

« On... on peut se reposer maintenant ? »
Foucault et les multiples subjectivités discursives
de Spike

Andrew F. Herrmann

(*Slayage* vol. 10, no. 1, 2013)

Traduite de l'anglais (Etats-Unis) par Malaurie Prévost
(*Slayage* vol. 21, no. 1, 2023)

[1] À part l'héroïne elle-même, le vampire vêtu de cuir Spike introduit comme « Grand Méchant » dans la saison 2 de *Buffÿ contre les vampires* — est le personnage le plus analysé du Buffyverse. Et ce n'est pas sans raisons. Les universitaires ayant étudié Spike ont déterminé que ce dernier présente de multiples *personae* (Abbott, 2005), manifeste une fluidité de genre (Amy-Chinn, 2005), est un anti-héro comique (Boyette, 2001), un schizophrène (Fossey, 2033), genré au féminin

Andrew F. Herrmann is Associate Professor of Communication Studies at East Tennessee State University (ETSU). Among other works, he is the editor of the award-winning *Routledge International Handbook of Organizational Autoethnography* (2020) and author of *Organizational Communication Approaches to the Works of Joss Whedon* (2019).

Malaurie Prévost has worked in the audiovisual industry for ten years. She started translating essays from *Slayage* two years ago and was surprised at how much she came to like it. As *Buffÿ+* Studies are not very active in France, she hopes to reach many French people and help them discover these scholars' approach.

(Spicer, 2002), un amant courtois (Spah, 2002), instable (Burr & Jarvis, 2007), avec des tendances masochistes (Alexander, 2004), et finalement héroïque (Wilcox, 2009). Aussi les universitaires ont-ils examinés l'histoire de Spike, allant de William, l'amoureux transit (Ginn, 2012) au héros sacrificiel (Wilcox, 2002), en passant par le « Grand-Méchant » (Wilcox, 2002; Wilson, 2009) et le farceur-émasculé à puce électronique (DeKalb-Rittenhouse, 2002; Durand, 2009). Spike est, de toutes évidences, un personnage d'une intense complexité ainsi qu'un favori des fans et des universitaires.

[2] Cet article explore le développement de Spike à travers la perspective de Michel Foucault (1980) sur le pouvoir et le discours. Selon cette perspective, le pouvoir discursif réside dans les liens relationnels qui permettent « au sujet de se référer librement à divers discours dans le but d'adopter des jeux stratégiques et ainsi d'incarner des identités différentes » (Herrmann, 2012, p. 6). Cela correspond au chemin allant de William à Spike et à sa singularité en tant que vampire qui conserve une part de son humanité malgré le fait qu'il deviendra un membre du « Maelström ». Dans ce même article, j'explorerai la puce que l'Initiative a implanté dans Spike, en tant que manifestation interne, technologique et matérielle du pouvoir panoptique et sur la manière dont ce pouvoir panoptique le modifie de manière limitée, le positionnant sur une frontière imperceptible et comme un transgresseur de cette frontière. Pour finir, j'examinerai comment Spike utilise « les techniques de soi » (Foucault, 1994) dans le but de devenir un homme convenable pour Buffy, plus humain et, pour finir, doté d'une âme. Mais d'abord, les concepts d'identité et de pouvoir selon Foucault se doivent d'être explorés, puisque ces thèmes louvoieront à travers notre exploration du plus grand des « Grands Méchants ».

[3] Bien que la tradition occidentale conçoive l'identité comme quelque-chose que chacun créé et possède, les

identités ne sont pas créées dans la solitude. Les identités se répondent mutuellement, elles sont construites socialement et liées les unes aux autres dans des contextes culturels.¹ Ces contextes discursifs non-seulement restreignent, mais aussi permettent la formation d'identités particulières (Herrmann, 2007; Schowalter, 2012). Les identités ne sont pas unitaires ; elles sont relationnelles. C'est à travers des récits que chaque individu relate son vécu et donne du sens à lui-même comme à ce qui l'entoure. Ce procédé est particulièrement important pendant les phases de transition et les tournants décisifs qui affectent l'identité d'un individu (Foster, 2007). De manière considérable, « la recherche de sens et l'identité impliquent que chaque individu réfléchi impose un ordre, un sens et une structure à ses expériences de vie » (Herrmann, 2012c).

