête » du spectateur investi dans le dénouement -, certains indices interpellent plus le spectateur que le détective. Le Yellow King, par exemple, est une référence directe à *The King in Yellow* de Chambers, mais dans la diégèse de *True Detective*, le livre n'est pas mentionné. La psychosphère, en sa qualité de « vast and complex cauldron of ideas, memories volitions, desires and all the other furniture of conscious experience and unconscious mental functioning » [Noyes; 1998; 357], incorpore l'archive du Yellow King, alors qu'elle relève, pour le téléspectateur, d'une référence au genre de la *weird fiction* et participe par le fait même à une généalogie du récit. Ainsi, l'archive œuvre sur différents plans et consolide la dynamique transhistorique de la psychosphère dans *True Detective*.

## **2.2 L'archive dissimulée: le secret**

L'archive dissimulée hante au même titre qu'une disparition ou un enlèvement. Dans le contexte empirique de classification et d'archivage, une donnée supprimée ou erronée

permet la germination de suppositions et de spéculations. Une fois le doute semé, ses ramifications peuvent corrompre l'entièreté de la base de données et la crédibilité de l'institution, parce qu'une archive contaminée suppose que d'autres l'ont été ou le seront. Quoique ce genre d'altération soit rarement systématique, la destruction d'archive affecte néanmoins la possibilité d'une unicité du concept d'archive dans l'absolu. Cet idéal d'une archive totale et infinie ne correspond pas à la nature même de l'archive qui, pour Derrida, est d'être détruite. Son unicité, donc, « [...] n'aurait été possible, on ne peut en rêver après coup que dans la mesure où son itérabilité, c'est-à-dire sa divisibilité immanente, la possibilité de sa fission, la hantait dès l'origine. » [Derrida; 2008; 153]. L'archive telle que l'entend Derrida contemple incessamment la possibilité de sa propre destruction; c'est une composante intrinsèque de sa nature. Ce désir de brûler, cette pulsion de mort inhérente à l'archive<sup>21</sup> précède le geste humain; et au-delà de ce geste, une donnée fautive ou une combustion préméditée, l'archive possède en elle la volonté de sa propre destruction.

Sans immédiatement poser la question du genre de *True Detective*, il convient de faire une parenthèse pour élaborer sur le caractère proprement gothique du dispositif d'archive et de son mécanisme narratif. Le gothique au sens large sillonne mais pénètre rarement le dispositif du secret et de la dissimulation qui généralement lui sert de moteur narratif. La littérature gothique est intimement liée à la décomposition, à l'horreur corporelle et à des transgressions de tous genres. Elle s'imprègne également de la sensibilité aiguë aux limites de ce monde et de ce cosmos qui rendent l'humain vulnérable face à la destruction de ce qui

---

<sup>21</sup> Dans *Mal d'archive*, Derrida lie à son concept d'archive celui de la pulsion de mort de Freud: « Le modèle de ce singulier « *Bloc magique* » incorpore aussi ce qui aura semblé, sous la forme d'une pulsion de destruction, contredire la pulsion même de conservation, ce qu'on pourrait surnommer aussi la *pulsion d'archive*. C'est ce que nous appelions tout à l'heure, et compte tenu de cette contradiction interne, le *mal d'archive*. » [Derrida; 2008; 38]

se tapit au-delà de ces limites. La fiction gothique étend cette capacité de destruction à l'archive qui, presque toujours dans l'économie de son récit, se retrouve en ruines<sup>22</sup>. Plus que l'inconnu, c'est la conscience de l'inconnu qui instille le doute puis la peur. L'horreur cosmique de H.P. Lovecraft vient de ce que le lecteur n'accède jamais aux origines véritables de son mythos, il n'en lit que l'ondulation résiduelle. La diégèse de *True Detective* fonctionne selon le même dispositif du secret que la littérature gothique dont elle s'inspire. Le spectateur n'a de l'archive que des fragments, soit des rapports erronés ou des photographies de scène de meurtre. La seule pièce à conviction, la vidéocassette du viol collectif et rituel de Marie Fontenot que Cohle vole à Tuttle, ne demeure que partiellement accessible: la caméra coupe au même moment où Hart n'arrive plus à regarder la scène. Et encore, cette vidéocassette ne prouve rien en elle-même puisque les violeurs portent des masques saturniens. Le caractère gothique de l'archive, l'impossibilité fondamentale d'une archive du secret, doublée de son « mal d'archive », pour reprendre Derrida, lui requiert d'être en ruine; la possibilité d'une explication reste mince, et s'il en est une, elle ne pourra élucider *complètement* le mystère.

Sans archive, il ne reste à Cohle que la notion qu'il aurait dû y en avoir une, et qu'une opération de dissimulation a été mise en place au sein du département de police suite aux disparitions sporadiques de femmes et d'enfants sur la côte. Tout événement criminel est répertorié, puis archivé par le service policier et vient, par le fait même de son inscription et de sa transcription en archive, confirmer l'autorité policière dans la continuité narrative<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Le gothique et l'archive relèvent tous deux du secret: le premier d'une économie narratologique et la seconde de l'épistémologie du secret. Les deux dépendent de la « trace », de ce qui reste après la destruction.

<sup>23</sup> Il est intéressant à ce sujet de noter les paroles de Marty Hart: «Goes on like that. You know the job. You're looking for narrative, interrogate witnesses. [...] Parcel evidence, establish a timeline, and build a story day after day. » [TD; « Seeing Things », 8:57]

de l'enquête qui se constitue à partir de données archivées. Le sabotage de l'archive vient nécessairement miner l'autorité policière en matière de possibilités d'enquête, d'autant plus que la banque de données se trouve par le fait même corrompue. Toute archive pointe à son origine, « là où les choses commencent - principe physique, historique ou ontologique - » [Derrida; 2008; 11], mais tout retour à l'origine ne fait que différer la possibilité même de ce retour. Sur l'axe temporel qui s'étire d'un point d'origine jusqu'à un point de consultation d'une archive créée quelque part entre les deux, la courbe qui se trace entre le moment de consultation et le moment de création ne pourra jamais s'étirer jusqu'à atteindre la justesse, la "vérité", de l'origine. Plusieurs archives peuvent pointer à une même origine, et la distance que prendrait entre elles la charge herméneutique augmenterait avec chaque nouvel ajout, jusqu'à créer un réseau<sup>24</sup> de sens gravitant autour du noyau que serait l'origine. C'est, à suivre Derrida, le "faisceau", dans lequel opère la différance:

La différance, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit "présent", apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose qu'à lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément, la trace ne se rapportant pas moins à ce qu'on appelle le futur qu'à ce qu'on appelle le passé, et constituant ce qu'on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n'est pas lui: absolument pas lui, c'est-à-dire pas même un passé ou un futur comme présents modifiés. [Derrida; 1972; 13]

À défaut d'être "présent", l'élément ne se constitue que de sa trace; l'archive erronée, non contente de ne pas pointer vers son origine, ne pointe vers rien du tout: elle n'est que la trace, la « marque d'un évènement passé » [Derrida; 1972; 13], d'un évènement qui n'est rien d'autre que la création d'un fichier « made in error ». Le shérif Steve Geraci, sous la menace de torture, admet avoir été au courant de procédures obscures à propos de ces

---

<sup>24</sup> Dans son ouvrage *La différance*, Jacques Derrida préfère à "réseau" le terme "faisceau": « D'autre part, le mot faisceau paraît plus propre à marquer que le rassemblement proposé à la structure d'une intrication, d'un tissage, d'un croisement qui laissera repartir les différents fils et les différentes lignes de sens - ou de force - tout comme il sera prêt à en nouer d'autres. » [Derrida; 1972; 4]



archives fautives: « I took a m-missing juvenile report. And when I went back to follow up on it, the file said, "Report made in error. " I never wrote that. So I marched it right in to the sheriff, Ted Childress. » [TD; « Form and Void »; 7:12]. Le shérif de l'époque de la disparition de Marie Fontenot, Ted Childress, était en lien étroit avec la famille Tuttle et porte le même nom qu'Errol Childress, le "green-eared spaghetti monster", meurtrier de Dora Lange en 1995 et de Stephanie Kordish en 2012. Geraci poursuit son aveu: « It was the chain of command. No reason to change it. I just follow what the big man says. It's how this all works. I - I tried to get back with the mother. I tried to get back with her. She was gone! She split! The file was gone! Nobody said a word! » [TD; « Form and Void; 7:49]. Ici, l'archive disparue aurait dû emplir un office d'autorité, du « [...] principe selon la loi, là où des hommes et des dieux *commandent*, là où s'exerce l'autorité, l'ordre social, *en ce lieu* depuis lequel l'*ordre* est donné - principe nomologique. » [Derrida; 2008; 11]. L'ordre donné par le « chain of command » a été de restreindre l'accès à l'archive, à miner sa capacité d'autorité, dans la mesure où l'insuffisance de la trace laissée par son effacement ne peut qu'entériner son incapacité à faire valoir son autorité initiale. Autrement dit, le shérif Childress agitait volontairement l'eau de la mare afin de la brouiller, et Cohle se doit de plonger aveuglément dans celle-ci. Comme Derrida qui, à propos de l'archive freudienne, se demande « ce qu'il a pu garder de son droit inconditionnel au secret, tout en brûlant du désir de savoir, de faire savoir et d'archiver cela même qu'il dissimulait à jamais<sup>25</sup>. » [Derrida; 2008; 154], Cohle ne peut que souffrir du mal d'archive malgré sa capacité intuitive et ses spéculations sur la possible existence d'un indice<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> L'archive ne se contente pas de se dissimuler, elle se dérobe: « Nous sommes en mal d'archive. [...] c'est n'avoir de cesse, interminablement, de chercher l'archive là où elle se dérobe. » [Derrida; 2008; 142]

<sup>26</sup> Le détective Papania demande à Cohle en 2012 ce qui l'a poussé à investiguer le cas de Marie Fontenot: «

Si l'archive, dans sa matérialité, peut encore être altérée ou détruite, le secret, pure connaissance, demeure volatil et incertain<sup>27</sup> puisque détenu par des particuliers n'ayant en principe aucun intérêt à divulguer l'information. Il est pure connaissance dans la mesure où Bull place le secret comme une fonction de cette dernière: « If something hidden must be both potentially knowable and at least partially experienced by someone, this suggests that hiddenness is not a quality independent of knowledge, but rather a function of it. » [Bull; 1999; 18]. Il faut également comprendre qu'un secret est volontairement dissimulé, que son existence ne dépend que de sa capacité à n'être pas dévoilé: « If something is hidden, then its knowability is restricted so that it is knowable only to specific individuals or so that it is known only in specific respects. » [Bull; 1999; 19]. L'information dissimulée ne peut donc circuler qu'à l'intérieur d'un cercle d'initiés où elle ne court pas de danger de fuite, et il se peut également qu'elle demeure malgré tout voilée, voire codée, afin de minimiser les risques d'échappement. Dans l'économie de *True Detective*, le secret, comme l'archive, est un dispositif qui impose au détective sa charge invisible; contre lui, Cohle ne peut qu'exercer une certaine pression sur l'ensemble de ce réseau de connaissances camouflées, et espérer percer en un endroit où la carapace présente une faiblesse. Il mène la charge sur plusieurs fronts, grattant chaque fois une surface qui s'éreinte sous la persistance de sa résolution. L'un de ces fronts, sans doute un des importants bastions de ces fortifications érigées pour contenir le secret et éloigner les profanes, l'un de ces fronts, donc, où Cohle se doit d'appliquer une pression ferme est le programme Wellspring, institué et géré par la famille Tuttle des années quatre-vingt jusqu'à la moitié des années quatre-vingt-dix.

---

Your victim was Dora Lange, but you all checked on Marie Fontenot. Why? Missing girl, 5 years gone, report made in error? ». Cohle lui répond: « She had an uncle who lived nearby and call it intuition. » [TD; « The Long Bright Dark »; 52:53]

<sup>27</sup> Il faut se rappeler que pour Derrida, « du secret lui-même, il ne peut y avoir d'archive, par définition. » [Derrida; 2008; 154].

Éparpillées en constellation dans le bayou, des écoles primaires et secondaires peinaient à empêcher leurs étudiants de décrocher. La famille Tuttle inaugurerait dans les années quatre-vingt un programme - le Wellspring - qui visait à financer ces établissements<sup>28</sup> croulants dans la décrépitude de milieux défavorisés à condition d'adopter les valeurs pastorales promues par l'influente famille. Plusieurs des enfants disparus, dont font partie Dora Lange, Marie Fontenot et Stacy Gerhart<sup>29</sup> (disparue en 1987), auraient fréquenté une école liée au programme, l'académie *Light of Way*, et, incidemment, tout meurtre ou enlèvement lié obliquement (faute de preuves concrètes à l'appui) au cas de Dora Lange auraient eu lieu dans un rayon de moins de quinze kilomètres de ces établissements. Des rumeurs dans les villages avoisinants circulaient à propos de pratiques douteuses se perpétrant au sein des écoles financées par l'organisation Tuttle, et le pasteur Theriot, auparavant employé de l'académie *Light of Way*, implique que celles-ci existaient bel et bien: « Accusations of children being interfered with. [...] It was - it was kept infernal, I think. Maybe it was nothing, maybe people was paid. It's got nothing to do with me, mind you. [...] Gossip around the seminary, but we didn't give credence to rumors.» [TD; « Haunted Houses »; 12:43]. La main d'un pouvoir supérieur vient encore une fois réduire au silence les implications que le détective tente de transformer en information crédible, mais Cohle parvient néanmoins à forcer le pasteur à avouer la véritable raison de son départ de l'académie *Light of Way*: « Part of our lay duties was custodial. One night, cleaned the senior

---

<sup>28</sup> Billy Lee Tuttle en explique le fonctionnement à Cohle en 2012: « [...] it involved a number of private schools - enterprises, you understand - that would adopt our standard of curriculum and, in return, receive tuition reimbursement for underprivileged students. » (TD; « Haunted Houses »; 38:38). Le pasteur Theriot résume: « It was an Evangelical initiative to provide religious education as an alternative to public school in the rural communities. » (TD; « Haunted Houses »; 12:12)

<sup>29</sup> Comme pour Marie Fontenot, aucune archive n'existe au sujet de sa disparition. Cohle remarque à deux reprises (au premier, puis au cinquième épisode) un panneau portant la photographie de Stacy Gerhart à côté de laquelle est écrit « Do you know who killed me? ».

minister's library. I knocked over a very old volume, "The Letters of Telios DeLorca." Twelfth-century Franciscan mystic, very obscure. When I picked up the book, this little folder falls out. Little folder of pictures. Pictures of children. Naked. Looked like they was sleeping. » [TD; « Haunted Houses »; 13:38]. Loin d'être une preuve tangible, cette affirmation du pasteur vient néanmoins confirmer les hypothèses de Cohle relatives à un cercle d'activités pédophiles sous couvert occulte. Cette avancée lui permet d'appliquer une pression supplémentaire, cette fois-ci directement à la source, le révérend Billy Lee Tuttle, cousin du gouverneur Edwin Tuttle. Les écoles membres du programme Wellspring s'étant dissoutes en même temps que ce dernier, Cohle se présente au révérend lui demandant accès à une banque de données, à des archives qui pourraient possiblement faire avancer son enquête. Tuttle, visiblement secoué par les remous que cause Cohle, lui répond: « Well, there's our archives, of course. Now, we did lose a lot of files, had some flooding of one of the sub-floors. » [TD; « Haunted Houses »; 38:53]. Les archives, une fois de plus, sont endommagées au point de n'être plus utilisables. Le moment d'accès à une scène originaire hypothétique que pourrait fournir une pièce d'archive est toujours différé et oblige le détective à contourner les méthodes d'enquête orthodoxes afin d'obtenir quelconque dévoilement.

Se faisant passer pour des agents de « mineral rights », Hart et Cohle parviennent à obtenir une entrevue avec Miss Dolores, une ancienne employée de Sam Tuttle, père de Billy Lee et oncle d'Edwin. Outre ses exclamations au sujet de Carcosa et du Yellow King, elle brosse le portrait de ce qu'était la vie auprès des Tuttle: « Those days, families were bigger. [...] Now, people kept their own back then. I mean, a man's house was his own. Mr. Sam? He had lots of children. All types. He didn't like a woman - see, once she had it done to

her, he didn't like them but that one time. Not after that. » [TD; « Haunted Houses »; 35:33]. La préférence marquée de Sam Tuttle pour les vierges, une maison familiale ancestrale aux inclinations vodous et occultes, cette maison coloniale loin du regard de la civilisation et ayant tous les droits d'exister en dehors de ses normes, ces indices, sans accuser, pointent vers la famille Tuttle et la suggèrent sinon comme tête du culte, au moins comme membre important. L'activité culturelle rend certes plus opaque le brouillard qui dissimule le secret, et la mort des frères Ledoux en 1995, doublée de celle de Guy Francis en 2002, aura servi de couverture supplémentaire aux cousins Tuttle: moins de complices signifie moins de risques de dévoilement. Alors que Billy Lee Tuttle participe à une tournée ministérielle en 2010, Cohle entre par effraction dans son manoir de Shreveport (la police en est informée), puis de Bâton-Rouge (la police n'en est pas informée) et, en forçant le coffre-fort de cette dernière, découvre une vidéocassette<sup>30</sup> et des photographies<sup>31</sup> compromettantes. Encore insuffisantes pour découvrir le meurtrier (Errol Childress), ces preuves, ces archives, portent préjudice à Tuttle qui se suicide promptement. La vidéo montre une jeune Marie Fontenot, coiffée de ramures de cerf (identiques à celles qui couronnait le front de Dora Lange en 1995), étendue sur le dos et maintenue dans cette position par des cordes, et entourée de figures masculines masquées. Le caractère inquiétant de la vidéo laisse supposer ce qui suit, et l'archive ultime, quoique finalement entre les mains de Cohle, demeure inaccessible au spectateur. Les archives dissimulées laissent des traces à découvrir (autant pour le détective que pour le téléspectateur); leur accumulation, en vérité, provoque une dispersion de l'archive, qu'elle soit considérée ici comme dispositif ou cadre référentiel, et ces traces disséminées participent à sa fragmentation finale.

---

<sup>30</sup> Voir Figure 06 (annexe).

<sup>31</sup> Voir Figure 07 (annexe).

Tous les fichiers d'archives policières sur les enfants disparus affichent le message « Made in error » [TD; « The Secret Fate of All Life»; 47:08]. L'archive, dans le lieu même de sa création (la station de police), « [...] où les choses commencent [...] » (Derrida; 2008; 11), dévoile une origine erronée, secrète ou inexistante. Derrida écrit, à juste titre: « On se demandera toujours ce qu'il a pu, dans ce mal d'archive, brûler. » [Derrida; 2008; 155]. L'archive détruite ne pourra jamais révéler son secret à qui le cherche. La spirale, toujours plus profonde, pointe sans cesse vers un centre qui lui échappe.