[4] Dans les examens utilisant la méthode Foucault, la nature sociale de l'identité est importante. Foucault indique l'importance de, et les relations entre, le discours, le pouvoir et la connaissance. Nous pénétrons dans un monde de discours auquel nous sommes assujettis :

l'être humain a la particularité d'être mû, dès le commencement, par quelque-chose d'extérieur à lui-même ; c'est ce qui l'initie à la composition et au modelage d'expériences qui l'ont précédés, qu'il ne peut maîtriser ; c'est ce qui, en le liant à de multiple, et souvent mutuellement irréconciliables, chronologies s'entrecoupant, le fragmente à travers le temps et le place au centre de l'écoulement des choses. (Foucault, 1970, p. 331)

Selon Foucault (1980), le pouvoir ne réside pas dans une personne ou une institution particulière, mais repose plutôt dans les discours, les pratiques et les procédures de la vie courante. Le pouvoir est présent partout dans les relations sociales et est exercé à tous les niveaux de la société. Pour Foucault (1970), la société impose à la fois des disciplines discursives et non-discursives sur chacun. Le pouvoir est

relationnel, et le pouvoir devient apparent lorsqu'il est exercé. Selon Foucault et pour citer Buffy « Tout est une question de pouvoir » (Whedon, 2022, « Lessons »).

[5] Le but de Foucault (1982) était de « créer une histoire sur les différents modes par lesquels, dans notre culture, les êtres humains sont assujettis » (p. 208). Les êtres humains sont assujettis ou socialement construits par diverses disciplines discursives. Les discours sont productifs tant qu'ils créent des positions subjectives variées. Par exemple, une personne peut être établie et se percevoir elle-même comme une pécheresse ou une sainte à travers les discours religieux. À travers les discours psychologiques, l'idée (et l'idéal) de ce qu'est un individu *normal* est établie et devient le standard face auxquels les personnes sont jugées, réparées (à travers la psychanalyse, par exemple) et/ou exclues. À travers les discours organisationnels, un employé est établi comme efficace, productif, feignant, etc. Comme Foucault (1993) le note, pour comprendre les discours, le pouvoir et l'identité, les chercheurs doivent trouver

les moments où les techniques de domination d'un individu sur un autre ont recours à des procédés où l'individu agit contre lui-même. Et réciproquement, il doit prendre en compte les moments où les techniques de soi sont intégrées dans des structures de contrainte et de domination. (pp. 203-204)

En d'autres termes, les discours contraignent les sujets, mais ces mêmes discours sont aussi une source de pouvoir qui peut être utilisée pour faire, créer et agir sur le soi. Nous allons louvoyer à travers le discours selon Foucault, à mesure que nous précisons les antécédents de Spike.

L'affreux poète rencontre le nouveau discours

[6] Le récit de Spike est raconté à travers une série de flashbacks dans *Buffy contre les vampires* (Fury & Goddard,

2003, « Lies My Parents Told Me »; Petrie, 2000a, « Fool for Love ») et *Angel* (DeKnight & Goddard, 2004, « The Girl in Question ») Fury & DeKnight, 2003, « Destiny »; Minear, 2000, « Darla »). Il est né sous le nom de William dans l'Angleterre des années 1870 et a plus tard été affublé du surnom « William le Sanglant » dans son dos car sa poésie faisait « saigner les oreilles » par sa piètre qualité (Fury & Goddard, 2003, « Lies My Parents Told Me »). Ou, comme un témoin de sa poésie le dira, « Je préférerais qu'on m'enfoncé un clou de chemin de fer² dans la tête plutôt que d'avoir à écouter cette horreur... » (Petrie, 2000a, « Fool for Love »), un commentaire dont les futures victimes de William paieront le prix dès qu'il deviendra vampire.