### **2.3 La connaissance et son absence**

Il pourrait être dit de l'archive, du moins en ce qui concerne l'application de son concept à l'univers de *True Detective*, que c'est un dispositif qui agit à deux niveaux. Le premier est celui du détective, de sa pratique et de son intuition. Le détective, devant le mystère qui voile l'inconnu se doit de croire que tout peut être su, jusqu'à ce que l'imperméabilité de ce mystère l'oblige à croire autrement. Cela suppose néanmoins l'existence d'une connaissance totale et absolue, qui, dans la mesure du possible (qui relève ici de divers facteurs telles la perspicacité du détective, la finesse de son raisonnement, la chance, même, etc.) peut être exploitée et interprétée. L'inclination herméneutique du détective, sa capacité à percer le mystère, finalement, serait catalysée dans son aptitude à forcer chaque situation pour qu'elle devienne favorable à une manifestation de vérité. Il se doit de voir dans toute scène la possibilité d'une révélation, et tout son travail est d'en extraire l'évidence camouflée. Ici, l'archive fonctionne comme un vecteur: le détective se doit de croire qu'elle peut contenir une information dissimulée.

Le second niveau du dispositif d'archive est théorique. Cette théorie comprend l'archive comme un modèle de temporalité, une répétition d'événements circulant autour d'un commandement original. C'est ce vers quoi doit tendre le détective sur le plan absolu, c'est le concept au-delà du modèle plus modeste de l'archive factuelle. C'est ce vers quoi tend Cohle en 2012 lorsqu'il vulgarise la théorie M de Witten, parlant d'un « vantage point » duquel il est possible d'observer notre temporalité plus circulaire que linéaire. Plus qu'accumuler des preuves et des archives du premier ordre, il s'agit pour le détective d'accéder à la dimension plus temporelle de l'archive, à savoir qu'elle est la conjuration d'un passé à jamais et toujours plus différé.

L'enquête sur le meurtre de Dora Lange avait porté en 1995 les détectives Cohle et Hart sur la trace de Reggie et DeWall Ledoux, tous deux tués avant d'avoir pu être interrogés au sujet de leur activité au sein de l'organisation secrète gravitant autour de la figure du Yellow King<sup>32</sup>. La découverte chez les Ledoux de deux enfants portés disparus et des mêmes psychotropes retrouvés dans le corps de Dora Lange suffisait à les lier au meurtre de cette dernière et le cas avait été déclaré clos par le corps policier louisianais. En 2002, alors que Cohle est appelé à participer à un interrogatoire pour soutirer la confession d'un suspect de meurtre, Guy Leonard Francis, ce dernier, sous l'effet de la panique, mentionne le meurtre de Lange et dit à Cohle: « Y'all never caught the man that did that. He's been out there killing. » [TD; « The Secret Fate of All Life; 37:24]. Avant de mentionner le Yellow King<sup>33</sup>, Francis, pris au dépourvu, admet: « I met him once. There's big people who

---

<sup>32</sup> Les références au Yellow King, et plus largement au genre de la *weird fiction*, déterminent les limites de la connaissance herméneutique du détective, laquelle est fondée sur la déduction logique et la reconstruction. Au-delà de cette herméneutique rôde le mystère du mal, la fascination qu'il engendre et le retour éternel de la figure du Yellow King.

<sup>33</sup> « Guy Francis and Charlie Lange both say the Yellow King. Dora Lange said the Yellow King. » (TD; « The Secret Fate of All Life »; 41:27)

know about him, big people. » [TD; « The Secret Fate of All Life; 37:37]. Ces allégations suffisent à confirmer le doute qui, depuis 1995, rongait l'instinct de détective de Rust Cohle, à savoir que les Ledoux n'étaient que des pions dans l'organisation des rites sacrificiels, et que leur mort n'avait en rien arrêté la série de meurtres sur le littoral. Ses visites à des victimes, comme Kelly Reider, la fillette molestée par les Ledoux, à des parents proches de victimes comme Ville Platt, le grand-père de Rihanna Olivier dont le corps trouvé dans une rivière portait au dos la même spirale qu'avait Dora Lange, et enfin à son principal suspect, le révérend Billy Lee Tuttle, n'ont cessé de créer des tensions au sein de la police d'état. Son partenaire, Hart, hésite entre le malaise et la complaisance lorsqu'il lui lance un avertissement voilé: « You been going around bothering people, trying to open up old cases. » [TD; « Haunted Houses »; 23:32]. Les secrets depuis longtemps enterrés et oubliés sont remués par Cohle qui, malgré son flair, ne peut que spéculer sur des indices qui toujours diffèrent leur révélation. Il se voit obligé, devant l'insistance du Major Leroy Sauter, de divulguer ses soupçons:

Something's going on, Major, along the coast. Women children disappearing. Nobody hears about it, nobody puts them together. [...] Someone, maybe more than one, is killing people, Major, and they've been doing it for a long time. [...] I don't know which, and I can't decide if it's a cover-up or the garden-variety incompetence here. I mean, it has to do with those boys we got in '95, the Dora Lange killing. We didn't get them all. [...] Women, then children. Now they're getting no press, the way things in the bayou get no press. And it's happening in the same area where that Voodoo shit goes down, and it's happening in the same area where those schools were set up. [...] Tuition reimbursement programs for rural and Christian schools founded by Billy Lee Tuttle. Yeah. Think about it. Back in '95, why was he so fired up to get his ass down here? He comes barging in with his task force. Fuck, before we even got started on the case, he took it over. Why? 'Cause he recognized something in it. We're in a muddy swamp here, man.

The alligators are swimming around us, and we don't even know whether they're there. You know why? 'Cause we don't see 'em. [TD; « Haunted Houses »; 27:41]

La métaphore du marécage, de l'eau vaseuse et brouillée qui voile la présence des alligators est en une de menace invisible et ubiquiste: l'ennemi peut surgir à tout moment et de tout côté, sous toutes les formes - même celle d'un allié. C'est également l'état de Cohle au



moment où il présente ses conjectures, dans la mesure où, outre ses convictions, il n'a aucune preuve concrète à partir desquelles un cas pourrait se constituer. Les présomptions de Cohle au sujet de la situation de Dora Lange<sup>34</sup> avaient déjà porté Hart à lui dire: « You attach an assumption to a piece of evidence, you start to bend the narrative to support it, prejudice yourself. » [TD; « The Long Bright Dark »; 11:53]. Les résultats donnent raison à Cohle, mais il n'en demeure pas moins que cette réplique de Hart concentre l'essentiel du combat d'un détective contre l'institution qui le soutient: chaque nouvelle piste peut être interprétée comme une fabulation, une lubie de sa part.

Le secteur d'activités criminelles, les meurtres et les enlèvements, se concentre autour de zones rurales, du bayou louisianais, et Cohle remarque encore que ce territoire est médiatiquement invisible, « [...] the way things in the bayou get no press. » [TD; « Haunted Houses »; 27:21]. L'invisibilité, ou du moins la dissimulation est un thème récurrent devant lequel le détective doit faire ses preuves, il se doit de percer au-delà du voile mystérieux malgré ses connaissances et ses aptitudes limitées. Michael Bull écrit, au sujet de la dissimulation, que

Hiddenness therefore presupposes not just incomplete knowledge but incompleting knowledge, knowledge that is less full than it might be, perhaps than it ought to be. It involves the relationship between what an observer could know and what [he] does know, and it assumes that the observer knows less than [he] might. However, this may not be an altogether satisfactory definition for it fails to convey the sense that hidden knowledge is not just unrealised knowledge but frustrated knowledge. [Bull; 1999; 18]

Le cas Dora Lange était sensiblement clos avant l'insinuation de Guy Francis. Son suicide après un appel non-identifié reçu d'une cabine téléphonique<sup>35</sup> corrobore l'hypothèse, en 2002, de la perpétration des activités du groupe lié au Yellow King. L'opacité du cas ne

---

<sup>34</sup> Les premières remarques que fait Cohle au sujet de Dora Lange: « Her knees are abraded, rug burns on her back. Cold sores, gum line recession, bad teeth. There's decent odds she was a [prostitute]. He might not have known her, but this idea goes way back with him. » [TD; « The Long Bright Dark »; 11:28]

<sup>35</sup> L'appel suspect que reçoit Guy Francis avant son suicide soulève des questions: « Prints? That's a public phone. No kind of lawyer makes calls from here. » [TD; « The Secret Fate of All Life »; 49:23]

diminue en rien, mais, à suivre Bull, les connaissances non seulement incomplètes, mais non complétées de Cohle (il est conscient de ne pas en savoir assez) ajoutent un maillon à leur chaîne et lui permettront de procéder à partir de sa "connaissance frustrée", basée sur des soupçons toujours plus définitifs. Le réseau de connaissances frustrées demeure en éveil perpétuel devant le cas à régler; chaque détail doit être appelé à revenir, chaque nom, chaque événement peut revêtir un caractère nouveau sous le jour d'une information nouvelle ou nouvellement complétée. Au même titre qu'une institution, le détective se sert du dispositif d'archive pour conserver toute information qui pourrait s'avérer utile: « Of course I've always taken a lot of notes. I mean, you never know what the thing's gonna be, do you? A little detail somewhere way down the line makes you say, "Ohh!". Breaks the case. » [TD; « The Long Bright Dark »; 7:34].

Reprendre la supposition initiale d'une connaissance totale et cohérente, à la condition de ce que peut en extraire le détective, une connaissance qui pour Bull peut être partiellement ou complètement dissimulée [Bull; 1999; 1]), et la replacer dans le contexte d'un récit gothique signifie toutefois accepter que cette connaissance n'est qu'une partie de la somme plus large de l'inconnu et qu'elle est ultimement inconnaissable<sup>36</sup> puisque ésotérique. Il serait raisonnable, dans une économie de récit gothique, d'avouer que la seule connaissance valide est la connaissance de l'inconnu. La sphère du savoir humain se borne à ses propres limites, et toute tentative d'expansion se solde en un effort vain, puisque chaque aboutissement ne fait que révéler la part proportionnellement toujours plus grande de l'inconnu. Cependant, au sein de la sphère de la connaissance humaine telle qu'elle se

---

<sup>36</sup> Cet « inconnaissable » refuse ainsi l'hypothèse de Bull quant à l'existence d'un savoir totalisant, qui, dans les circonstances idéales, pourrait être reconstruit. Ce n'est pas le cas dans *True Detective*: le Yellow King est une figure et la différence fait renoncer toute possibilité de coïncidence entre le signifiant et le signifié.

présente dans *True Detective*, il est possible de diviser le savoir en au moins deux catégories. Celui, d'abord, du travail du détective qui se concentre principalement autour de l'observation et de l'interprétation de signes, d'indices et de symboles. Celui, ensuite, du spectateur qui double le travail du détective en rassemblant le cadre référentiel d'archives et son jeu d'allusions. Il y aurait enfin, peut-être en guise de connaissance plus vaste mais plus vague et diffuse, la connaissance du mystère fondamental du Yellow King et de son réseau qui pointe, toujours de manière allusive vers une archive du gothique et de la *weird fiction*: Edgar Allan Poe, Ambrose Bierce, Robert Chambers et H.P. Lovecraft. L'écriture de ces auteurs pointe obscurément et indirectement vers leur prédécesseur (Lovecraft rendait hommage à Chambers qui rendait hommage à Bierce et ainsi de suite), et c'est au lecteur - ou au spectateur - averti de reconnaître les itérations et les reprises du genre. En retour, ces allusions étranges ne pointent vers rien de tellement précis, autre qu'une possibilité subséquente, celle de tracer la généalogie du récit afin de mieux rendre le motif circulaire du dispositif d'archive.

## 2.4 Généalogie du récit

« Along the shore the cloud waves break,  
The twin suns sink behind the lake,  
The shadows lengthen  
In Carcosa.  
Strange is the night where black stars rise,  
And strange moons circle through the skies,  
But stranger still is  
Lost Carcosa  
Songs that the Hyades shall sing,  
Where flap the tatters of the King,  
Must die unheard in  
Dim Carcosa.  
Song of my soul, my voice is dead,  
Die though, unsung, as tears unshed  
Shall dry and die in

Lost Carcosa »  
"Cassilda's Song" in *The King in Yellow*  
Act I, Scene II. [Chambers; 1976; 6]

"The Mask"

« Camilla: You sir, should unmask.

Stranger: Indeed?

Camilla: Indeed it's time. We all have laid aside disguise but you.

Stranger: I wear no mask.

Camilla: (Terrified, aside to Cassilda.) No mask? No mask!

The King in Yellow: Act I - Scene 2d. » [Chambers; 1976; 47]

Outre les questions plus larges de la généalogie du récit, la poétique narrative de la psychosphère relève essentiellement de l'archive: *True Detective* fait maintes allusions à la tradition gothique et à la *weird fiction* américaine. Celles-ci désignent à leur tour une explication transhistorique d'un retour à la violence ritualisée. Toutefois, cette explication, s'il en est une, demeure fragmentée, incohérente et ultimement différée. Cette dimension généalogique de l'archive inclut entre autres les multiples références au "Carcosa", lieu mythique du livre de Robert W. Chambers, *The King in Yellow* (1895). Le recueil de Chambers pointe vers la nouvelle *An Inhabitant of Carcosa* écrite par Ambrose Bierce en 1886, dans laquelle le narrateur, littéralement désincarné, erre et prend conscience de son environnement immédiat et réalise le fait de sa propre mort, un évènement désormais si lointain qu'il lui est difficile de reconnaître le lieu même de sa sépulture au sein de sa ville natale, « the ancient and famous city of Carcosa » [Bierce; 1970; 534]. Cette ville, maintenant une ruine terne et désolée, n'est ponctuée que d'arbres morts et de pierres mornes, vestiges funèbres et seules traces d'un passé que même les années n'ont plus la force d'user. Cette image d'une ville où le temps semble s'écouler en dehors du temps,

doublée d'allusions à l'étoile d'Aldebaran et à l'amas d'étoiles des Hyades<sup>37</sup>, servira à Chambers de toile de fond<sup>38</sup> pour broser le portrait d'une figure, celle du Yellow King. Une présence plus qu'un corps, ce roi n'est jamais explicitement décrit par Chambers: sa rencontre, ultimement, ne peut que mener à la mort de celui qui l'appelle: « And now I heard his voice, rising, swelling, thundering through the flashing light, and as I fell, the radiance increasing, increasing, poured over me in waves of flame. Then I sank into the depths, and I heard the King in Yellow whispering to my soul: "It is a fearful thing to fall into the hands of the living God!" » [Chambers; 1976; 78]. L'effroyable pièce en cinq actes (seuls deux extraits du premier acte sont accessibles au lecteur) rendrait fou quiconque la lit, quoiqu'il soit permis de s'interroger à savoir si elle ne fournit pas plutôt une sorte d'illumination, une possibilité de transcendance. Au-delà d'un accès de démence, la lecture provoque l'aliénation: « This is the thing that troubles me, for I cannot forget Carcosa where black stars hang in the heavens; where the shadows of men's thoughts lengthen in the afternoon, where the twin suns sink into the Lake of Hali; and my mind will bear forever the memory of the Pallid Mask. » [Chambers; 1976; 11]. Une fois entamée la lecture, le poison mielleux des mots du premier acte agit et pervertit à la fois l'imagination et la raison: « The very banality and innocence of the first act only allowed the blow to fall afterward with more awful effect. » [Chambers; 1976; 11]. Telle une araignée qui piège sa proie, la pièce tisse sa toile dans le système nerveux de quiconque la lit. De cette pièce, pourtant, seul un

---

<sup>37</sup> « Looking upward, I saw through a sudden rift in the clouds Aldebaran and the Hyades! In all this there was a hint of night - the linx, the man with the torch, the owl. Yet I saw - I saw even the stars in absence of darkness. » (Bierce; 1970; 535)

<sup>38</sup> Lovecraft, dans *Supernatural Horror in Literature*, remaque: « It is worth observing that the author derives most of the names and allusions connected with this eldritch land of primal memory from the tales of Ambrose Bierce. » (Lovecraft; 1973; 72). Il est intéressant de lire avec quelle distance Lovecraft note ce fait, puisque lui-même emprunte librement à Chambers et l'adapte à son propre mythos. Il est également curieux de se rappeler que dans son court récit intitulé *History of the Necronomicon*, Lovecraft prétend que c'est du Necronomicon, un grimoire occulte, que Chambers aurait tiré son *The King in Yellow*.

fragment est accessible, et l'effet escompté par Chambers est d'autant plus réussi puisque l'ampleur de l'horreur est multipliée par la force de sa suggestion. Le roi, comme la pièce qui le présente, est pour ainsi dire un noyau sémiologique toujours fragmentaire et toujours différé, autant dans l'économie de récit de *The King in Yellow* que dans celle de *True Detective*. Chaque renvoi au Carcosa d'Ambrose Bierce ne fait qu'épaissir le brouillard qu'entoure la mythologie du Yellow King.