[7] Bien que beaucoup d'universitaires aient étudié Spike, aucun n'a jamais relevé son nom de famille. Bien qu'il soit non-canonique, son nom de famille dans *Spike: Old Times* (David, 2005), à nouveau cité dans le plus canonique *Spike: Asylum* (Lynch, 2007), est *Pratt. Pratt* (si épilé *prat*) est un euphémisme anglais désignant une personne stupide, folle ou impuissante ; en d'autres termes, une personne incompétente. Ce terme est utilisé en ce sens par Giles : « It's not for me, youprat ! / Ce n'est pas pour moi, idiot ! » (Fury, 2000, « The I in Team »). Ce nom va comme un gant à William : « un romantique sensible un peu mou : inapte, fragile et maladroit... » (Sakal, 2003, p. 243), « un échec social » (Korsmeyer, 2003, p. 163), « un faible » (Simkin, 2004, para. 34), un « fils à maman » (Howell, 2011, p. 105) « en manque d'affection » (Sakal, 2003, p. 244). Selon les standards Victoriens, William est un véritable perdant.

[8] William, le poète sanglant terriblement mauvais, est situé dans un système de pouvoir relationnel discursif dépassant son contrôle. William est soumis et colonisé par le discours qui le définit. Nous pouvons retrouver cela dans *Matrix* : « Anderson, avant de devenir Néo » est « impuissant face à l'entreprise et le travail numérique, contrôlant le

temps et l'espace sans même [qu'il] s'en rendre compte » (Dahaney, 2004, p. 817). Dans le discours anglais Victorien qui constitue une conception « normale » de la masculinité, de l'intelligence et des conventions sociales, William est marginalisé, dépossédé et impuissant. Sa « personnalité [est] stigmatisée » (Adams, T.E., 2010, p. 236). L'identité de William lui est attribuée par des agents externes, incluant Cecily, sa mère et l'aristocratie anglaise, et il est piégé dans ce discours.

[9] Puisque les discours sont importants lorsque nous créons notre sens de nous-mêmes en tant que sujets, une modification dans le discours peut changer ces sujets de manière émancipatrice (Foucault, 1978; Gramsci, 1971). Un discours puissant est présenté à William lorsqu'il rencontre Drusilla, qui lui dit :

Je te vois. Tu es un homme entouré d'idiots qui ne peuvent voir sa force. Sa vision. Sa gloire... Là réside ta richesse. Et là. Dans l'esprit et l'imagination. Tu marches dans des mondes que personne ne peut espérer imaginer... Je vois ce que tu désires. Quelque-chose de rayonnant et d'éclatant. Resplendissant. Le veux-tu ? (Petrie, 2000a, « Fool for Love »).

Bien que William ne réalise pas ce qui l'attend, Drusilla lui donne une nouvelle vision de lui-même à travers un discours nouveau et positif, qu'il accepte volontiers en répondant : « Je... oui ! Mon Dieu, oui ! » Il souhaite s'émanciper des discours qui le définissaient jusqu'à présent. À ce moment-là — par la morsure et l'introduction d'un nouveau discours — William change.

[10] Ce nouveau discours comme source de pouvoir (Foucault, 1994) donne à William la possibilité de devenir Spike. Le fraîchement émancipé William a la possibilité de changer sa position subjective, adoptant l'allocution et les ornements d'un rebelle culturel, un prolétaire londonien, qui embrasse une insouciance infantile et un usage

hasardeux de la violence. (Et environ 100 ans plus tard, les appareils branchés du punk-rock.) Avec ce nouveau discours, la personnalité de William évolue en Spike, le nom qu'il adopte grâce à son goût prononcé pour l'usage des clous de chemin de fer lors de la torture de ses victimes. Spike se réapproprie la phrase « Je préfèrerai qu'on m'enfoncé un clou de chemin de fer dans la tête plutôt que d'avoir à écouter cette horreur ... » à la fois matériellement et discursivement. La réclamation de biens matériels et la réappropriation de termes stigmatisants est une longue histoire (Cohen, 1972). Le discours, qui était autrefois utilisé pour marginaliser William, est maintenant une source de pouvoir, puisque les discours de pouvoir sont toujours potentiellement enclins à une « réappropriation, inversion et réutilisation » (Heller, 1996, p. 101). Comme il le dira plus tard à Buffy : « Devenir vampire est une expérience puissante et profonde. Je pouvais sentir cette nouvelle force couler en moi. En mourant, je me suis senti vivant pour la toute première fois. » Spike, en fait, *se délecte* de sa nouvelle position subjective et ressent une allégresse enfantine à être un vampire désinvolte et téméraire (Minear, 2000, « Darla »; Petrie, 2000a, « Fool for Love »; Petrie, 2001, « The Weight of the World »). Il participe activement à la création des identités qu'il désire en se reposant sur divers discours. Il s'agite, louvoie et zig et zag discursivement.