Alors que la deuxième scène du premier acte que Chambers offre en guise d'épigraphe semble être moins une impression que ce qu'écrit Bierce dans *An Inhabitant of Carcosa*, son caractère extensif (quelques mentions sont faites sans aucune précision) ne fait que repousser la possibilité d'ancrer le fantasmagorique dans un cadre référentiel pour le moins accessible. Avec l'extrait "The Mask", "Cassilda's Song" est l'un des deux seuls accès à "l'origine" du récit (le livre fictif *The King in Yellow*), lui même pointant vers *An Inhabitant of Carcosa*. Le « Lake of Hali » mentionné est repris plus tard par Hildred Castaigne, le narrateur de la nouvelle liminaire "The Repairer of Reputations": « [...] the twin suns sink into the Lake of Hali » [Chambers; 1976; 11]. Par l'intermédiaire des personnages, des précisions sont offertes et compliquent toujours davantage la relation entre ce que peut connaître le lecteur et la connaissance ultime, hypothétique dans ce cas. La dissimulation du savoir, développée plus haut, se réclame comme un moyen d'attiser la curiosité du lecteur qui jamais ne sera satisfaite. "Cassilda's Song" et "The Mask" ne demeurent que des extraits du premier acte, le deuxième n'existant que sous forme d'allusions. La singularité diffuse de "Cassilda's Song" présente néanmoins dans sa pleine capacité la poétique de l'étrange qu'un auteur comme H.P. Lovecraft reprendra comme dispositif constitutif à la fiction de l'horreur. C'est de l'informe, de l'imprécis, de l'impuissance humaine devant l'immensité

sidérale, de l'inconnu et du doute, finalement, qu'un auteur de *weird fiction* tire sa capacité à effrayer le lecteur<sup>39</sup>. À travers ses nombreuses histoires courtes, Lovecraft construit ce qui est maintenant communément appelé le "mythos" de Cthulhu, une suite de références à des divinités ancestrales, des entités mystiques toutes-puissantes dont fait partie le Yellow King<sup>40</sup>. À la limite de la science fiction, Lovecraft prend une importance capitale devant la généalogie du récit de l'univers de *True Detective* puisqu'il emprunte directement à Chambers la terminologie du recueil *The King in Yellow*: « The book [Necronomicon] is rigidly suppressed by the authorities of most countries, and by all branches of organised ecclesiasticism. Reading leads to terrible consequences. It was from rumours of this book (of which relatively few of the general public know) that R. W. Chambers is said to have derived the idea of his early novel *The King in Yellow*. » [Lovecraft; 2014; 673]. Cet extrait de sa courte nouvelle *History of the Necronomicon* présente une version altérée de ce que proposait Chambers avec la pièce maudite *The King in Yellow*: ainsi, ce dernier se serait, selon Lovecraft, inspiré de son grimoire pour écrire l'infâme texte. En plaçant Chambers dans la généalogie de ses propres récits, Lovecraft vient confirmer une tradition propre à la *weird fiction* (mieux détaillée dans le prochain segment de ce chapitre), soit celle de la reprise. En l'occurrence, *True Detective* se trouve sinon à valider son appartenance au

---

<sup>39</sup> David Oakes, dans *Science and Destabilization in the Modern American Gothic: Lovecraft, Matheson and King*, précise: « The tales of H. P. Lovecraft rely on the frightening revelations that may result from the constant quest for knowledge and the inability of science to explain all the mysteries of an infinitely complex cosmos. » (Oakes; 2000; 34)

<sup>40</sup> Dans la nouvelle « The Whisperer in the Darkness », le narrateur décrit sa terreur: « I found myself faced by names and terms that I had heard elsewhere in the most hideous of connexions - Yuggoth, Great Cthulhu, Tsathoggua, Yog-Sothoth, R'lyeh, Nyarlathotep, Azathoth, Hastur, Yian, Leng, the Lake of Hali, Bethmoora, the Yellow Sign, L'mur-Kathulos, Bran, and the Magnum Innominandum - and was drawn back through nameless aeons and inconcievable dimensions to worlds of elder, outer entity at which the crazed author of the Necronomicon had only guessed in the vaguest way. I was told of the pits of the primal life, and of the streams that had trickled down therefrom; and finally, of the tiny rivulet from one of those streams which had become entangled with the destinies of our own earth. » (Lovecraft; 2014; 731)

genre, au moins à lui rendre hommage en alliant à l'héritage naturaliste du genre détective celui du surnaturel, quoique aucune instance ne vienne confirmer cette affirmation: le Yellow King est relayé au rang des croyances et des inventions humaines. Sa « présence » dans *True Detective*, cependant, l'inscrit dans la suite généalogique d'entités surnaturelles de l'héritage gothique. Chaque nouvelle instance se trouve à compliquer toujours plus la chaîne sémiologique de ce que pourrait indiquer le noyau, la preuve de son existence est constamment repoussée et la possibilité d'éclaircissement éternellement différée: le Yellow King de *True Detective* n'est finalement jamais découvert et, de Lovecraft à Chambers, où rien n'est révélé sinon l'indice d'une présence, tout mène à la mythique Carcosa de Bierce, qui à son tour n'est rien d'autre que le spectre d'une ville, l'empreinte d'une fantasmagorie issue de l'imaginaire de Poe.

## **2.5 La *weird fiction***

La caractéristique primitive et trans-historique de la violence, ritualisée ou réprimée (c'est particulièrement le cas du gothique), dans la littérature *weird* ou gothique est étudiée par H.P. Lovecraft dans son livre *Supernatural Horror in Literature*: « Because we remember pain and the menace of death more vividly than pleasure, and because our feelings toward the beneficent aspects of the unknown have from the first been captured and formalized by conventional religious rituals, it has fallen to the lot of the darker and maleficent side of cosmic mystery to figure chiefly in our popular supernatural folklore. » [Lovecraft; 1973; 14]. Les phénomènes naturels pouvaient alors facilement passer pour surnaturels puisqu'ils étaient des manifestations de forces obscures et inconnues, et la perception humaine à son



état le plus primitif ne pouvait que réagir par la méfiance ou par la terreur devant de tels événements: « The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown. » [Lovecraft; 1973; 12]. De cette peur cosmique, par la force de son imagination, l'humain pouvait se représenter des incarnations, interpréter des symboles et des signes, donner sens à des événements, et l'omnipotence de cette terreur se révélait être le puits sans fond à partir duquel l'humain personnifiait ses craintes les plus profondes. Cette horreur sans nom, sondée par les auteurs de *weird fiction*, est la fondation sur laquelle Robert W. Chambers a charpenté son *King in Yellow*.

Comme le passé hante le présent, comme l'archive hante l'enquête, le genre hante le récit. La *weird fiction*, dans son jeu référentiel, se borne à n'être jamais spécifique; elle privilégie plutôt l'allusion atmosphérique, le ton généralement lugubre favorable à l'ambiance étrange aux contours inquiétants. Le texte *An Inhabitant of Carcosa* de Bierce, plus description que récit, conjure en quelque sorte le style macabre de Poe. Le narrateur désincarné de la nouvelle de Bierce décrit longuement l'environnement patibulaire de ce qu'il devinera enfin être Carcosa: « Over all the dismal landscape a canopy of low, lead-colored clouds hung like a visible curse. In all this there were a menace and a portent -- a hint of evil, an intimation of doom. Bird, beast, or insect there was none. The wind sighed in the bare branches of the dead trees and the gray grass bent to whisper its dread secret to the earth; but no other sound nor motion broke the awful repose of that dismal place » [Bierce; 1970; 533]. Rien n'est fortuit et chaque observation se fait l'agent d'un dispositif propre à la *weird fiction*, dont la fonction principale est de suggérer une terreur profondément immanente. Pour Lovecraft, cet effet atteint son plein potentiel lorsque « Just

enough is suggested, and just little enough is told. » [Lovecraft; 1973; 42]. Il ne s'agit pas pour ces auteurs de faire pleine lumière sur le monstre, mais de faire miroiter assez faiblement la lueur d'une bougie presque éteinte pour faire sentir au lecteur la limite de ses capacités humaines devant l'ampleur de l'obscurité opaque qu'est la terreur cosmique. Ce passage de Bierce donc, évoque le spectre d'une menace tellurique et diffuse telle que Poe l'échafaudait dans l'introduction de sa nouvelle *The Fall of the House of Usher*:

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was--but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible. I looked upon the scene before me--upon the mere house, and the simple landscape features of the domain--upon the bleak walls--upon the vacant eye-like windows--upon a few rank sedges--and upon a few white trunks of decayed trees--with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium--the bitter lapse into everyday life--the hideous dropping off of the veil. There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart--an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime. [Poe; 2014; 176].

Le squelette des arbres, l'absence de vie, les nuages bas et les ombres qui s'allongent, tout dans le paysage de Bierce rappelle celui de Poe. Sans mentionner directement *The Fall of the House of Usher*, la nouvelle de Bierce s'inscrit dans le sillage de son héritage, elle fait partie de sa généalogie. Ce type d'emprunt est l'une des propriétés de la *weird fiction*: ses auteurs font sans cesse allusion à d'autres auteurs et s'approprient, non sans respect pour leur œuvre, l'idée d'une terreur pour la recontextualiser ou la reformuler. Ce mécanisme fait vivre le genre et les entités qu'il a créé. C'est ainsi qu'une figure telle que le King in Yellow peut se retrouver à être appelée, plus de cent ans après sa première apparition dans le recueil de Chambers, à représenter une forme de ritualisation de la violence dans *True Detective*. L'archive de la littérature gothique américaine (et de la *weird fiction*) pointe à la fois vers une hantise mélancolique de « l'esprit » de Poe, tel que le démontre l'exemple de

Bierce, ainsi que vers une série d'allusions à caractère plus spécifiques, tel le Carcosa que Chambers a emprunté à Bierce.

Fidèle aux traditions de la *weird fiction* américaine, et plus particulièrement à celle qu'a élaborée Lovecraft en regard aux références imbriquées et croisées de son "mythos", *True Detective* ne mentionne jamais *The King in Yellow* comme étant un objet-livre. L'entité à laquelle la pièce fictive fait allusion, la figure du Yellow King à proprement parler, était un référent déjà chargé de caractéristiques - une présence métaphysique, un psychisme parasitaire et une inquiétante étrangeté -, et c'est cette figure qui est directement reprise dans *True Detective*. Il ne s'agit donc pas de présenter un volume qu'il suffirait de lire pour trouver la clé de l'énigme, mais plutôt de référencer le genre de la *weird fiction*, où une présence, façonnée en une idéologie à travers laquelle prend forme des rituels occultes, affecte psychiquement et physiquement son environnement. La force allusive d'une telle force invisible, affranchie de son attache matérielle (le livre), porte *True Detective* bien au-delà du genre auquel son titre fait référence. Bien que l'activité surnaturelle ne soit jamais validée dans la série - le green-eyed spaghetti monster, par exemple, n'était que Childress taché de peinture verte, vu par une enfant terrorisée -, elle demeure suggérée et ce, très particulièrement dans le dialogue de Cohle, de Ledoux et de Childress, quoique beaucoup de figurants<sup>41</sup> semblent s'expliquer ainsi l'aura mystérieuse qui voile les crimes et le culte. La série se détourne donc de l'élucidation purement scientifique, évitant par le fait même la tradition naturaliste du genre policier, et préfère différer l'explication véritable afin d'obscurcir le motif réel des crimes et d'obnubiler toujours d'avantage le spectateur.

---

<sup>41</sup> Par exemple, une femme interrogée par Hart et Cohle a un tatouage d'étoiles noires sur le cou. Voir Figure 09 (annexe)

## 2.6 Échos gothiques

Les lignes dures du béton que forment les bâtiments entourant la morgue d'où sortent Hart et Cohle réfléchissent le soleil lourd du sud et font écho à la solitude qui s'émane d'un tel endroit. Avant de prendre place dans la voiture, Cohle dit à Hart: « This place is like somebody's memory of the town, and the memory's fading. It's like there was never anything here but jungle. » [TD; « The Long Bright Dark »; 29:59]. Déjà commence à se manifester en filigrane le dessous des choses, à savoir que la frontière invisible qui sépare le matériel de l'immatériel (dans l'économie du gothique américain) s'amenuise devant la sensibilité de Cohle face à de tels phénomènes. Lui-même la décrit comme une condition médicale: « Synesthesia. It's a misalignment of synaptic receptors and triggers - alkalis, colors, certain metallics. It's a type of hyper sensitivity. One sense triggers another sense. Sometimes I'll see a color, and it'll put a taste in my mouth. A touch, a texture, a scent may put a note in my head. » [TD; « The Locked Room »: 36:00]. Son hypersensibilité lui permet de goûter la psychosphère: « I get a bad taste in my mouth out here. Aluminum, ash, like you can smell the psychosphere. » [Ibid.; 17:42]. La synesthésie de Cohle peut en quelque sorte valider ce qui autrement serait réduit à son instinct de détective, afin de lui permettre un accès privilégié aux secrets dont recèle la Louisiane rurale. L'épisode « Seeing Things » porte les détectives Coule et Hart à la recherche d'une Église qui ne figure sur aucune carte, aucun registre, puisque depuis longtemps abandonnée, et qui aurait donné lieu à des rites aux accents vodous. Alors que Hart se décourage, Cohle observe une formation aviaire<sup>42</sup> qui

---

<sup>42</sup> Voir Figure 10 (annexe).

en vient à spiraler, suivant par le fait même le motif par lesquelles sont marquées les victimes du Yellow King. Cette indication au caractère surnaturel pousse les détectives dans la bonne direction, et Cohle, en 2012, explique: « I mean, I could always tell what was real or what wasn't, you know. [...] But there were other times I thought I was mainlining the secret truth of the universe. » [TD; « Seeing Things »; 55:59]. La synesthésie, plus qu'une condition médicale, opère ici comme une propriété ésotérique se rapprochant de la clairvoyance. C'est donc en cette qualité que sa perception extra sensorielle capte l'essence étrange que peut renfermer le stationnement arrière d'une morgue louisianaise. Privé d'activité humaine, ce lieu ne peut occuper d'autres fonctions que celle de sa propre existence silencieuse, où le temps, faute de référent, ne peut exister que dans sa valeur entropique. La spéculation que formule Cohle, à savoir que la ville n'est que la mémoire de quelqu'un, et que cette mémoire s'efface, n'est pas sans rappeler le Carcosa de Bierce, où seule l'usure marque le passage d'un temps si effacé, si lointain, que dans ce lieu atemporel, le narrateur ne voit plus la nécessité pour l'homme d'entretenir une mémoire:

Scattered here and there, more massive blocks showed where some pompous or ambitious monument had once flung its feeble defiance at oblivion. So old seemed these relics, these vestiges of vanity and memorials of affection and piety, so battered and worn and stained - so neglected, deserted, forgotten the place, that I could not help thinking myself the discoverer of the burial-ground of a prehistoric race of men whose very name was long extinct. [Bierce; 1970; 534]

Le "véritable" Carcosa de *True Detective* est cependant celui où Errol Childress poignarde Cohle dans l'épisode final, « Form and Void ». Les réminiscences généalogiques sont néanmoins amenées à refaire surface à intervalles presque réguliers au travers des huit épisodes, et chaque nouvelle allusion ou évocation participe à la composition d'une structure narrative qui vient donner une charge transhistorique à l'intrigue de l'émission. L'élément ritualiste des meurtres et des enlèvements puise dans l'imaginaire gothique élaboré entre autres par Bierce, Chambers et Lovecraft; à la violence exposée s'agglutine un

symbolisme propre à cette sphère narrative. C'est une conclusion vers laquelle tend Cohle en lisant le journal intime de Dora Lange: « "I closed my eyes and saw the king in yellow moving through the forest." This is her diary, Marty. [...] "The king's children were marked. They became his angels." The Yellow King, Carcosa. [...] Well, it reads like a fantasy. » [TD; « Seeing Things »; 33:11]. La puissance évocatrice de *The King in Yellow* transcende le genre jusqu'à contaminer les zones rurales de la Louisiane, et agit par le fait même comme une puissance narrative indépendante puisqu'elle est seulement partiellement accessible au téléspectateur. Le journal de Dora Lange se lit comme une fantaisie parce qu'il en est une, ce qui n'empêche en aucune façon l'idéologie de progresser sournoisement et de former les victimes et leurs bourreaux. Les pulsations de la sphère d'influence du Yellow King se font sentir à travers la découverte de tels documents et autres témoignages, et sa narrativité se forme déjà au-delà de sa propre capacité d'émission: « Yeah, but the lattices, the symbology - some kind of culture to it, Marty. I mean, he wanted us to find this one [Dora Lange], like he was showing off. That cane field is our stage. » (TD; « The Locked Room »; 15:48). Chaque contributeur, que ce soient les frères Ledoux, la famille Childress, ou d'autres encore, participe à l'élaboration invisible d'un réseau narratif qui d'une part rappelle l'origine du Yellow King et de Carcosa et d'une autre amplifie et complique cette mythologie aux échos gothiques.

Tant d'événements, dans *True Detective*, semblent fonctionner, dans une large mesure, comme les agents d'un dispositif visant à rendre visible l'invisible, sans pourtant vouloir y parvenir complètement. L'omnipotence du secret, de sa connaissance incomplète, desquels résulte une horreur ineffable et pourtant personnifiée (malgré le voile) par le Yellow King, cette masse de violence et de peur invisible et latente bouillonne et surgit pour enfin se

manifester chez les Reggie Ledoux et Errol Childress. Eux deviennent les pions d'une animosité plus vaste qui se déchaîne sur la côte de la Louisiane avec la force d'un ouragan. Il semble que chaque personne interrogée par Cohle ait conscience des forces à l'œuvre, comme si tous et toutes avaient perçu l'écho d'une terreur lointaine et qu'une seule allusion allait suffire à l'attirer sur soi. Lorsque Cohle, par exemple, montre à Miss Dolores les illustrations des *devil's nests*, elle ne peut retenir le flux de panique que lui provoque la vue d'une telle marque: « Him who eats time. Him robes it's a wind of invisible voices. [...] Rejoice. Death is not the end. Rejoice. Death is not the end. [...] You know Carcosa? You rejoice. Carcosa. » [TD; « After You've Gone »; 37:13]. Sa nièce prie Cohle et Hart de bien vouloir la laisser tranquille, comme s'ils avaient activé un mécanisme latent qu'elle tentait depuis longtemps de réprimer. La sœur et partenaire d'Errol, Betty Childress, lorsque interrogée par Hart afin de savoir où se trouve le meurtrier, lui répond, lunatique: « All around us, before you were born and after you die. » [TD; « Form and Void »; 27:49], puis l'avertit, « He's gonna come for you. He's worse than anybody. » [*Ibid*; 30:34]. La menace plane et pèse toujours, invisible mais manifeste, et chaque allusion, qui devrait en principe être à chaque fois un indice de plus, diffère la possibilité de coïncidence entre les deux mondes, soit le visible et l'invisible. Errol Childress, lui-même personnage gothique dans tout ce qu'il y a de plus grotesque, dit à sa sœur, avant de visiter la carcasse en décrépitude de leur père: « Now, Betty, I have very important work to do. My ascension removes me from the disc and the loop. I'm near final stage. Some mornings, I can see the infernal plane. » [*Ibid*; 4:03]. Une volonté de transcendance teinte le discours de Childress, son ton est celui d'un homme qui, effectivement, aurait vu le reflet d'une autre dimension, d'une « infernal plane », d'un monde gorgé d'une terreur sans nom, de la peur cosmique à l'état pur.

Isolées de tout contexte, ces paroles pourraient être le pronostic d'une tendance schizophrénique, cependant, elles dévoilent une affinité à celles, prophétiques, de Reggie Ledoux, par exemple: « I know what happens next. I saw you in my draient. You're in Carcosa now with me. He sees you. » [TD; « The Secret Fate of All Life »; 14:57] ou encore à celles de DeWall Ledoux, « I can see your soul at the edges of your eyes<sup>43</sup>. It's corrosive, like acid. You got a demon, little man, and I don't like your face. It makes me want to do things to it. » [Ibid.; 3:42]. C'est un langage qu'ils partagent, et ce langage est porteur d'une idéologie souterraine, profondément occulte et rituelle. Les symboles qu'ils partagent, la spirale, les ramures, les *devil's nests*, le Yellow King et Carcosa, tous opèrent comme un dispositif d'archives au-delà de leur fonction d'identification, de reconnaissance et de fétichisation<sup>44</sup>. Cette archive, dans l'économie gothique, n'est que fragmentaire, elle pointe vers un inconnu inaccessible, elle hante le récit mais ne peut rien révéler du secret hypothétique. Le dispositif d'archive se double donc d'une fonction propre à la *weird fiction*, soit celle de suggérer l'horreur plutôt que de la montrer. Ces symboles et ses paroles allusives insinuent des rites païens, saturniens, et nécessairement proscrits qu'une série détective ou un roman policier se serait employé à expliquer, cependant, comme *True Detective* s'éloigne de la tradition naturaliste de ses prédécesseurs, l'explication est différée et devient à jamais l'objet de spéculations pour le téléspectateur avide de réponses.

Une présence, celle du Yellow King par exemple, invisible et omnipotente, façonnée en

---

<sup>43</sup> Cette phrase de DeWall Ledoux n'est pas sans rappeler une phrase du *Wise Blood* de Flannery O'Connor: « I can smell the sin on your breath. » [O'Connor; 2007; 121].

<sup>44</sup> Ces indices avaient été relevées par Cohle lors de son inspection de la scène de crime de Dora Lange: « It's fantasy enactment, ritual, fetishization, iconography. This is his vision. Her body is a paraphilic love map. [...] An attachment of physical lust to fantasies and practices forbidden by society. » [TD; « The Long Bright Dark »; 10:48].



une idéologie, perpétrée par des rituels et évoquée dans un grimoire ou un tome occulte<sup>45</sup>, ne peut que hanter l'inconscient collectif. Sa dimension spectrale lui garantit une survivance transgénérationnelle, de la même façon qu'une malédiction s'agglutine aux descendants de celui ou celle qui a été maudit. Il découle de ce constat deux hypothèses: la première étant qu'une telle influence sur l'esprit humain le déculpabilise jusqu'à un certain degré, puisqu'il serait soumis à une force plus grande que sa propre individualité. Ce serait admettre en partie que Ledoux et Childress, les cousins Tuttle même, auraient été possédés par une entité, le Yellow King, ou simplement par leur capitulation devant l'horreur suprême et cosmique. La seconde relève encore une fois du dispositif de peur de la *weird fiction*, soit de transmettre au lecteur, ici au téléspectateur, la peur que vivent les personnages. Quoi de mieux, dans ce cas, qu'une idéologie voilée de rites occultes? Ce serait au tour de l'audience d'être possédée, de porter avec elle le fardeau de la connaissance de l'inconnu. La finale de la série ne fait rien pour rassurer quiconque s'inquiétait: « Tuttle, fucking men in the video. We didn't get 'em all. » [TD; « Form and Void »; 44:46] dit Cohle à Hart après l'épisode à Carcosa. Hart lui répond: « Yeah, and we ain't gonna get 'em all. That ain't what kind of world it is, but we got ours. » [Ibid.; 44:52]. La résolution n'est que partielle, quelques pions sont tombés, mais l'idéologie demeure bien vivante, et la psychosphère n'aura eu qu'un bref répit.

---

<sup>45</sup> Que ce soit le *Necronomicon* de H.P. Lovecraft ou *The King in Yellow* de R.W. Chambers.

## 2.7 Conclusion du chapitre

Dans l'économie gothique, la relation entre le secret, l'archive dissimulée et le savoir, totalisant ou dans la limite de la cohérence, est une fonction narrative. C'est le moteur qui mène l'intrigue du mystère jusqu'à son élucidation, qui, dans le récit policier, constitue également le dénouement. Bien que *True Detective* fonctionne selon la même logique, le caractère fragmentaire de son archive empêche la résolution complète de l'enquête. Comme l'hydre, les têtes tombées - celles de Ledoux, de Childress et de Tuttle - ne suffisent pas à éliminer complètement la bête. Les détectives Hart et Cohle arrivent à la limite de leurs capacités physiques, morales et intellectuelles, sachant très bien que le mal ne peut être éradiqué, que les marques laissées par la violence ritualisée sont indélébiles. Bien que le « brouillard<sup>46</sup> » épistémologique qui camoufle les activités du culte relève de la tradition gothique, son caractère transhistorique<sup>47</sup> ouvre la possibilité d'une transcendance. Il serait impossible de définir vers quoi exactement pointe cette transcendance; il ne s'agit pas d'une promesse d'absolution telle que transmise par les écrits du Vieux Testament. Cette transcendance en serait plutôt une qui mènerait à l'essence de la violence, et ferait partie de la pulsion de mort inhérente au genre de la weird fiction et du mode gothique.

---

<sup>46</sup> En référence au mystère perpétuel qui camoufle la figure du Yellow King, et plus largement à la spirale de la différence qui empêche la coïncidence du référent et du référé.

<sup>47</sup> En référence à la généalogie du récit, à l'emprunt délibéré au genre policier, à celui de la *weird fiction* et à l'esthétique *Southern Gothic*.

## Chapitre III: La spatialité de la psychosphère

*It was all the same dream, a dream that you  
had inside a locked room, a dream about  
being a person and like a lot of dreams  
there's a monster at the end of it.*

*Rust Cohle, True Detective*

### 3.1 Introduction du chapitre

La question du genre dans *True Detective*, au-delà d'un examen de la généalogie du récit et de son affiliation à la *weird fiction*, et dans le contexte conceptuel de l'archive, se pose également en vue d'une affiliation plus large au *Southern Gothic* américain. Il ne s'agira pas, dans ce chapitre, d'examiner exactement en quoi *True Detective* relève du *Southern Gothic*, plus que d'un autre genre, mode ou champ discursif<sup>48</sup>, mais de comprendre en quoi ce choix stylistique est le plus propice à l'élaboration de la psychosphère<sup>49</sup>. Empruntant au genre du roman policier - le titre seul de la série suffit à rappeler son hommage au *Pulp Fiction* et à la littérature *True Crime* -, *True Detective* se distingue par son réseau complexe de références à des ouvrages de la *weird fiction* et du répertoire gothique américain. L'obscurité dans laquelle se déroule l'enquête fait toujours luire la possibilité d'une explication surnaturelle, qui sans cesse vient étirer les limites naturalistes du récit policier.

---

<sup>48</sup> Il n'importe pas, pour les besoins de ce mémoire, de se ranger d'un côté ou de l'autre du débat. Il importe d'envisager le *Southern Gothic* principalement comme une expression esthétique à caractère régionale.

<sup>49</sup> Il convient de rappeler que la psychosphère relève de la sphère de la psyché humaine, de l'inconscient et de la mémoire collective, de même que les désirs, intentions et idées. Elle possède certaines qualités de la réalité matérielle qui lui permettent une interaction avec quiconque arrive à s'y « connecter ». Son nom même suggère une zone, une spatialité en dehors de la réalité matérielle, mais immanente à la répétition de la violence ritualisée.

Sans jamais confirmer l'hypothèse paranormale, la série ne l'élimine toutefois pas, et la scission ainsi faite entre la réalité matérielle et cet autre monde laisse place à l'interprétation. Cette brèche possède une dimension spatiale et temporelle, dans la mesure où elle permet le retour de ce qui a été réprimé, opérant par le fait même une irruption du passé dans le présent. La perméabilité de la frontière entre ces deux mondes donne lieu, dans l'imaginaire gothique, à nombre de terreurs, parfois fantastiques, d'autres fois psychologiques. Les mécanismes selon lesquels fonctionne la psychosphère demandent, dans l'économie du récit de *True Detective*, de telles perturbations. Sans sa contamination, par exemple, il serait impossible d'envisager qu'elle puisse même être contaminée, ce qui ouvre la possibilité d'étudier la psychosphère comme un organe psychique complexe avec une capacité d'influence réciproque. Il aurait été difficile pour l'auteur de la série, Nic Pizzolatto, d'explorer de telles avenues en se bornant au langage naturaliste du récit détective traditionnel. Le mélange des genres, particulièrement sous l'égide du *Southern Gothic*, permet l'élaboration du concept de la psychosphère au sein des huit épisodes qui composent la télésérie.

### **3.2 Le *Southern Gothic***

En position de révérence, les mains liées, les yeux bandés et une couronne de ramures sur la tête, le corps meurtri de Dora Lange est découvert au pied d'un arbre solitaire dans la campagne louisianaise. La racine tuméfiée à laquelle est attachée Dora Lange remonte, sinueuse, jusqu'au tronc ancestral, d'où émergent les branches tortueuses au feuillage clairsemé. Cet arbre aux racines profondes et aux larges ramifications est le symbole

sinistre de la puissance d'une lignée généalogique dépravée, un thème prépondérant de l'esthétique et de l'économie du récit de *True Detective* et plus largement du *Southern Gothic* américain. La dégénérescence du territoire côtier louisianais, la décrépitude de ses maisons - due aux passages d'ouragans, doublée de celui plus lent mais tout aussi dévastateur du temps -, et l'étiollement d'une population accablée de malheurs successifs, reflètent la déchéance d'une ancienne noblesse, la débauche des mœurs et l'avilissement d'une morale désormais antique jusqu'à son état suprême de décadence. La dégénération de l'aristocratie du Sud, issue d'une économie de larges plantations et de traite d'esclave - le Sud antebellum -, est un canon de l'esthétique *Southern Gothic*. Lewis P. Simpson, dans son introduction de *3 by 3: Masterworks of the Southern Gothic* (1985), rappelle que Thomas Jefferson, dans ses *Notes on the State of Virginia* (1785) instaurait, involontairement peut-être, les assises de ce qu'allait devenir le mode du *Southern Gothic* en évoquant « a powerful vision of Virginia masters corrupted in intellect and spirit by their psychic bondage to their own slaves. » [Simpson; 1985; xi]. Le paradoxe intrinsèque à la dialectique du maître et de l'esclave, où finalement le maître se trouve à être l'esclave de son esclave par sa dépendance au travail accompli<sup>50</sup>, trouve écho dans la condition des propriétaires de plantation du Sud américain. La culture blanche sudiste se trouve au fil des générations à être « corrompue » par le contact prolongé avec la culture de ses esclaves. Simpson accorde une importance particulière à la vision qu'offre Jefferson dans ses *Notes*:

« A hyperbolic portrayal of plantation life as Jefferson himself knew it at Monticello - or indeed as existed on any Southern plantation, to be precise, a deliberate fiction - the famous nineteenth chapter of *Notes on Virginia* is the originating image of the familiar plantation Gothic, which depicts a Southern landscape of nightmare, homeland of a decadent aristocracy of slaveholders and of their descendants, prone to neurotic terrors and violence. » [Simpson; 1985; xi].

Le passé ombrageux de l'économie sudiste lui pourrît, et à certains égards, d'une gloire

---

<sup>50</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, Vrin, Paris, 2006.

nostalgique qui anime chez ceux qui sont, malgré son lustre rendu terne par les années passées et les idéologies changeantes, toujours en faveur d'un tel mode de vie.

« Now, people kept their own back then, I mean, a man's house was his own. » [TD; « After You've Gone »; 35:50] se rappelle Miss Dolores dans le pénultième épisode de la série. Le maître était propriétaire de vastes terres à cette époque, et ses esclaves étaient sa propriété au même titre que l'étaient sa maison, ses animaux, et chaque plant de tabac qui poussait dans ses champs. Il n'était donc pas mal vu que Sam Tuttle, patriarche de la lignée Tuttle, en propriétaire qu'il était, exerce son droit - aussi dépravé soit-il -, sur ce qui lui appartenait: « He didn't like a woman – see, once she had it done to her, he didn't like them but that one time. Not after that. » [Ibid.; 36:22]. Les enfants et petits enfants légitimes (le révérend Billy Lee Tuttle) comme illégitimes (Errol Childress) de Sam Tuttle sont introduits très jeunes aux pratiques perverses et rituelles de leur parent qui - il n'est pas exagéré de l'envisager -, les aurait lui-même héritées d'une longue tradition familiale. Cette transmission kabbalistique, presque héréditaire, semble se serrer telle une vigne vénéneuse et parasitique autour des branches principales et secondaires de l'arbre généalogique des Tuttle. Les meurtres et viols rituels perpétrés par Sam Tuttle et ses acolytes masqués sont minutieusement voilés par les réseaux tentaculaires de sa sphère d'influence: les membres-clés de l'organisation secrète occupent de hauts rangs dans la hiérarchie et travaillent de pair avec le service policier louisianais. Les corps des jeunes filles disparues ne sont jamais retrouvés, les traces de leur disparition s'évaporent, et les raisons en sont toujours satisfaisantes: les ravages des ouragans Katrina et Andrew, la dissolution du programme *Wellspring* et la perte d'archives, les mauvaises fréquentations des victimes, la prostitution, la pauvreté, l'abus de substances, etc. Ces raisons sont pour la plupart des problèmes

d'envergure sociale avec lesquels le *Deep South* américain doit traiter. La répression de telles questions sociales dans le contexte de l'identité nationale ne peut dès lors que mener à son exploration et à son exploitation par l'expression artistique, le gothique. Teresa Goddu, dans *Gothic America: Narrative, History, and Nation* (1997), explique:

American gothic literature criticizes America's national myth of new-world innocence by voicing the cultural contradictions that undermine the nation's claim to purity and equality. Showing how these contradictions contest and constitute national identity even as they are denied, the gothic tells of the historical horrors that make national identity possible yet must be repressed in order to sustain it. [...] Moreover, in its narrative incoherence, the gothic discloses the instability of America's self-representations; its highly wrought form exposes the artificial foundations of national identity. [Goddu; 1997; 10].

Sillonnant le périmètre de la réalité matérielle, le gothique américain y décèle mieux que tout autre genre ou mode la fissure dans la membrane perceptive qui réfrène son imaginaire grotesque pour révéler enfin le surnaturel, l'étrange, l'inquiétant, l'autre<sup>51</sup>. La marque laissée dans la psyché du Sud américain par l'esclavagisme et par la guerre civile trouve un écho dans la fiction gothique qui tente, inconsciemment peut-être, de faire la lumière sur ce que le discours national tente de réprimer. Ce paradoxe historique est reflété dans un autre paradoxe, inhérent au gothique américain: « However, while the gothic reveals what haunts the nation's narratives, it can also work to coalesce those narratives. Like the abject, the gothic serves as the ghost that both helps to run the machine of national identity and disrupts it. » [Goddu; 1997; 10]. Son action à double visage, soit de critiquer l'identité américaine d'une part et de la renforcer de l'autre, illustre la nature complexe de ce « genre » que Lewis P. Simpson préfère qualifier de « mode » gothique. Régional plus que

---

<sup>51</sup> Flannery O'Connor, dans « Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction », décrit mieux que quiconque le travail de l'auteur à cet égard: « Henry James said that Conrad in his fiction did things in the way that took the most doing. I think the writer of grotesque fiction does them in the way that takes the least, because in his work distances are so great. He's looking for one image that will connect or combine or embody two points; one is a point in the concrete, and the other is a point not visible to the naked eye, but believed in by him firmly, just as real to him, really, as the one that everybody sees.

It's not necessary to point out that the look of this fiction is going to be wild, that it is almost of necessity going to be violent and comic, because of the discrepancies that it seeks to combine. » [O'Connor; 1988; 357]

national, le *Southern Gothic* se déploie dans la littérature et dans l'imaginaire collectif du Sud avec force et constance, au point où le motif de ses auteurs, écrit Simpson, « although seldom overtly religious, is to fulfill an imperative imbedded in Southern culture, "respect for the mystery of being." For this reason [...], Southern writers have a particular "penchant for writing about freaks." In the South the conception of man is still influenced by Christian theology, O'Connor declares, this region of America being "if not Christ-centered, [...] most certainly Christ-haunted." » [Simpson; 1985; viii]. En examinant quelques passages de « The Fiction Writer and His Country » (1961) de Flannery O'Connor, Simpson retrace le régionalisme particulier du *Southern Gothic*, à savoir que le Sud partage dans son inconscient collectif une image commune, presque archétypale de ce « freak », figure souvent prophétique, presque toujours illuminée, qui, dans *True Detective*, trouve son reflet dans les frères Ledoux et Errol Childress. Pour Simpson, les auteurs *Southern Gothic* ne sont somme toute pas très étrangers à la vision du monde qu'ont les prophètes qu'ils ou elles créent: « Held in thrall by secular doctrines, they [les auteurs] cannot "separate mystery and judgment from vision." » [*Ibid.*; viii]. Le *Southern Gothic*, dans la conjuration d'un passé réprimé, réactive la capacité dégénérative de sa propre temporalité: le spectre de son histoire corrompt l'identité nationale qui tente de s'en affranchir. Comme la dimension temporelle de *True Detective* reprend ce modèle - autant sa forme de spirale (et l'archive d'ailleurs la partage) qui empêche toute résolution ou possibilité d'accomplissement, que le système théologique de la prophétie à trois temps - il est raisonnable de penser qu'au-delà de son esthétique et du respect des codes et des thèmes du *Southern Gothic*, cette série épouse à un niveau conceptuel les formes de ce mode.

La temporalité du *Southern Gothic* se moule en quelque sorte à celle de l'inquiétante



étrangeté en ce qu'elle partage l'origine distante d'un événement refoulé, et l'échec de ce refoulement opère un retour systématique. Les occurrences successives du retour de ce qui a été réprimé forment à leur suite un motif de répétition qui sans cesse gonfle l'importance de la scène originaire (là où le refoulement a eu lieu) tout en différant la possibilité d'une explication satisfaisante. Ce modèle n'est pas sans rappeler la circularité temporelle qu'explique Cohle dans *True Detective*, « time is a flat circle » [TD; « The Secret Fate of All Life »; 19:38], ou encore celui de l'archive derridienne: le sujet se forme par la répétition d'un événement *archival* (la circoncision, le baptême, le mariage, etc.). La répétition, pour Derrida qui reprend Freud, est un symptôme de la pulsion de mort (Derrida l'adapte pour sa théorie en « mal d'archive »). Dans le cas du *Southern Gothic*, le retour du réprimé et sa répétition, particulièrement celle d'images à la symbolique dense, tels les *black stars*, les *devil's nests*, les ramures, les meurtres et les hommes entourant une fillette, vient incarner la pulsion de mort. La répétition donne un rythme au récit, un rythme qui accélère la mort du sujet, ou son implication plus générale dans la pulsion de mort. Lorsque Hart remarque le crucifix dans l'appartement presque vide de Cohle, qui se dit athée, ce dernier lui explique: « That's a form of meditation. [...] I contemplate the moment in the garden, the idea of allowing your own crucifixion. » [TD; « The Long Bright Dark »; 15:02]. Cohle, dans le dernier épisode, se sacrifie en quelque sorte aux ténèbres, lorsque Childress l'invite: « Come die with me little priest, take off your mask » [TD; Form and Void »; 33:50]. Ce sacrifice, ultime acceptation de sa propre pulsion de mort, lui permet un instant de transcendance, un bref aperçu de l'autre monde, de l'énergie omnipotente qui compose ce monde et le nôtre, l'invisible et le visible, l'immatériel et le matériel.