[11] Spike est un vampire inhabituel, conservant des éléments de sa personnalité humaine (Abbott, 2004; Sakal, 2003; Wilson, 2009), comme en témoigne son amour pour Drusilla (Whedon, 1997, « Lie to Me »), sa relation compétitive fraternelle et amour-haine avec Angelus/Angel (DeKnight & Goddard, 2004, « The Girl in Question »; Minear, 2000, « Darla ») et son désir de *ne pas* voir le monde être détruit, quand il dit à Buffy :

Nous les vampires, on aime les grands discours. 'Je vais détruire le monde.' Ce ne sont que des discours de dur

à cuire. En se pavanant autour d'une pinte de sang avec ses amis. La vérité, c'est que j'aime ce monde. On a des courses de chiens, Manchester United... et des gens. Des milliards de gens, déambulant comme des petits Happy Meals sur pattes. Tout est à portée de main. (Whedon, 1998a, « Becoming Part I »)

La personnalité de Spike, bien que toujours passionnée, est passionnément tordue et passionnément périlleuse, « à la recherche de situations qui pourraient le détruire » (Grossman, 2004, p. 3). Alors que les discours produisent efficacement des subjectivités et offrent aux individus le pouvoir de se transfigurer pour atteindre une condition « de bonheur, de pureté, de sagesse, de perfection ou d'immortalité » (Foucault, 1994, p. 225) bien que je sois certain que Foucault ne parle *pas* d'immortalité littérale, dans le sens vampirique ces mêmes discours se restreignent simultanément.

[12] Spike devient un membre du « Whirlwind [ou « Maelström, » tourbillon] », aux côtés d'Angelus, Darla et Drusilla. Le Whirlwind « représente de manière fascinante à quel point une famille aimante peut être perverse » (Stoy, 2004, p. 226). Pourtant, même dans son nouvel état, Spike est limité, restreint et confiné, bien que différemment. En tant que benjamin des trois vampires, il se retrouve, au sein du discours, dans un rôle de subordonné (Linsley, 2009). Même après qu'il ait tué sa première Tueuse, Drusilla annonce à Angelus et Darla : « Mon *petit* Spike vient juste de tuer une Tueuse » (Minear, 2000, « Darla », ajout de l'italique). En tant que chef du collectif, Angelus place constamment et discursivement Spike dans une position inférieure, le considérant téméraire, idiot ses actes trop impétueux et risqués (Petrie, 2000, « Fool for Love »), un schéma qui s'inscrit sur le long terme au sein de leur relation, incluant leurs retrouvailles dans *BtVS* et *Angel*. Les discours sont toujours entremêlés et récursifs. Comme nous le verrons à

travers cette analyse de Spike, aller d'une position de sujet à l'autre inclus aller d'un champ discursif à un autre. Par ailleurs, cela signifie que la lutte, la résistance et l'émancipation sont aussi fluides sur le champ discursif.

La puce et le farceur

[13] À travers un examen discursif, Spike maintient cette position subjective jusqu'à la saison 4 de *BtVS*, lorsqu'il est capturé par une agence gouvernementale appelée l'Initiative (Petrie, 1999, « The Initiative »). Cette agence implante une puce dans le cerveau de Spike, le rendant inoffensif pour les humains. Pour l'« Hostile 17 » — comme le nomme l'Initiative — c'est un bouleversement, puisqu'une nouvelle position de sujet lui est imposée. Spike est pris dans un dilemme. Il se retrouve dans un espace liminal, incapable d'être le vampire démoniaque qu'il était, pas parce qu'il ne veut pas l'être, mais parce qu'il n'a pas d'autre choix. Il ne peut pas blesser les humains ni les tuer. Pire encore, il ne peut plus se nourrir d'eux. La puce est une manifestation physique du pouvoir discursif et panoptique de Foucault (Foucault, 1978). De quelle manière ?