Le gothique, depuis le *Castle of Otranto* (1764) de Walpole jusqu'à *The Fall of the*

*House of Usher* (1839) de Poe et encore *The Jolly Corner* (1908) de James, donne à l'architecture (la plupart du temps une demeure - un château, une maison où le passage du temps est marqué par des traces de déchéance) une charge allégorique puisqu'elle est le lieu de la hantise, là où se déploie le dispositif de l'inquiétante étrangeté, la friction entre la réalité matérielle et le surnaturel. Cette dimension spatiale du gothique est, remarque Simpson, un point d'ancrage dans le réel: « in their use of extraordinary settings, particularly gloomy old castles and a contrived machinery of the supernatural, the Gothic fictionists yet showed a fundamentally rationalistic bent by anchoring the main events of their books in the world of material reality. But the anchor in the material world is never firmly set. » [Simpson; 1985; ix]. Sur le terrain de la réalité commune, l'auteur gothique peut mettre en scène ne serait-ce qu'un seul élément déplacé au sein d'une atmosphère préalablement installée pour déranger le lecteur. Le retour de ce qui a été réprimé inquiète dans la mesure où les codes du genre sont respectés, où le contrat entre l'auteur et le lecteur (ou le téléspectateur) stipule que le monde représenté n'est pas un monde fantastique, mais qu'il est bel et bien plausible: « [...] pour que naisse un tel sentiment [d'inquiétante étrangeté], il faut [...], un litige quant à savoir si l'incroyable qui a été dépassé n'est tout de même pas réellement possible [...]. » [Freud; 2001; 129]. Bien que *True Detective* ne cesse d'insinuer qu'une force invisible applique une pression sur la réalité matérielle - Billy Lee Tuttle avertit Cohle: « I don't mean to tell men of your position, but there is a war happening behind things. » [TD; « The Long Bright Dark »; 50:56] -, rien ne vient jamais valider l'hypothèse surnaturelle: Carcosa, empiriquement, est un fort de la guerre civile abandonné, le *green-eared spaghetti monster* est Errol Childress taché de peinture verte, et le Yellow King n'est que la représentation figurale de cet autre monde.

Plus qu'un simple ancrage, cependant, le bâtiment gothique inspire une certaine ambiance, il s'en dégage, comme de la maison Usher, une menace sourde et diffuse, qui force le narrateur à se demander: « what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? » [Poe; 2014; 176]. Avec les années, ce dispositif s'est vu en quelque sorte se détacher de l'architecture particulière qui l'inspirait pour s'étendre à une atmosphère plus vaste, qui concentre toutefois les mêmes éléments qui venaient composer l'atmosphère propice à l'inquiétante étrangeté, quelques « combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us, still the analysis of this power lies among considerations beyond our depth. » [*Ibid.*; 176]. C'est dans cette veine que vient s'inscrire *True Detective* qui, à proprement parler, ne présente pas spécifiquement de bâtiment gothique, à l'exception, peut-être, du Carcosa de Childress qui sera analysé plus bas. L'atmosphère gothique, pourtant, s'homogénéise tout à fait avec le paysage estompé de la Louisiane post-Katrina. « This place is like somebody's memory of the town, and the memory's fading. It's like there was never anything here but jungle. » [*TD*; « The Long Bright Dark »; 29:59] dit Cohle à Hart alors qu'ils sortent de la morgue. En référence à *An Inhabitant of Carcosa* de Bierce, cette remarque de Cohle vient encore fragiliser le voile de la réalité matérielle qui pourtant limite, dans l'économie de *True Detective*, toute possibilité d'intervention surnaturelle: en ceci la série demeure fidèle aux tendances naturalistes de la fiction policière. Cette inclination matérialiste, paradoxalement, donne corps à l'inquiétante étrangeté: « It may be well to remark here that occult believers are probably less effective than materialists in delineating the spectral and the fantastic, since to them the phantom world is so commonplace a reality that they tend to refer it with less awe, remoteness, and impressiveness than do those who see it an absolute and stupendous violation of the

natural order. » [Lovecraft; 1973; 82]. Le surnaturel demeure ainsi désincarné, relayé au domaine de la psyché humaine dans la psychosphère, qui pourtant agit en retour sur les esprits humains: quelque chose affecte la population rurale, instille dans son inconscient collectif la peur cosmique, laquelle est représentée par une figure spectrale, celle du Yellow King.

Un autre symbole important du *lieu* gothique est la cathédrale médiévale. Sa finesse architecturale et surtout la dévotion marquée de ses pierres sculptées en hommage à l'œuvre divine comportait également un envers aux accents grotesques, les gargouilles: « As functional entities of the structure, these grotesqueries, representing the dark, subliminal forces that haunt the margins of consciousness, were incorporated into the faith the cathedral embodied. » [Simpson; 1985; ix]. Aux côtés des anges et des saints, les gargouilles aux expressions démoniaques posaient leurs yeux de pierres sur le fidèle pour lui rappeler la fragilité de la foi, à savoir que le vice n'est jamais bien loin de la vertu, que le mal peut se cacher là où semble être le bien. La complexité intrinsèque de la cathédrale gothique, sa finesse divine avec ses arches pointées, ses vitraux sublimes et ses contreforts aux accents dramatiques, « was once conceived by Western man to be the embodiment of the mystery of being. » [Simpson; 1985; ix]. Avec une architecture de l'âme qui reflétait les remous intérieurs de l'homme religieux, la cathédrale présentait un « [...] design that expressed faith in the soul's incorporation of a comprehensive structure of the visible and the invisible, the temporal and the eternal. » [Simpson; 1985; ix]. Il n'est donc pas étonnant de constater l'influence qu'a pu avoir un tel édifice sur une littérature pour laquelle de telles préoccupations étaient le moteur narratif. La littérature médiévale, particulièrement les romances du Graal, mettait aussi en scène la cathédrale gothique. Jessie Weston, dans *From*

*Ritual to Romance*, s'intéresse à la charge allégorique que possèdent cathédrales, églises et chapelles dans les légendes arthuriennes et remarque les motifs récurrents que présentent ces histoires. L'un des motifs, qui en fait est un dispositif propre au genre, que relève Weston et celui qu'elle nomme le *Chapel Perilous* et qui, d'une version à l'autre, se déroule à peu près comme suit:

« the hero - sometimes it is a heroine - meets with a strange and terrifying adventure in a mysterious Chapel, an adventure which, we are given to understand, is fraught with extreme peril to life. The details vary: sometimes there is a Dead Body laid on the altar; sometimes a Black Hand extinguishes the tapers; there are strange and threatening voices, and the general impression is that this is an adventure in which supernatural, and evil, forces are engaged. » [Weston; 1957; 175].

Le héros, ainsi, se retrouve abandonné de tous, sans ressources, faisant face à des forces le surpassant et n'ayant comme défense que sa foi et l'espoir qu'une intervention divine le sauvera. C'est un moment cathartique fort, qui trouve son écho dans nombre de récits autant classiques que modernes, notamment dans *True Detective*. Le Carcosa dans lequel pénètre Cohle à la suite de Childress n'est en aucun cas une chapelle, encore moins une cathédrale gothique, mais la valeur allégorique en est la même. Childress invite Cohle aux confins du labyrinthe lugubre, « To your right, little priest. Take the bride's path. » [TD; « Form and Void »; 33:34] et alors que ce dernier progresse à travers les branches sinueuses des *devil's nests*, les paroles de Childress résonnent à travers les murs de pierres centenaires: « You know what they did to me? Hmm? What I will do to all the sons and daughters of man. You blessed Reggie Dewall. Acolytes. Witnesses to my journey. Lovers. I am not ashamed. Come die with me, little priest. Now, take off your mask. » [Ibid; 33:54]. Les voix menaçantes auxquelles fait allusion Weston correspondent en tout point à celle, caverneuse, presque d'outre-tombe, de Childress. Arrivé à ce qui serait l'autel où se dresse un trône ceint de crânes de ramures et de draps jaunes (le trône du Yellow King), le regard

de Cohle pénètre l'obscurité et y voit le *infernal plane*, l'autre monde, juste avant de devenir lui-même l'objet du sacrifice rituel: Childress le poignarde et tache de rouge sa chemise blanche. Cette vision de l'autre monde, la série laisse le spectateur supposer, est probablement un épisode de synesthésie. Néanmoins, dans le contexte du dispositif du *Chapel Perilous*, il est possible d'y voir la promesse d'une transcendance, à savoir que si Cohle survit à cette épreuve où se concentrent toutes ses peurs, il aura la possibilité d'y accéder: « *For this is the story of an initiation (or perhaps it would be more correct to say the test of fitness for an initiation) carried out on the astral plane, and reacting with fatal results upon the physical.* » [Weston; 1957; 182]. Cohle, une fois cliniquement mort, transgresse les lois de la physique et s'incorpore jusqu'à sa réanimation dans la psychosphère. Le spectateur ne l'y suit pas, et doit se contenter de son témoignage d'une expérience de mort imminente:

« There was a moment - I know when I was under in the dark that something - whatever I'd been reduced to, you know, not even consciousness. It was a vague awareness in the dark, and I could - I could feel my definitions fading. And beneath that darkness, there was another kind. It was - it was deeper, warm, you know, like a substance. I could feel, man, and I knew, I knew my daughter waited for me there. So clear. I could feel her. I could feel I could feel a piece of my - my pop, too. It was like I was a part of everything that I ever loved, and we were all the three of us, just - just fadin' out. And all I had to do was let go and I did. » [TD; « Form and Void » ; 48:12].

Quoiqu'il ne mentionne pas explicitement avoir eu un accès privilégié à la psychosphère, il est possible d'en déduire, par la réduction de son état à celui non pas de conscience, mais de *awareness*, où il se fondait dans l'omnipotence de l'obscurité ambiante. La psychosphère, comme entend la faire comprendre Noyes à travers le concept du *Other World* de H.H. Price<sup>52</sup>, ne pourrait être mieux incarnée que dans ces paroles de Cohle qui encore font écho à ce que dit Simpson de la cathédrale gothique: « [...] a design that expressed faith in the soul's incorporation of a comprehensive structure of the visible and the invisible, the

---

<sup>52</sup> Les écrits de Noyes sur la psychosphère seront adressés dans l'introduction du présent mémoire.

temporal and the eternal. » [Simpson; 1985; ix]. Le temps d'un instant, l'âme de Cohle aura été incorporée à la psychosphère où se côtoient en forces égales les énergies psychiques.

### 3.3 Géographies culturelles

Outre la question d'appartenance à un genre, le *Southern Gothic*, dans *True Detective*, déploie largement son potentiel de spatialité et de régionalisme qui donne à la fois une saveur locale et un ancrage profond dans l'histoire sudiste de la Louisiane. De vieilles propriétés abritent encore d'anciennes familles aux fortunes héritées du temps des plantations. Le Sud, malgré les siècles qui désormais le séparent de son passé esclavagiste, en porte encore la marque, et la violence réprimée refait surface pour hanter le territoire. Les crimes d'ancêtres suivent les générations encore aux prises avec ce lourd passé<sup>53</sup>, et l'ambiance qui en découle en est une de suspicions, de spéculations, de méfiance face à l'étranger et de rage diffuse. Le temps passe, mais le lieu reste le même, et l'action du temps sur ce lieu y laisse sa trace: l'odeur du sang s'est mêlé à celle de la terre. Le Sud est particulier en ceci que son histoire vit en son présent, et cette histoire ne peut être envisagée séparément de son territoire:

"American gothic" does not exist apart from its specific regional manifestations; the burden of a scarifying past is more typical of New England and southern gothic than, for example, that of the prairies, yet common to all is a narrative site that tends to be an epistemological frontier in which the spatial division between the known and the unknown, the self and the Other, assumes temporal dimensions. [Savoy; 1998; 6]

La division spatiale entre le connu et l'inconnu, entre ce monde et l'autre, se trouve à être, dans le *Southern Gothic* et particulièrement dans la *weird fiction*, une pellicule fragile qui à

---

<sup>53</sup> Dans le cas particulier de la Louisiane, le résidu traumatique rappelle également le Grand Dérangement, la déportation du peuple Acadien.

tout moment menace de se rompre. Ce qui se cache *au-delà* des choses y est maintenu par notre perception, à son tour réglée par notre raison, et le travail du *Southern Gothic* est de suggérer la possibilité de cohabitation de cet envers. Un marécage où a eu lieu un meurtre à la violence indicible peut-il simplement rester un marais? La mémoire collective investira sans doute le lieu en question d'une dimension spectrale qui hantera les générations futures à travers des récits, des légendes et des mythes. Mais le lieu en soit, ce marécage peut, indépendamment de l'agence humaine, porter la trace de cette violence, et de son silence peut s'émaner la suggestion des événements passés.

Les plans de caméra qui suivent la rencontre fatidique entre Cohle et Childress sont d'une sérénité déconcertante<sup>54</sup>. La caméra paraît se promener au-dessus du territoire louisianais où rien ne vient troubler le calme si ce n'est qu'une faible brise sous laquelle ondule les hautes herbes. Le *travelling* de la caméra semble toujours vouloir pénétrer le paysage, mais chaque avancée s'interrompt par une coupure qui présente un nouveau plan avec un mouvement similaire. L'enchaînement de plans silencieux fait lentement son effet: le spectateur en vient à réaliser que chaque lieu est en fait un endroit où à été commis un crime, soit la cabane des frères Ledoux, le bayou et une rivière où quelques corps ont été retrouvés, la maison d'Errol Childress et enfin l'arbre sous lequel Dora Lange a été découverte. Alors que les personnages profitent d'un répit et d'un semblant de complétude, le territoire subit la violence des hommes sans autre issue que de la faire sienne. En s'imbibant du sang des victimes, le sol rappelle sourdement aux spectateurs que les meurtres et viols passés ont été absorbés dans la matérialité de sa mémoire culturelle. La

---

<sup>54</sup> Voir Figures 11, 12 et 13 (annexe).



topographie environnementale hantera désormais la psychosphère<sup>55</sup>: rien ne pourra jamais détacher la crime du lieu où il a été commis. C'est ce que transmet la série de plans qui opèrent un retour sur le panorama aqueux de la Louisiane, la marque que laisse la violence sur un paysage. La végétation luxuriante du Sud reconquiert indolemment les frontières que lui avait imposées l'humain, mais de son couvert elle ne peut camoufler ce qui désormais émane de la terre: le spectre de crimes indicibles. La Louisiane, sous la caméra de Fukunaga, ne pourrait être plus *Southern Gothic*; une menace diffuse s'exhale de ses espaces vides comme de ses boisés: « It is « otherworldly », a place that is forbidden: full of potential dangers, a slippery mass of wild, sodden foliage that is at once menacing and beautiful. » [Hirsch; 2015; 78]. George Washington Cable, auteur sudiste de la fin du dix-neuvième siècle, écrivait « the real stories [de la Nouvelle-Orléans] and their secrets [...] are hidden among the buildings, the streets, and their surroundings (the swamps and bayous and slow creeping canals). » [*Ibid.*; 79]. Sarah Hirsch, qui s'intéresse aux spectres topographiques, retranscrit les impressions que lui fournit une lecture assidue des paysages tels que décrits par Cable: « It is a somber if not haunting landscape, but one that can be punctuated with revelation and glimpses of what lies beyond the dense and shady surroundings of the swamp. » [*Ibid.*; 78]. Le territoire du Sud hante et son importance, dans *True Detective*, particulièrement dans l'épisode qui vient clore la série, relève plus largement de l'importance que prend le territoire dans le *Southern Gothic*, « [...] keeping with a long tradition in American gothic of attributing terrible violence to the muteness of the landscape [...] » ([avoy; 1998; 9]. Les plans désertés, où la végétation couvre la dévastation des ouragans, où les traces laissées par les hommes (les inscriptions, par

---

<sup>55</sup> L'aura de la violence passée tisse un lien entre l'espace matériel et la psychosphère. Ces traces ne permettent pas une « lecture » de la psychosphère, mais elles font sentir sa présence, sa proximité.

exemple, sur la cabane de Reggie Ledoux) sont désormais presque effacées par le temps, suggèrent un passé aux violences étouffées par le « muteness of the landscape » et cette suggestion, en retour, hante quiconque se permet de regarder au-delà du couvert végétal et se laisse pénétrer par l'aura spectrale de la mémoire culturelle de ces lieux.

La route qui mène à l'Église brûlée *Son of Light* à Eunice en Louisiane<sup>56</sup> trace ses méandres dans les forêts marécageuses du bayou où les arbres palustres sont envahis de lianes et de vignes. De l'eau stagnante et verte d'algues jaillissent ronces et racines tortueuses qui ajoutent à l'atmosphère inquiétante de ces zones inondées en permanence. Les détectives Papania et Gilbough, sur la recommandation de Cohle, cherchent à visiter l'église abandonnée, mais peinent à la trouver malgré les indications et la carte du territoire. Arrivés à un cimetière, ils hèlent Errol Childress qui, sans descendre de son tracteur à pelouse pour ne pas se faire reconnaître, leur indique le chemin qui mène à *Son of Light*. Papania remarque, avant de l'interrompre et de décoller promptement, que Childress connaît bien le secteur, à quoi ce dernier répond: «I know the whole coast. My family -. My family's been here a long, long time. » [TD; « After You've Gone »; 50:52]. Les racines de son arbre généalogique sont bien implantées dans le territoire, et ses ramifications s'étendent jusque dans les campagnes les plus reculées. Non loin de l'idée d'une ancienne lignée aristocratique fière de la « pureté » et de la « noblesse » de son sang, encore plus, peut-être, des faits d'armes et des exploits de ses ancêtres, la lignée de Childress se condense en un sentiment d'appartenance et d'investissement à un territoire. Le sang noble et son privilège, pour un enfant illégitime qui ne peut porter le nom de son père, ne peuvent briller du même éclat que pour l'enfant légitime, un Tuttle en l'occurrence. Là où chaque action ou exploit du

---

<sup>56</sup> Cette église est celle où se rendent Hart et Cohle à la fin du deuxième épisode, « Seeing Things ».

fils légitime vient redorer le blason du nom Tuttle et ainsi contribuer au renom et à l'influence de sa maison, les actes du fils illégitime ne sont que des efforts vains en vue d'être reconnu comme membre de la famille à part entière. Les cousins Tuttle occupent des charges de révérend et de gouverneur, alors que Childress s'occupe des travaux de réparation et d'entretien pour la paroisse. Alors que les cousins Tuttle œuvrent dans les sphères religieuses et politiques et se servent de ces institutions pour mener sous couvert charitable leurs lubies dépravées, Childress, initié au même culte, se voit contraint de pratiquer les mêmes rites selon ses propres moyens. Sa vocation est celle d'un illuminé, d'une figure prophétique, d'un « freak » du *Southern Gothic* qui, d'une doctrine séculaire, prêche le schisme par une foi nouvelle et distincte. La vidéo que Cohle montre à Hart, où des hommes aux masques païens s'approchent dans un silence menaçant de la jeune Marie Fontenot impuissante<sup>57</sup>, offre certains indices quant à la culture profane de la mascarade rituelle. Ces hommes aux masques faits de branches, de feuillage et de plumage sont visiblement organisés, leur culte et son idéologie perverse ne servent qu'à camoufler (ou en l'occurrence, à masquer) leur véritable motif, soit de posséder des jeunes vierges. Childress n'a ni les moyens, ni les contacts pour entretenir une telle organisation. Ses acolytes les frères Ledoux sont des criminels associés aux *Iron Crusaders*, et leur sphère d'influence n'est pas celle du réseau de pédophilie instauré par Sam Tuttle. Childress, dans une volonté de poursuivre la tradition familiale et peut-être lui redonner l'éclat d'un temps où de tels actes relevaient du simple droit d'un propriétaire sur sa propriété, donne à ses crimes une valeur symbolique qui se veut un hommage aux rites païens et à la mythologie du Yellow King et de Carcosa. C'est là une différence majeure entre les crimes de Tuttle et ceux de

---

<sup>57</sup> Voir Figures 14 et 15 (annexe).

Childress: le premier effaçait minutieusement toute trace du crime (à l'exception de la vidéocassette que conservait secrètement Billy Lee Tuttle), y compris les cadavres qui n'étaient jamais retrouvés, tandis que le second expose et met en scène le corps de ses victimes<sup>58</sup>. Au début du dernier épisode, Childress remarque: « It's been weeks since I left my mark. Would that they had eyes to see.<sup>59</sup> » [TD; « Form and Void »; 3:20]. Cette marque qu'il laisse peut être simplement une volonté de reconnaissance par le public, à savoir que la scène de crime est en fait une véritable scène où, en tant que meurtrier, il peut s'exprimer et enfin se faire reconnaître comme l'auteur cette œuvre. Elle peut également, et c'est l'hypothèse la plus plausible, être une volonté de reconnaissance non pas pour le public, mais pour les membres encore en vie du réseau de pédophilie, un message pour annoncer la continuité de la tradition et du rituel. Il ne faut pas oublier que Dora Lange est découverte dans le premier épisode suite au feu de brousse allumé par celui qui l'a installé sous l'arbre solitaire. La disposition des corps, de même que les marques, soit la spirale et les *devil's nests*, sont un message, ou du moins une tentative de communication, et démontrent le désir d'affiliation de Childress, le besoin d'appartenance à une famille qui l'a sans doute rejeté, puisque illégitime. Ses racines, cependant, s'étendent profondément dans le sol louisianais et, appelé par son travail pour la paroisse à parcourir l'ensemble du territoire côtier, il investit le lieu et propage à travers le bayou une terreur qu'incarnent les *devil's nests* parsemés dans la Louisiane rurale. En marge de la société, effacé du monde, Childress

---

<sup>58</sup> Cohle remarque, après le meurtre de Dora Lange, que « the lattices, the symbology - some kind of culture to it, Marty. I mean, he wanted us to find this one, like he was showing off. That cane field is our stage. » [TD; « The Locked Room »; 15:48]

<sup>59</sup> Cette phrase de Childress rappelle Jérémie 5:21: « Hear now this, O foolish people, and without understanding; which have eyes, and see not; which have ears, and hear not » (*King James Bible*). Alors que le prophète Jérémie fait son adresse à l'indicatif, Childress fait la sienne au subjonctif afin de souligner son désir de reconnaissance.

hante la campagne et poursuit l'œuvre familiale qui donne forme à une violence immémoriale et indicible.

C'est dans sa nouvelle *The Rats in the Walls* que H.P. Lovecraft donne corps à un thème récurrent et sous-jacent de son œuvre littéraire, le *inherited guilt*. La chrétienté y donnait, depuis le péché originel, une charge spirituelle qui venait peser sur la conscience des croyants qui devaient, particulièrement sous l'Ancien Testament, se repentir non seulement de leurs fautes, mais de celle commise par Adam et Ève dans l'Éden, le péché originel. Cette hantise des fautes d'ancêtres, ou « culpabilité héréditaire », est relatée par le narrateur du chapitre d'introduction « The Custom House » dans le roman *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne. Ce narrateur raconte la dureté de son ancêtre Quaker envers une femme, un incident « which will last longer, it is to be feared, than any record of his better deeds, although these were many. His son, too, inherited the persecuting spirit, and made himself so conspicuous in the martyrdom of the witches, that their blood may fairly be said to have left a stain upon him. » [Hawthorne; 1998; 9]. Le narrateur suspecte que cette tache de sang teint toujours les ossements de ses ancêtres, et lui-même, par leur faute, porte le fardeau de leurs actes terribles, un fardeau si lourd qu'il se trouve contraint à demander pardon: « At all events, I, the present writer, as their representative, hereby take shame upon myself for their sakes, and pray that any curse incurred by them [...] may be now and henceforth removed. » [*Ibid.*; 10]. Une forme de malédiction ancestrale, le *inherited guilt* pèse lourdement sur les générations qui n'ont aucun pouvoir sur les fautes de leurs prédécesseurs. Cette forme de hantise préfère, dans la littérature gothique et la *weird fiction*, s'agglutiner aux descendants qui demeurent encore à l'endroit où a eu lieu la tragédie ou le méfait. Dans *The Rats in the Walls*, Lovecraft présente un homme qui, issu

d'une famille au passé terrible, retourne au lieu du drame en Angleterre, dans la maison familiale d'où avait fui l'ancêtre fondateur de la lignée américaine des Delapore. Son retour à la demeure ancestrale effraie les villageois qui y voient l'annonce sinistre du retour des événements passés. Avant de découvrir l'horrible secret de sa famille et de succomber à sa malédiction, Delapore explique la décadence de ses pairs:

The worst characters, apparently, were the barons and their direct heirs; at least, most was whispered about these. If of healthier inclinations, it was said, an heir would early and mysteriously die to make way for another more typical scion. There seemed to be an inner cult in the family, presided over by the head of the house, and sometimes closed except to a few members. Temperament rather than ancestry was evidently the basis of this cult, for it was entered by several who married into the family. [Lovecraft; 2014; 260]

Un mécanisme de sélection avait été mis au point par les plus anciens pour renforcer le culte et exclure les profanes et les sceptiques. Une fois les dissidents exclus, seule la souche d'initiés se reproduisait et donnait au *inner cult* de la famille Delapore le statut de croyance suprême. Le narrateur, au début du XX<sup>ème</sup> siècle, porte la honte d'un tel comportement, tout comme le Sud portait et porte encore, depuis la guerre civile, le spectre de sa violence passée. Le *inherited guilt*, dans *True Detective*, fonctionne selon un dispositif semblable à celui que présente Lovecraft dans *The Rats in the Walls*. Un noyau familial au sein duquel se développe, telle une tumeur, une croyance ou un culte, couve le secret de ses pratiques et de sa doctrine jusqu'à son éclatement dans les sphères sociales immédiates. Les répercussions peuvent se faire sentir au-delà des limites géographiques du cercle d'action du groupe qui dès lors jouit d'une certaine notoriété auprès des esprits aux inclinations similaires. Une fois les premiers obstacles (des membres de la famille peut-être) éliminés, le culte et ses partisans peuvent passer à l'action et sacrifier, tuer ou violer selon la nature de leurs croyances. En ce sens, la famille Tuttle n'est pas bien différente de la famille Delapore. Cette propension au mal, dans l'économie du récit de *True Detective*, fonctionne selon les mêmes

règles que le *inherited guilt*, au point où il ne serait pas exagéré de penser que Childress est possédé par un *inherited evil*, à savoir le germe d'un mal immémorial agglutiné aux gènes de la lignée Tuttle. La dimension spectrale de cet atavisme - puisque en termes biologiques, le gène du mal n'existe pas -, colle à l'hypothèse surnaturelle d'une « possession » par une entité maligne telle le Yellow King. Childress, après tout, cache chez lui le cadavre en décomposition de son père, et demande à sa sœur, la caressant, « Couldn't you tell me about Grampa? » [TD; Form and Void »; 5:06], et Betty lui raconte en gémissant: « I was in the cane fields, and he caught me when I was alone. And the dirt was warm. I felt the warm dirt on my back. » [Ibid.; 5:23]. L'histoire du viol de Betty par son grand-père Sam Tuttle fait écho à l'ambiance du paysage *Southern Gothic*, à la « [...] terrible violence [in] the muteness of the landscape [...] » [Savoy; 1998; 9]. Elle évoque la violence mais l'accent est mis sur la terre chaude qu'elle sentait sur son dos: le viol est suggéré et non décrit. Childress lui fait raconter une main entre les jambes, comme si entendre Betty lui permettait de discourir avec son grand-père, d'entretenir au-delà de l'espace et du temps un contact avec son âme tordue. Peu est dit sur le père de Childress, mais comme les atavismes, l'archétype porteur du *inherited evil* peut bien avoir sauté une génération et être passé de Sam Tuttle à Errol Childress. Jung écrit, dans *Aspects du drame contemporain*, que « [les] archétypes sont précisément comme des lits de rivières, que l'onde a délaissées, mais qu'elle peut irriguer à nouveau après des délais d'une durée indéterminée. » [Jung; *Aspects*; 1993; 84]. Childress aurait ainsi pu être investi de l'illumination perverse de son grand-père, s'être senti obligé de remplir son rôle maintenant qu'il était décédé, ou peut-être était-ce un choix éclairé, une volonté inébranlable ou le désir profond d'égaliser ou de surpasser « l'œuvre » de Sam Tuttle. Comme la malédiction est transgénérationnelle, le germe du mal réapparaît

sporadiquement dans l'arbre généalogique d'une famille au passé horrible. Quoique le *Southern Gothic* ne refuse pas la possibilité d'un mal absolu aux manifestations terrestres, l'aspect naturaliste de la fiction détective à laquelle rend également hommage *True Detective* préférerait penser que derrière ces actes horribles se cache une raison humaine, psychologique. La série, cependant, ne tranche pas, mais laisse au spectateur la possibilité d'adhérer à l'hypothèse qu'il ou elle préfère. Alors que l'explication surnaturelle d'un *inherited evil* peut sembler, dans cette économie de récit, exagérée, celle, naturaliste, de causes psychologiques peut sembler insuffisante vu le caractère cultuel des crimes commis.

### 3.4 La contamination de la psychosphère

L'incendie de l'Église d'Eunice en Louisiane, mieux connue sous le nom *Son of Light*, n'empêche pas la communauté *Friends of Christ* de poursuivre sa mission évangile. Non plus confiné à la localité d'Eunice, la congrégation désormais mobile se déplace et ouvre sur des terrains vacants leur chapiteau sous lequel le pasteur Joel Theriot prêche la toute-puissance de Dieu. Énergique, son discours est amplifié par les haut-parleurs et se répand dans la campagne louisianaise:

You were as blind to Him as your footprint in the ashes, but He saw you. He saw you in those dark corners. He heard you - Oh my brothers He heard those thoughts. You are a stranger to yourself, and yet He knows you... and when your heart hardened, made you liken to the stone, and broke you from His body, which is the stars and the wind between the stars, He knew you. This world is a veil... and the face you wear is not your own. » [TD; « The Locked Room »; 2:15]

La dialectique du visible et de l'invisible dans le sermon de Theriot n'est pas sans rappeler les thèmes explorés dans ce mémoire, soient l'omnipotence d'une présence, d'une entité, le monde comme un voile, la répression de traumatismes et la hantise qui s'en suit. Le Dieu dont parle Theriot se place au-delà de la conscience humaine, il voit derrière le masque



humain et traverse les mécanismes de défenses que l'inconscient érige dans la psyché. Il est matière et éther, et rien ne semble pouvoir le restreindre. Le vocabulaire utilisé par Theriot dans son sermon rappelle également celui qu'utilise Miss Dolores pour décrire le Yellow King: « Him who eats time. Him robes it's a wind of invisible voices. » [TD; « After You've Gone »; 37:16]. L'allusion aux étoiles fait aussi écho aux black stars de « Cassilda's Song » dans le recueil *The King in Yellow* de Chambers, « Strange is the night where black stars rise » [Chambers; 1976; 6] que reprend Reggie Ledoux dans l'épisode « The Secret Fate of All Life ». Celle faite au masque, en retour, renvoie au deuxième extrait que fournit Chambers dans *The King in Yellow*, soit « The Mask<sup>60</sup> ». Ces références obliques, expliquées plus en détail dans le chapitre sur la généalogie du récit du présent mémoire, servent, dans le cadre ce chapitre-ci, à illustrer la similitude des mécanismes de contamination au sein d'une croyance religieuse ou spirituelle. Certes, le pasteur Theriot prêche pour Dieu, mais dans le contexte de l'enquête et des disparitions, le parallèle entre l'omnipotence de Dieu et celle du Yellow King ne peut être omise. Ce « Revival Ministry, old-time religion. » [TD; « The Locked Room »; 3:28], comme l'appelle Hart, trouve dans la mythologie de Chambers un écho qui fait reluire, malgré l'obscurité de ses références, le lustre terrible de la peur cosmique.

Cohle, témoin de la démonstration de foi sous la tente de la communauté *Friends of Christ*, ne peut s'empêcher de critiquer la foule qui s'abreuve des paroles mystiques de Theriot. Hart lui demande « I mean, can you imagine if people didn't believe, what things they'd get up to? » [*Ibid.*; 4:37], à quoi Cohle répond: « Exact same thing they do now, just

---

<sup>60</sup> « Camilla: You sir, should unmask.

Stranger: Indeed?

Camilla: Indeed it's time. We all have laid aside disguise but you.

Stranger: I wear no mask.

Camilla: (Terrified, asied to Cassilda.) No mask? No mask! » [Chambers; 1976; 47]

out in the open. » (*Ibid*; 4:45). La religion, depuis ses origines, se pose comme code moral, dicte la conduite des hommes et prévoit un châtement pour quiconque dévie du chemin prescrit par ses lois. La croyance, plus qu'une promesse d'accès à l'au-delà, est un récit qui contiendrait et refrénerait les pulsions humaines les plus violentes, les plus primitives. Ce récit est perpétré par une figure autoritaire, qui, par la force de sa croyance, projette une certitude qui en retour anime les fidèles<sup>61</sup>. Cohle poursuit son explication: « Transference of fear and self-loathing to an authoritarian vessel. It's catharsis. He absorbs their dread with his narrative. » [*TD*; « The Locked Room »; 6:23]. Ainsi rien ne serait jamais réglé avec la religion; elle ne serait pour Cohle qu'un écran érigé en vue de n'avoir pas à succomber à la crise existentielle, à la contemplation du néant et de son irrésistible appel qui consomme toute volonté humaine. Croire serait une façon de se protéger, de relayer aux forces cosmiques les mystères de ce monde afin de s'éviter une chute dans un gouffre des questions existentielles. Cohle conclut sa pensée: « Certain linguistic anthropologists think that religion is a language virus that rewrites pathways in the brain, dulls critical thinking. » [*Ibid*; 6:41]. La dimension narrative de la religion colmate, dans l'esprit humain, tous les creux laissés par le doute, l'incertitude ou la méconnaissance. L'explication autrement obtenue par l'expérience empirique ou le savoir est repoussée et remplacée par celle d'une intervention divine. La puissance de la foi donne aux idées, aux doctrines et aux dogmes une capacité d'expansion foisonnante, d'autant plus que le concept d'une entité bienveillante est beaucoup plus rassurant que la menace cataclysmique du néant cosmique et de la terreur

---

<sup>61</sup> Upton Sinclair, dans son roman *Oil!*, passe la remarque suivante: « Priests have wrought frenzies and pronounced dooms, and because the priests believed them and the victims believed them, they have worked, and therefore were believed more than ever. » [Sinclair; 2007; 93]. Son raisonnement à cet égard se rapproche de celui du personnage de Cohle.

qu'inspire une telle immensité d'une perspective humaine. La religion<sup>62</sup>, souvent propulsée par la promesse d'absolution, de transcendance et d'éternité ou par celle d'un châtement divin, de fulmination et de calamité en cas de blasphème ou autre outrage, se propage à la vitesse d'un virus pathogène et dicte un code moral qui ne permet pas la moindre désobéissance. C'est par les mêmes voies d'infection que la manifestation figurale du Yellow King se trouve à contaminer la psychosphère dans *True Detective*.

Le narrateur de la nouvelle liminaire « The Repairer of Reputations » du recueil *The King in Yellow*, Hildred Castaigne, raconte la propagation rapide du livre occulte:

I pray God will curse the writer, as the writer has cursed the world with this beautiful, stupendous creation, terrible in its simplicity, irresistible in its truth - a world which now trembles before the King in Yellow. When the French Government seized the translated copies which had just arrived in Paris, London, of course, became eager to read it. It is well known how the book spread like an infectious disease, from city to city, from continent to continent, barred out here, confiscated there, denounced by press and pulpit, censured even by the most advanced of literary anarchists. No definite principles had been violated in those wicked pages, no doctrine promulgated, no convictions outraged. It could not be judged by any known standard, yet, although it was acknowledged that the supreme note of art had been struck in "The King in Yellow", all felt that human nature could not bear the strain, nor thrive on words in which the essence of purest poison lurked. The very banality and innocence of the first act only allowed the blow to fall afterwards with more awful effect. [Chambers; 1976; 11].

Malgré le nombre d'efforts déployés, rien ne peut étouffer la contagion d'une idée et encore moins réduire son efficacité. L'impétuosité de la contamination la pousse outre-Atlantique, où Castaigne en vient à se croire hériter du trône: « At last I was King, King by my right in Hastur, King because I knew the mystery of the Hyades, and my mind had sounded the depths of the Lake of Hali. I was King! » [*Ibid*; 44]. Une fois lue, la pièce *The King in Yellow* corrompt la santé mentale et déränge les perceptions de son « hôte ». Le processus d'enveniment que présente Chambers dans son recueil est tout à fait semblable à celui qu'explique Cohle dans *True Detective* à propos de la religion qui fonctionne comme un virus. Les accès de foi peuvent frôler la démence, et seule la structure narrative préserve le

---

<sup>62</sup> Il s'agit ici très particulièrement du christianisme et de ses sectes.

prophète d'être simplement relayé au titre de fou. Ce sont les mots, ceux de Dieu ou d'un grimoire terrible, qui travaillent l'intellect jusqu'à le corrompre et lui faire reconnaître la suprématie d'une telle entité. Les mots, porteurs d'idéologies, se propagent sous forme écrite ou orale, et dispensent ici et là les germes d'une croyance qui se nourrit de la force collective d'une foi commune. Hildred Castaigne se rappelle la déliquescence visqueuse des premières phrases de *The King in Yellow*: « those poisoned words had dropped slowly into my heart, as death-sweat drops upon a bed-sheet and is absorbed. » [Chambers; 1976; 31]. Ces mots empoisonnés demeurent inaccessibles au lecteur, la force de leur impact relève encore une fois du dispositif de suggestion de la *weird fiction*, et empêche par le fait même toute résolution possible: le fondement, l'origine d'une telle puissance, pour se protéger, engendre toujours plus de symptômes, d'occurrences, et diffère toujours plus la possibilité de coïncidence entre un événement et son origine<sup>63</sup>. Nul ne connaît l'auteur de *The King in Yellow*, et nul ne sait s'il était véritablement illuminé ou simplement dérangé. Seuls les effets peuvent être observés, aucun ne permet de retracer le point d'origine, et encore moins la cause des événements. La contamination métaphysique poursuit ses ravages et presque rien ne peut lui entraver le chemin.