[14] La puce implantée en Spike est une bonne représentation de la prison idéale de Bentham (1995) — Le Panoptique — une large prison circulaire incluant une tour de garde en son centre. Cette tour est cloisonnée par des miroirs sans tain. Les miroirs permettent aux gardiens de voir à travers — et de voir tous les prisonniers — mais ne permettent pas aux prisonniers de voir à l'intérieur de la tour. Pour Foucault (1978, 1982) ce pouvoir panoptique a deux effets : l'internalisation de la discipline chez les surveillés et la subordination délibérée de l'individu au regard du potentiel observateur. Le pouvoir présumé du panoptique est *externe*.

[15] La puce implantée en Spike est une manifestation interne, technologique et matérielle du pouvoir panoptique

externe. Elle l'« observe » constamment. Cela modifie sa personnalité subjective et son sens de soi de manières diverses et extrêmes (Abbott, 2005; Scott, 2006). Bien qu'il soit toujours maléfique, il ne peut pas manifester sa méchanceté car sa nature de vampire est maintenant émasculée. Cette impuissance devient une part de la nouvelle position discursive de Spike, mise en exemple à travers la manière dont Buffy et le Scooby-Gang le traitent. Xander dit à Spike « Je déteste être celui qui doit te l'apprendre, Ô Grand Impotent, mais tu n'es plus le 'Grand Méchant'. Tu n'es même pas le 'Presque Vilain' ! » (Noxon, Fury & Espenson, 2000, « Doomed »). Buffy traite Spike de « flasque » (Forbes, 1999, « Something Blue ») et de « ... vampire castré qui triche au chaton-poker » (Fury & Espenson, 2001, « Life Serial »). Spike reconnaît lui aussi son changement de personnalité : « Je dis que Spike a fait un petit tour chez le vétérinaire et que maintenant il ne peut plus chasser les autres chiots » (Espenson, 1999, « Pangs »). Il devient la cible d'un nombre incalculable de blagues, un bouffon et un gaffeur³ — une re-manifestation de son identité d'idiot [« Prat »]. Spike, l'ancien Grand Méchant, n'est pas du tout heureux. En réalité, il est même plutôt bousillé.

[16] Ce nouveau discours force Spike à changer encore son « sujet ». Comme noté plus tôt, selon Foucault, les discours sont toujours prêts à être utilisés par les individus pour leur bénéfice, pour changer et/ou résister au discours dominant. Alors que Spike a toujours été un perturbateur des subjectivités normatives, il se retrouve maintenant dans la position d'un farceur. Le farceur est ambigu, fallacieux, ondulateur, carnavalesque, apte à glisser du profane au sacré et bricoleur (Hynes & Doty, 1993; Herrmann, 2012c). Le farceur est « un survivant accompli dans un monde en mouvement constant » (Hyde, 1998, p. 43) et le « personnage qui pourrait nous éloigner de la tragédie avec un brin de notes comiques et peut-être même cosmiques » (Poulos,

2010, p. 53). Spike incarne le farceur dans la majeure partie des saisons 4 et 5 de *BtVS*, dans sa tentative de suicide comique (Noxon, Fury & Espenson, 2000, « Doomed ») et dans sa tentative futile de morsure envers Willow teintée de trouble de l'érection (Espenson, 1999, « Pangs »), entre autres. Discursivement placé dans l'espace liminal du farceur, Spike est apte à glisser entre différents rôles : confident et clown, allié et traître et, par manque d'un terme plus approprié, un « ennemi » des Scoobies. Spike revêt la cape du farceur malgré lui car c'est le seul espace discursif disponible pour lui.