Dans son essai *Aspects du drame contemporain*, Jung se penche sur la question de la vague de wotanisme qui avait pris de court l'Allemagne entre les deux guerres. Ce mouvement d'idéologie politique aux relents de paganisme profondément germanique et aux accents racistes et antisémites s'était propagé avec une véhémence insoupçonnée et

---

<sup>63</sup> La poétique du *Yellow King* et de *Carcosa* relève de la vague décadente et de l'esprit fin de siècle, d'images imprécises s'inspirant de Poe à travers la traduction qu'en fit Baudelaire et la lecture qu'en firent la Symbolistes avant son retour dans l'Anglophonie. Le langage l'aura, en quelque sorte, mené loin de son influence d'origine. La figure du *Yellow King* flotte donc quelque part entre la personnification et la catachrèse. La figure, comme le langage, dans une perspective déconstructiviste, empêche nécessairement le retour à l'origine, puisqu'il y a différence.

avait inconsciemment préparé le terrain pour la montée du nazisme dans les années trente. Wotan, dans le panthéon germanique, est le dieu nordique de la fureur et du vent. Des masses d'air invisible encombrées d'une idéologie puissante balayaient ainsi l'Allemagne, et l'atmosphère se chargeait imperceptiblement d'une lourdeur qui portait en elle l'annonce d'une tempête aux dimensions colossales. Jung hésite à réduire la complexité de cette contamination métaphysique au simple terme de wotanisme, encore moins à celui plus réducteur encore de *furor teutonicus*,

Car, parler de « furor » dans ce cas revient simplement à psychologie Wotan, et à dire seulement que le peuple est en état de « colère ». Mais cela relègue dans l'ombre une particularité précieuse de l'ensemble, à savoir la situation dramatique qui lie l'agresseur à l'attaqué. Et c'est précisément ce qu'il y a de plus impressionnant dans le phénomène allemand, qu'un individu qui est manifestement affecté, affecte son peuple entier, de telle sorte que tout se met en mouvement, comme une boule qui roule, inéluctablement, sur une pente dangereuse. [Jung; 1993; 77].

L'influence réciproque de la collectivité sur l'individu fonctionne selon une dynamique très similaire à celle de la psychosphère, où chaque apport au « vast and complex cauldron of ideas, memories volitions, desires and all the other furniture of conscious experience and unconscious mental functioning. » [Noyes; 1998; 357] transforme la « matière » dont elle est composée et cette dernière, en retour, affectera la communauté qui la supporte. Dans le contexte plus nocif d'une contamination, l'apport de l'individu à sa collectivité se caractérise par une intention violente que peuvent ou non camoufler les gestes posés et les paroles prononcées. L'emprise de Wotan se compare, pour Jung, à celle d'un archétype, « qui, en tant que facteur psychique autonome, produit des effets collectifs et [...] esquisse, précisément par cette transcription dans les faits et la vie, une image de sa propre nature. Wotan possède sa biologie particulière, qui se distingue de l'essence des individus pris un à un; ceux-ci ne sont que temporairement sous l'emprise irrésistible de ce conditionnement inconscient; » [Jung; *Aspects*; 1993; 81]. La domination psychique de Wotan telle que la

décrit Jung emprunte les mêmes canalisations cérébrales que celle de l'entité tout aussi puissante, quoique fictive, du Yellow King. Son empreinte spectrale marque l'inconscient collectif et chaque nouvel assaut envenime les réseaux complexes qui composent la psychosphère.

Du modèle des dispositifs mis en place par Robert W. Chambers et H.P. Lovecraft se dessine, dans *True Detective*, une figure qui hante plus qu'elle n'agit; la force de sa transcendance lui vient de son pouvoir de suggestion. Les effets, cependant, sont bien réels. De jeunes filles meurent, d'autres disparaissent, et l'inquiétude se propage à travers le territoire avec vélocité. Ces répercussions sont mises en image dans l'épisode « The Secret Fate of All Life », dans une scène de transition qui porte le spectateur de 1995 à 2002. La plus jeune fille de Marty, Maisie, porte une tiare de princesse<sup>64</sup>, un jouet de plastique<sup>65</sup>, que sa sœur plus âgée lui vole en finit par le lancer dans les branches d'un arbre<sup>66</sup>. La tiare y reste prise, et lorsque la caméra redescend, les enfants sont devenues adolescentes. Symbole d'une innocence perdue ou allusion à la couronne du Yellow King, la tiare dans l'arbre représente surtout une combinaison des deux, soit la contamination d'Audrey Hart. En rébellion ouverte contre son père, Audrey se sexualise jusqu'à la perversion, ce qui, dans l'économie de récit de *True Detective*, suit le thème d'une sexualité dépravée, honteuse, destructrice ou violente puisque contrôlée et réprimée par une doctrine religieuse. En écho

---

<sup>64</sup> La tiare de Maisie possède de longs rubans qui rappellent un passage dans le « Cassilda's Song » de The King in Yellow où il est question de lambeaux qui battent au vent:

« Songs that the Hyades shall sing,  
Where flap the tatters of the King,  
Must die unheard in  
Dim Carcosa. » [Chambers; 1976; 6].

<sup>65</sup> Dans la nouvelle « The Repairer of Reputations », Hildred Castaigne cache chez lui une tiare, la couronne du Yellow King, qu'il dit être une « golden jewelled crown » (*Ibid*; 30). Son cousin Louis, cependant, l'aperçoit et n'y reconnaît qu'un jouet, une « brass crown », du « theatrical tinsel » (*Ibid*; 32).

<sup>66</sup> Voir Figure 16 (annexe).

aux dessins abjects d'Audrey<sup>67</sup>, son comportement est plus le résultat d'une contamination que d'un contact direct avec le culte du Yellow King. Elle est visiblement affectée par ce qui fait trembler le bayou, l'ombre qui se glisse là où les parents ne font pas attention: « See, infidelity is one kind of sin, but my true failure was inattention. » [TD; « The Secret Fate of All Life »; 26:04] avoue Marty en 2012. Audrey se trouve à être la mesure de la contagion, elle indique au spectateur quelles sont les répercussions d'une idéologie corrompue sur une communauté. À cet effet, Jung compare le passage du wotanisme en Allemagne à celui du vent qui balaie la surface de la Terre: « Or, ces métamorphoses sont les effets déconcertants de ce dieu du vent, qui souffle où bon lui semble, dont on ne sait jamais d'où il vient et où il va, qui s'empare de tout ce qui se présente sur sa route et qui renverse tout ce qui n'est pas stable. Quand ce vent se met à souffler, tout ce qui, extérieurement ou intérieurement ne possède qu'une solidité trompeuse, vacille. » [Jung; *Aspects*; 1993; 81]. La spirale est le symbole occulte que portent les victimes et les bourreaux, la marque de cette infection psychique, et dans une perspective sémiotique plus générale, elle représente cette contamination, ce vent qui souffle sur le bayou et se glisse insidieusement dans la psyché collective jusqu'à la corruption de ses sujet les plus innocents. Les ouragans qui se déchaînent sur la côte portent en eux une charge destructrice similaire à ce qui contamine la psychosphère.

### **3.5 Conclusion du chapitre**

Dans son essai « Shadows on the Small Screen: The Televisuality and Generic Hybridity », Brigid Cherry écrit: « Landscape and climate are among the strongest contributors to Southern Gothic televisuality. These may recall the characteristics of the

---

<sup>67</sup> Voir le deuxième chapitre sur l'archive.

classic, European gothic [...], but they more often depict the landscape of the Deep South, emphasizing the qualities of its light, heat and lush vegetation. » [Cherry; 2016; 464]. Le paysage du Sud américain a la particularité d'évoquer une horreur sourde qui partout se tapit sous le couvert végétal, sous la chaleur vibrante qui impose au territoire une lenteur et un silence qui sont si caractéristiques de la région. L'immobilité, l'imperturbabilité de l'horizon fait bouillir les esprits sensibles et semble aggraver les conditions pathologiques préexistantes. Lorsque se mettent en mouvement les masses d'air ardentes, c'est toute l'atmosphère du Sud qui se soulève et s'agite. Le tourbillon ainsi levé, qu'il soit causé par un ouragan ou par la force collective de la psyché humaine, avance et, pour reprendre Jung, « renverse tout ce qui n'est pas stable. » [Jung; *Aspects*; 1993; 81]. La véhémence de la religion du Sud tire sa force de ces éléments particuliers, et la lourdeur du climat fait porter loin les paroles qui prêchent la foi. Cette concentration participe inconsciemment à la particularité de la psychosphère; elle se gonfle de l'énergie psychique que dépensent les prophètes et les croyants. Sous l'auspice du Yellow King, c'est d'une violence ritualisée qu'elle se charge pour ensuite en disperser dans l'inconscient collectif les traces de cette violence.



## Conclusion

Les ouragans Katrina et Rita ont déferlé sur la Louisiane en 2005 et auront été la source d'un chaos auquel fait allusion la télésérie *True Detective*. Inondations, bâtiments détruits et autres désastres connexes auront anéanti nombre d'archives grâce auxquelles Cohle comptait faire avancer son enquête. De la perspective d'un satellite, qui nous offrirait un « vantage point » en hauteur, l'ouragan se présenterait comme étant plat et avancerait sur la côte louisianaise comme une spirale en rotation. Katrina, Rita et Andrew seraient alors une métaphore possible pour étayer ce qu'entend Cohle lorsqu'il fait allusion à la théorie M et sa vision du continuum espace-temps. Au-delà l'existence physique de la tempête, cette dernière serait, comme la psychosphère, une réalité métaphysique à laquelle Cohle peut connecter grâce la singularité de sa sensibilité: ses hallucinations, ses rêves éveillés lui pointent toujours la direction où il doit chercher. Les meurtres perpétrés sous l'égide du Yellow King affectent la psychosphère comme la tempête dévaste la côte. Pareille au « Yellow Sign » de Chambers qui annonce la folie puis la mort imminente de son lecteur, la figure du Yellow King annonce la contamination métaphysique des institutions politiques, religieuses et économiques du Sud américain que Cohle voit comme le symptôme du virus que représente pour lui la religion et le fanatisme religieux, conceptualisations totalisantes du temps, de l'éternité et d'un dessein voilé.

L'étude de phénomènes psychiques qui relèvent de l'étranger est traditionnellement relayée à la parapsychologie, puisque les rares cas qui ne sont pas du charlatanisme sont souvent isolés donc passés sous le couvert de la folie. Les données manquent et l'observation scientifique ne couvre généralement pas de tels phénomènes, mais, comme le

dit si bien l'adage, l'absence de preuve n'est pas la preuve de l'absence. Le paranormal et le surnaturel sont des croyances qui se fondent sur une réaction humaine primitive, soit de s'expliquer l'inexplicable. Les mythologies et autres croyances païennes offraient un réconfort à l'esprit humain pour qui la connaissance était un rempart face au gouffre de l'inconnu et à la menace qu'il représentait. L'obscurité abritait les prédateurs et les ennemis, et le feu était le salut de quiconque le maîtrisait. Il en va de même pour la flamme de Prométhée, le feu du savoir qui allait permettre à l'humanité d'étendre ses connaissances et foisonner. L'inconnu, cette obscurité aux connotations pleines de dangers primitifs, est le terreau de la peur cosmique. L'horreur qui, du microcosme au macrocosme, s'étend même jusque dans les confins les plus profonds de l'imagination, force l'humain à réaliser son impuissance face aux forces qui déterminent la morphologie du cosmos. Devant l'immensité du vide, la raison humaine n'a pour se défendre que les limites de sa perception, qui, de façon générale, réduisent l'expérience humaine à son environnement immédiat, lui épargnant la conscience du néant infini, sombre et froid. Les irrégularités que peuvent remarquer les humains au sein des phénomènes naturels - particulièrement lorsque leur cause est invisible ou intangible -, sont dès lors facilement interprétés comme les signes ou les manifestations d'un ordre supérieur, d'une entité transcendante. La valeur symbolique que peuvent prendre de tels événements est une réaction naturelle: l'humain se sert de son expérience empirique pour meubler sa psyché. C'est ainsi que se sont formées les premières représentations, des dispositions fonctionnelles « à produire des représentations semblables ou analogues. » [Jung; 1993; 192]. Les Archétypes de Jung, « des formes héritées universellement présentes dont l'ensemble constitue la structure de l'inconscient. » [Jung; 1993; 381] transmettent une énergie psychique, une disposition profondément et

intrinsèquement humaine, « ils sont les formes ou lits dans lesquels depuis toujours coule le flot de l'événement psychique. » [Jung; 1993; 381]. Cette transmission opère à différents niveaux et selon différentes variables, cependant, une valeur demeure constante, celle de la peur. Lovecraft, écrit que « we remember pain and the menace of death more vividly than pleasure, and [...] our feelings toward the beneficent aspects of the unknown have from the first been captured and formalized by conventional religious rituals [...]» [Lovecraft; 1973; 14], ce qui pourrait en partie expliquer la persistance de la peur primitive dans l'inconscient humain. Il est naturel, dans de telles circonstances, que la religion prenne une telle envergure puisque sa bienveillance colmate les fissures sinistres que trace dans l'inconscient la peur cosmique. Comme depuis ses origines immémoriales la peur entraîne dans son sillon la violence, la corruption de ce qui veillait à la suppression de la peur - soit la religion -, était inévitable. Cette violence, consommée par la terreur cosmique, s'est ritualisée en marge et parfois au sein d'autres cultes. C'est ainsi que maints cultes persistent à ce jour encore en reprenant et souvent en déformant la culture païenne. C'est le cas, par exemple, du wotanisme mentionné dans le troisième chapitre. L'horreur et la violence, particulièrement lorsque ritualisées, demeurent néanmoins une source de fascination puisqu'elles comportent la même forme d'irrégularité (sociale, cette fois-ci) que les phénomènes surnaturels ou paranormaux. Dans le cas d'un culte, la fascination est d'autant plus grande du fait qu'il s'agit non pas d'une irrégularité isolée (que pourrait être un tueur en série, par exemple), mais d'une irrégularité collective. Bien que souvent pour justifier une fétichisation de rites sexuels, l'activité cultuelle exposée au grand jour trace dans l'inconscient collectif un schisme qu'aucun code moral ne peut espérer réhabiliter.

Le sous-texte de *True Detective* s'intéresse à de telles questions. À travers les déambulations nihilistes de Cohle, le spectateur en vient à se familiariser avec différents tropes et dispositifs de la *weird fiction*. Il en va de même pour l'esthétique *Southern Gothic*, qui devient le véhicule d'une horreur primordiale et pourtant douloureusement actuelle. Le gothique est un champ discursif aux modes et aux formes variables, qui, depuis ses origines, se transforme et s'adapte à son environnement socioculturel pour fournir un certain regard sur ce qui ne doit pas être vu. Sa malléabilité ne fait que confirmer sa durabilité.

Le présent mémoire s'est intéressé au Southern Gothic dans la mesure où ses codes, son langage et sa poétique donnaient à la psychosphère le moule qui lui permettait de prendre forme au sein d'une structure narrative. Il aurait été impossible pour l'auteur de la série, Nic Pizzolatto, d'insinuer l'existence d'une telle chose dans une économie de récit naturaliste. En ce sens, le gothique permet l'exploration d'un côté plus obscur de la psyché humaine, et ne se borne pas à examiner seulement ce que l'œil voit; au contraire, il permet, au sein d'une structure narrative, de s'interroger sur ce qu'il y a au-delà de la réalité matérielle. Il ne s'agit pas non plus de tomber dans l'univers de la science fiction, quoique certains dispositifs pourraient très bien passer d'un genre à l'autre (l'horreur, par exemple, est aussi présente en science fiction). Le gothique, en un sens, ouvre une certaine approche phénoménologique de la réalité matérielle. Si la perception peut être altérée à l'insu de la raison, c'est qu'elle est en somme une interprétation du réel lacanien, de ce que l'humain ne peut envisager au-delà de sa perception. Dans l'économie gothique, un certain paysage, une certaine architecture peuvent hanter l'imaginaire jusqu'à l'effroi. Il convient de se demander: cet effroi, une inquiétante étrangeté, peut-être, vient-il de l'imagination humaine ou vient-il de *quelque chose* qui émane de lieu, d'une spectralité qui dépasse la perception,

mais qu'un certain instinct primitif permet de discerner? Par quel phénomène l'humain ressent-il, à la vue d'une plantation envahie par la végétation et écrasée par la lourdeur du soleil, un tel sentiment d'impuissance qui rappelle l'horreur cosmique? Il serait intéressant de conceptualiser davantage la psychosphère du *Deep South* américain et pousser la recherche jusqu'à une phénoménologie du *Southern Gothic*. L'étude pourrait porter sur la spatialité et la matérialité du Sud, et leur charge spectrale<sup>68</sup>. La notion de spectralité est la clé d'une compréhension plus profonde de la dialectique du visible et de l'invisible, la pierre angulaire de cette hypothèse. La portée d'une telle recherche dépasse largement le territoire louisianais, il s'agit essentiellement d'un projet sur la conception du temps circulaire, simultanée, et de la perception humaine, plus linéaire, qui n'envisage pas la possibilité d'une temporalité autre. Un humain naît et meurt, il y a un début et une fin. Et pourtant, tant de phénomènes incompris au cours d'une vie secouent les perceptions préconçues.

---

<sup>68</sup> Chez des auteurs tels O'Connor, Faulkner, McCarthy et Williams.

## Bibliographie

### Corpus

PIZZOLATTO, Nic et Cary Joji FUKUNAGA (réal.), *True Detective*, HBO, 2014.

CHAMBERS, Robert W., *The King in Yellow*, Buccaneer, New-York, 1976.

### Ouvrages de référence

ANDERSON, Eric Gary, Taylor HAGOOD et Daniel Cross TURNER, *Undead Souths: The Gothic and Beyond in Southern Literature and Culture*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2015.

AUERBACH, Erich, *Figura, La loi juive et la Promesse chrétienne*, Macula, Paris, 2003.

BIERCE, Ambrose, *The Collected Writings of Ambrose Bierce*, The Citadel Press, New York, 1970.

BULL, Malcom, *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision and Totality*, Verso, London, 1999.

CHERRY, Brigid, « Shadows on the Small Screen: The Televisual and Generic Hybridity », dans *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*, Palgrave Macmillan, Londres, 2016, p. 461-472.

DERRIDA, Jacques, « La différance », dans *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris, 1972; p. 1-29

DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive*, Galilée, Paris, 2008.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx, l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Galilée, Paris, 1993.

FAULKNER, William, *Requiem for a nun*, Random House, New York, 1951.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, Gallimard, Paris, 2001.

FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Points, 2010, p. 43-57.

GODDU, Teresa A., *Gothic America: Narrative, History, and Nation*, Columbia University Press, New York, 1997.

GORDON, Avery F, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, U of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.

GREENE, Brian, *L'univers élégant*, Gallimard, Paris, 2000.

HAWTHORNE, Nathaniel, *The Scarlet Letter*, Oxford University Press, New York, 1998.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, Vrin, Paris, 2006.

HIRSCH, Sarah, « Topographical ghosts: the Archival Architecture of Old New Orleans », dans *Undead Souths: The Gothic and Beyond in Southern Literature and Culture*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2015, p. 76 - 88.

JUNG, C. G., *Aspects du drame contemporain*, Georg, Genève, 1993.

JUNG, Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles, Analyse des prodromes d'une schizophrénie*, Georg, Paris, 1993.

JUNG, Carl Gustav, « Sur les fondements de la psychologie analytique », dans *Œuvres complètes*, vol 18/1, Albin Michel, Paris, 1981.

LOVECRAFT, H.P., *Supernatural Horror in Literature*, Dover, New-York, 1973.

LOVECRAFT, H.P., *The Complete Fiction of H.P. Lovecraft*, Race Point, New York, 2014.

NOYES, Ralph, *The Concept of a Psychosphere: a Heuristic Suggestion*, dans « Journal of the Society for Psychical Research », Volume 62, Numéro 851, Avril 1998, p. 353 à 359.

OAKES, David A., *Science and Destabilization in the Modern American Gothic: Lovecraft, Matheson and King*, Greenwood, Westport, Connecticut, 2000.

O'CONNOR, Flannery, « Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction », dans *Complete Works*, Library of America, New York, 1988

O'CONNOR, Flannery, *Wise Blood*, Ferrar, Starus and Giroux, New York, 2007.

POE, Edgar Allan, « The Fall of the House of Usher », dans *The Complete Tales & Poems of Edgar Allan Poe*, Race Point, New York, 2014, p. 176 - 189.

PRICE, Henry Habberley, *Haunting and the "Psychic Ether" Hypothesis: With Some Preliminary Reflections on the Present Condition and Possible Future of Psychical Research*, Facility for Psychical Research, Londres, 1939, p. 307-374.

PRICE, Henry Habberley, *Survival and the Idea of "Another World"*, Proceedings of the Society for Psychical Research, Volume 50, Numéro 182, Janvier 1953, p. 1-25.

SAVOY, Eric et Robert K. MARTIN, « Introduction », dans *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, University of Iowa Press, Iowa City, 1998, p. vii - xi.

SAVOY, Eric, « The Face of the Tenant: A Theory of American Gothic », dans *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, University of Iowa Press, Iowa City, 1998 p. 3 - 19.



SIMPSON, Lewis P., « Introduction », dans *3 by 3: Masterworks of the Southern Gothic*, Peachtree, Atlanta, 1985, p.vii à xiv.

SINCLAIR, Upton, *Oil!*, Penguin, Londres, 2007.

WESTON, Jessie L., *From Ritual to Romance*, Doubleday, New York, 1957

## Annexe

### Résumé de la série

#### Episode I: « The Long Bright Dark »

En 1995 en Louisiane, les détectives Rust Cohle et Marty Hart sont appelés à enquêter sur le meurtre à caractère rituel de Dora Kelly Lange. Trouvé sous un arbre solitaire dans un champ, son corps est entouré de petites sculptures faites de branches, son dos est marqué d'un symbole en spirale et elle porte une "couronne" de ramures. L'investigation porte les détectives sur la trace de Marie Fontenot, une gamine portée disparue depuis cinq ans sur laquelle la police n'a pas enquêté. Un autre rapport fait surface dans lequel une jeune fille prétend avoir été poursuivie par un *green-eared spaghetti monster*.

En 2012, Rust Cohle et Marty Hart sont interviewés séparément par les détectives Thomas Papania et Maynard Gilbough à propos du meurtre de Dora Lange. Rust et Marty ne se sont ni vus, ni parlés depuis 2002. Papania et Gilbough montrent à Rust la photographie d'un meurtre ayant eu lieu en 2012, en tous points semblable à celui de Dora Lange. Les détectives se demandent comment cela est possible puisque Rust et Marty auraient tué le coupable en 1995.

#### Episode II: « Seeing Things »

Rust et Marty apprennent que Dora Lange était membre d'une "église" avant sa mort. En se procurant de la drogue auprès d'une prostituée, Rust découvre l'existence d'un *bunny ranch*, une maison close dans le bayou où Dora aurait travaillé. Les détectives trouvent là-bas le journal de Dora dans lequel est mentionné le *Yellow King*, et ce journal indique la

location approximative de l'église qu'elle fréquentait. Dans cette église partiellement détruite par un incendie, ils trouvent, peinte sur un mur, une figure de femme portant une couronne de ramures.

### **Episode III: « The Locked Room »**

Rust et Marty localisent le propriétaire de l'église incendiée, le pasteur Joel Theriot et ils apprennent de lui que Dora Lange aurait été vue accompagnée d'un grand homme au visage marqué de cicatrices, qui pourrait être le *green-eyed spaghetti monster*. En fouillant dans les archives policières, Rust découvre le fichier de Rianne Olivier, une jeune fille dont le corps a été repêché dans une rivière. Il remarque que le cas n'a reçu de la police presque aucune attention puisque rapidement considéré comme un accident. Le corps de Rianne porte pourtant des marques de violence semblables à celles trouvées sur Dora Lange, de même qu'un petit dessin de spirale sur son dos. En interrogeant le grand-père de Rianne, les détectives apprennent qu'elle fréquentait l'école religieuse *Light of Way*, qui appartenait à l'époque au révérend Tuttle, avant qu'elle ne se sauve avec son copain de l'époque, Reginald Ledoux. Ce Ledoux partageait également sa cellule avec Charlie Lange, ex mari de Dora Lange.

### **Episode IV: « Who Goes There »**

Les détectives visitent Charlie Lange en prison et apprennent que Charlie aurait montré à Ledoux une photographie de Dora. Charlie laisse également entendre que des personnages puissants sont impliqués dans ces meurtres rituels et mentionne à son tour le *Yellow King*. Les indices donnés par Charlie Lange leur permettent de lier la drogue retrouvée dans les corps de Dora Lange et de Rianne Olivier aux *Iron Crusaders*, une bande

de motards que Rust a déjà infiltré durant ses années en tant qu'agent double chargé d'investiguer le trafic de narcotiques. Rust, grâce à son alibi, les infiltre à nouveau et, dans une opération dangereuse, prend pour otage Ginger, un lieutenant des *Iron Crusaders*.

### **Episode V: « The Secret Fate of All Life »**

Toujours en 1995, Rust et Ginger rencontrent DeWall Ledoux, frère et partenaire chimiste de Reginald Ledoux pour les *Iron Crusaders*. Marty rejoint Rust et les deux filent DeWall jusqu'à leur laboratoire secret dans le bayou. Après avoir découvert des enfants molestés, Marty, lui-même père de famille, tue Reggie Ledoux. DeWall Ledoux en profite pour s'échapper mais il active un piège qui le tue également. Leurs deux suspects morts, Rust et Marty s'emploient à couvrir la scène pour feindre une fusillade de laquelle ils seraient sortis vainqueurs.

En 2002, Marty Hart est réconcilié avec sa famille (sa femme l'avait divorcé en 1995) et Rust Cohle continue son travail avec la police en tant qu'agent interrogateur. Lors d'une séance d'interrogation, le suspect d'un vol à main armée reconnaît Rust du fait que les journaux avaient fait grand bruit de la fusillade et de la résolution de l'enquête sur la mort de Dora Lange. Ce suspect dit à Rust, dans un moment de panique, qu'il connaît le *Yellow King*. Plus tard, lorsque Rust revient le visiter, il apprend que cet homme s'est suicidé dans sa cellule après avoir reçu un appel impossible à retracer. Rust visite une école religieuse abandonnée qui faisait partie du réseau du programme *Wellspring*, des écoles financées par la famille Tuttle et découvre une série de sculptures faites de branches, les *devil's nests* qui entouraient le corps de Dora Lange.

En 2012, Rust quitte son interrogatoire lorsque Papania et Gilbough lui annoncent qu'il est suspecté des meurtres de Dora Lange et de Stephanie Kordish (la victime de 2012).

### **Episode VI: « Haunted Houses »**

En 2002, Rust prend de son propre temps pour enquêter sur des meurtres et des disparitions dont les fichiers d'archives sont corrompus ou inexistants. Il retourne voir le pasteur Joel Theriot, désormais déchu et alcoolique. Ce dernier lui raconte les mécanismes du programme *Wellspring* et les choses qui s'y passaient. Les attouchements étaient monnaie courante et l'institution permettait à un réseau pédophile d'agir sous le couvert de la bienfaisance religieuse. Rust se fait demander par le capitaine de la police d'arrêter son enquête privée et, malgré cet avertissement, il rencontre le révérend Tuttle pour le confronter, ce qui lui coûte une suspension. Rust et Marty ont une altercation violente devant le poste de police et Rust démissionne.

En 2012, les détectives Papania et Gilbough confient à Marty que Rust est leur suspect principal, ils croient qu'il est le *Yellow King*. Marty refuse de les croire et quitte. Rust l'attendait à l'extérieur de la station et l'invite à partager une bière. C'est la première fois qu'ils se voient depuis leur bagarre en 2002.

### **Episode VII: « After You've Gone »**

En 2012, Rust convainc Marty de l'aider dans son enquête et lui démontre l'existence d'un culte aux accents saturniens et vodous, qui révère le *Yellow King* et œuvre dans le réseau pédophile. Rust soutient que ce culte tourne essentiellement autour de la famille Tuttle et que les Ledoux n'étaient que les pions d'une organisation plus large qui se servait

du réseau fournit par le programme *Wellspring* pour trouver ses victimes. Rust montre à Marty une vidéo qu'il avait volé à Tuttle en 2010 (ce dernier s'est suicidé à la suite de ce vol), dans laquelle des hommes masqués entourent Marie Fontenot, la jeune fille sur laquelle ils avaient enquêté après le meurtre de Dora Lange. Les détectives découvrent ensuite un lien familial entre la famille Tuttle et la famille Childress (un sheriff Childress était impliqué dans plusieurs fichiers d'archives corrompus) grâce à un entretien avec Miss Dolores, une ancienne employée de la famille Tuttle. Marty rencontre le sheriff Geraci qui avait travaillé sur le cas de Marie Fontenot.

### **Episode VIII: « Form and Void »**

Les détectives forcent Geraci à visionner la vidéo de Marie Fontenot, et il finit par admettre que le sheriff Childress avait couvert la disparition de la jeune fille. Marty découvre que le *green-eared spaghetti monster* est le grand homme aux cicatrices dont parlait le pasteur Theriot et que le vert de ses oreilles était en fait de la peinture. En fouillant dans les archives municipales, Marty retrace une ancienne compagnie d'entretien et peinture résidentielle, *Childress and Sons*, et trouve enfin l'adresse d'Errol Childress, fils du sheriff et *green-eared spaghetti monster*. Marty et Rust se rendent à la résidence Childress et Rust poursuit Errol jusqu'à un fort de la guerre civile que Errol aurait transformé en Carcosa, une ville mythique où régnerait le Yellow King. Rust se fait blesser grièvement par Childress qu'il tue enfin.

Plus tard, les nouvelles annoncent la découverte d'un réseau de pédophilie doublé d'un culte. Rust avoue à Marty que malgré la mort des Ledoux, de Tuttle et de Childress, le cycle de la violence se poursuivra, qu'ils n'ont en somme rien résolu dans une plus large

measure.



Figure 01 - Les devil's nests

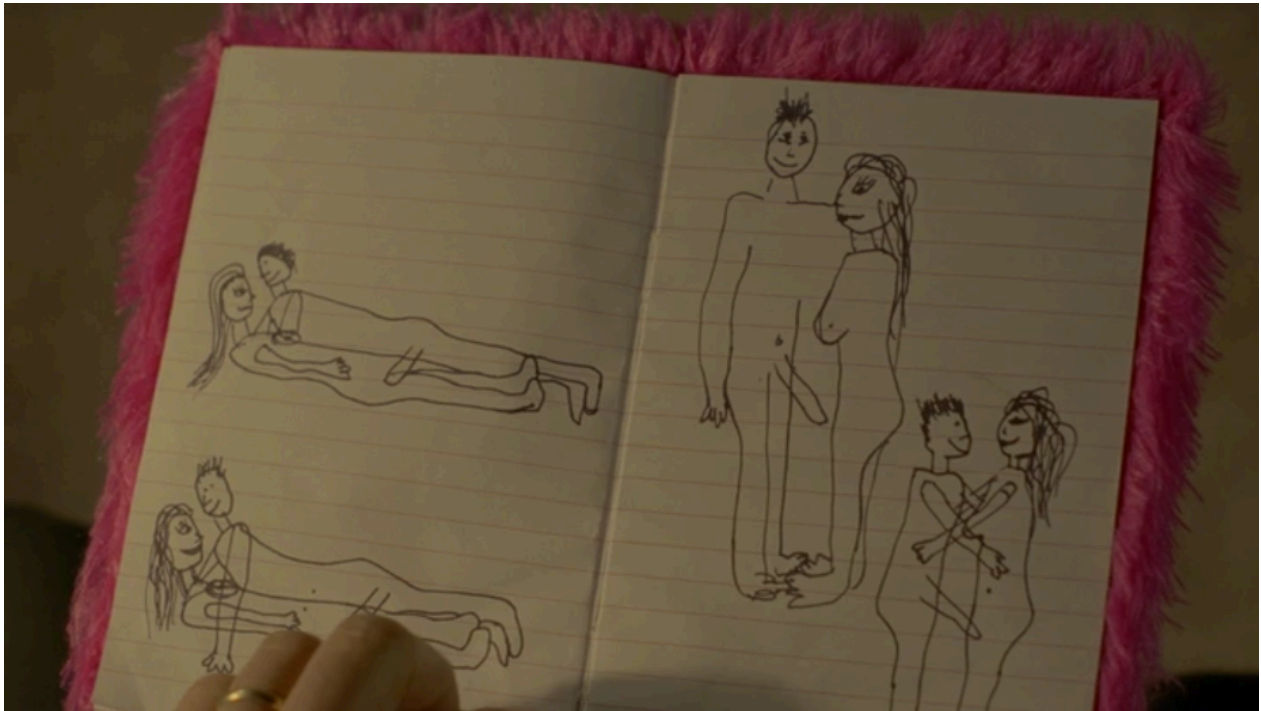


Figure 02 - Les dessins d'Audrey Hart





Figure 03 - Les poupées d'Audrey Hart



Figure 04 - Cinq hommes entourant une femme



Figure 05 - Cinq hommes entourant une femme

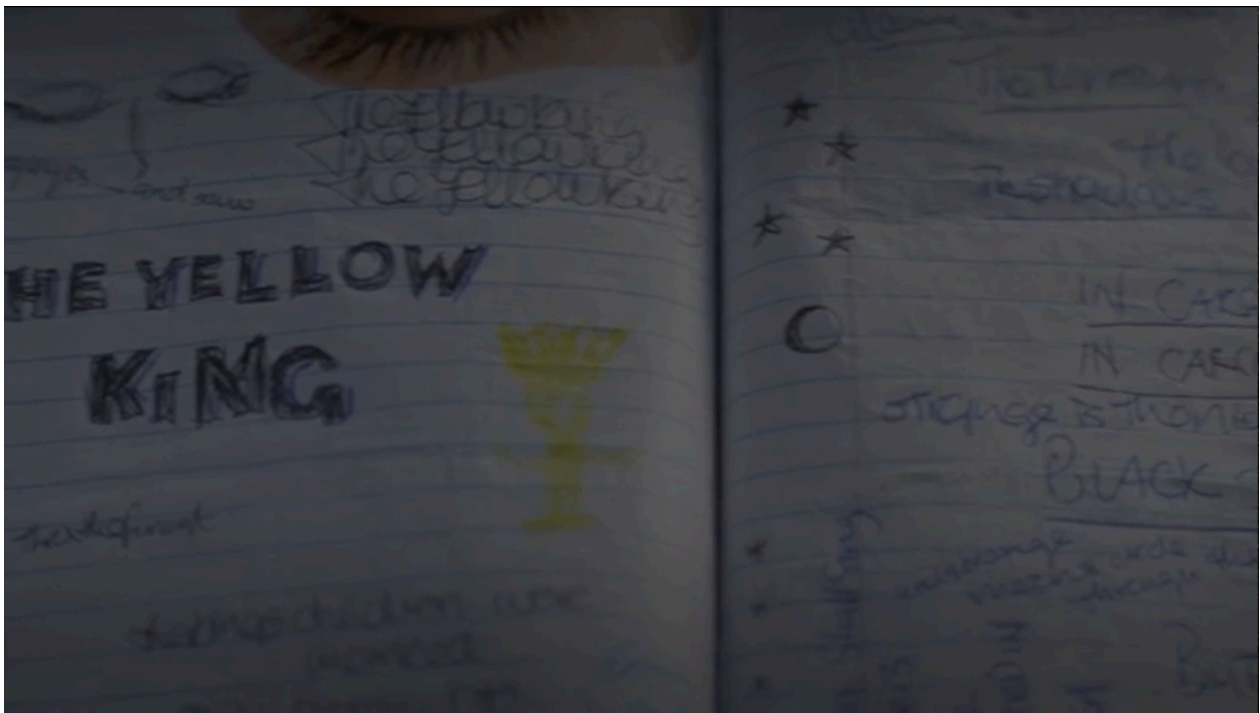


Figure 06 - Le journal de Dora Lange



Figure 07 - Rites



Figure 08 - Rites



Figure 09 - Les *black stars*



Figure 10 - Spirale d'oiseaux



Figure 11 - La hantise: le laboratoire de Reggie Ledoux



Figure 12 - La Hantise: le champ où le corps de Dora Lange a été retrouvé.



Figure 13 - La hantise: l'arbre sous lequel était le corps de Dora Lange



Figure 14 - La vidéo du meurtre de Marie Fontenot



Figure 15 - La vidéo du meurtre de Marie Fontenot



Figure 16 - La tiare