[17] Vers la fin de la saison 4, dans l'épisode judicieusement intitulé « Le facteur Yoko » (Petrie, 2000b), Spike le farceur se rebelle contre les Scoobies, s'associant et manigançant avec le Frankensteinien Adam, le mi-humain, mi-machine, mi-démon « Grand Méchant » de la saison. Pourtant, dans cette position de farceur, ce côté perturbateur est « une réponse impotente à la frustration de n'être ni un démon ni un humain, et ni capable de réelle bassesse ni acceptable en tant que héros pour le groupe » (Boyette, 2001, par. 14). Avec la puce, il est frustré, en colère, amer et discursivement positionné comme inutile pour les Scoobies, à part pour une Dawn éprise de lui. Quand Buffy dit à Dawn que c'est « mal d'avoir le béguin pour une chose morte, maléfique et vampire ! », Dawn rétorque que l'âme d'Angel et la puce de Spike sont « la même chose » (Fury, 2001b, « Crush »). Mais la puce ne peut pas forcer Spike à choisir de faire le bien. Elle l'empêche à peine de faire le mal, de la même manière que la technique utilisée sur Alex dans *Orange Mécanique* (Adams, W.A., 2010). Le pouvoir panoptique de la puce place Spike dans une position de sujet liminale. Il ne peut pas être le monstre qu'il était autrefois, mais il ne peut pas être un homme non plus. C'est ce qui fait que le personnage de Spike fonctionne aussi bien. Il est

ambigu, c'est une ombre, un transgresseur et un transgressé de limites.

[18] Comme Foucault (1978, 1994) le note, dans une prison telle que le panoptique, un gardien peut toujours être en train de vous observer. Dans ce contexte, la puce de Spike agit comme une forme de pouvoir externe. Pourtant, le pouvoir panoptique est également *internalisé*. Dans le Panoptique, puisque les prisonniers réalisent qu'il y a toujours la possibilité qu'ils soient surveillés, ils internalisent le regard des gardiens et se régulent eux-mêmes, rendant l'exercice d'une force externe superflue. Cette autorégulation est une forme d'émancipation à travers les « techniques de soi » (Foucault, 1994) et dans le cas de Spike, tout ceci est directement lié à l'Élué.

Spike et les techniques de soi

[19] L'affection et l'éventuel amour que Spike développe pour Buffy est une autre forme de pouvoir agissant sur lui une forme interne et positive comparé au pouvoir négatif de la puce. Ce pouvoir est, dans les termes de Foucault (1978), disciplinaire, puisque les gens se régulent eux-mêmes pour agir, se comporter, et penser de manière spécifique et acceptable à travers l'auto-surveillance, l'autodiscipline et l'autocontrôle. « Les individus ont la capacité, à travers les techniques de soi, de réfléchir, de sculpter, contrôler et d'être responsables de leur moi à travers ces discours et ces ressources de pouvoir, à se transfigurer... » (Herrmann, 2012b, p. 251). Ces processus de régularisation interne sont les techniques de soi (Foucault, 1994), l'endroit où le sujet se compare lui-même à un discours culturel plus large et s'ajuste si nécessaire.

[20] La discipline n'est pas seulement imposée depuis l'extérieur ; ni toujours complète. Si elle l'était, il n'y aurait pas de place pour la réflexivité. Pour Foucault (1994), les

techniques de soi construisent socialement les sujets, la réalité, les objets et les rituels de vérité. Alors que les individus sont construits et assujettis à travers des relations de pouvoir basées sur le discours, ils ne sont jamais impuissants. Les relations de pouvoir parcourent tous les domaines, et pourtant la liberté est partout (Foucault, 1986). Les sujets ne sont pas privés de « capacité d'action ou de capacité de changement » (Deacon, 2003, p. 280). En d'autres mots, les gens réfléchissent sur eux-mêmes et se demandent : « Quel type de personne ai-je envie d'être ? », « Que dois-je faire pour devenir la personne que je souhaite être ? » Rose (1998) observe que

la personnalité entreprenante fera de sa vie une entreprise, cherchant à maximiser son propre capital humain, se projetant dans l'avenir dans le but de devenir ce qu'elle souhaite être. La personnalité entreprenante est donc à la fois un soi actif et un soi calculateur, un soi qui se calcule lui-même et qui agit sur lui-même dans le but de s'améliorer. (p. 154)

La discipline de soi est un projet continu dans la construction et la création de soi, qui peut être extrapolée pour expliquer le désir de Spike de devenir un « homme » convenable pour la femme qu'il aime.

[21] Le côté transgresseur de limites de Spike devient plus évident au début de la saison 5, alors qu'il s'allie aux Scoobies contre Glorificus. Cela, et d'autres violences de type « méchant contre méchant », font de lui un perpétuel exilé de la société démoniaque. Il porte le malheur existentiel d'un individu stigmatisé. Spike, pourtant, subit deux situations stigmatisantes. D'un côté, la puce et son pouvoir panoptique l'empêchent d'embrasser sa condition de vampire. De l'autre côté, son vampirique manque d'âme l'empêche de retrouver sa vie d'humain. Cependant, il se discipline lui-même pour être aussi humain qu'un vampire puisse l'être. Par exemple, il ressent de la compassion pour

Joyce, qui souffre d'une maladie en phase terminale. Il est honnêtement attristé par sa mort et ressent de la compassion pour Buffy et Dawn quand elle meurt (Noxon, 2001, « Forever »). Gloria torture pratiquement Spike à mort pour lui soutirer des informations sur « la clé ». Spike refuse de dire à Gloria que Dawn est la clé parce que le faire « détruirait [Buffy]. Je ne pourrai pas supporter qu'elle souffre autant » (Espenson, 2001, « Intervention »). Après cette confession, Buffy embrasse Spike délibérément pour la première fois, le choquant lui, mais aussi l'audience, palpitante. Dans la saison 6, quand Buffy est ramenée d'entre les morts, c'est Spike qui comprend la situation et qui compatit – étant le seul à avoir rampé hors d'un cercueil par lui-même (Fury, 2001a, « Bargaining, Pt. 2 »). Dans tous ces exemples, Spike se discipline lui-même de manière constructive pour devenir plus humain (plus homme), allant jusqu'à se battre aux côtés des Scoobies alors que Buffy est morte.

[22] Bien qu'il apprécie de pouvoir tabasser des démons, il demeure un « outsider-within » parmi le Scooby-Gang. Spike est « un individu... qui fait partie d'un plus grand groupe ou organisation (dedans) mais qui reste pourtant simultanément périphérique au groupe dominant (dehors) » (Herrmann, 2007b, par. 47). À travers la majeure partie des saisons 5 et 6, Spike sort de sa condition de farceur et assiste les Scoobies, patrouille avec eux et les protège, particulièrement Dawn. Pourtant, il ne fait pas vraiment partie du groupe. Xander utilise sans cesse le discours du « vampire » contre Spike, un discours qui le pousse hors des normes et le renvoi en périphérie. À travers le pouvoir panoptique de la puce – et les techniques de soi qu'il utilise délibérément grâce à son amour fleurissant pour Buffy – il est poussé dans une position inconfortable, subjective et liminale. Comme le jeune esthète de Kierkegaard dans *Ou bien... ou bien* (1987) – mais inversé – plutôt en ni/ni, car Spike

est discursivement piégé, incapable d'agir sur sa nature vampirique ni d'être humain. Comme il le dit à Buffy : « Je sais que tu ne m'aimeras jamais. Je sais que je suis un monstre. Mais tu me traites comme un homme » (Whedon, 2001, « The Gift »). Spike est un vampire en *terre sans homme* mais également un homme en *terre sans vampire*. Comme le héros d'Ellison (1947), Spike n'est chez lui nulle part, marginalisé et stigmatisé. Il chevauche les limites entre humain et monstre, mais ne peut être aucun des deux. Être traité « comme un homme » est ce qui compte le plus pour Spike – non pas être traité comme un monstre. À quel point Spike a-t-il progressé ? N'importe quel vampire digne de ce nom *devrait* vouloir être traité comme un monstre. Il *devrait être* un monstre. Pour un personnage qui dira « Je n'ai pas vraiment la réputation d'être un penseur » (Kirshner, 2003, « Touched »), Spike prendra beaucoup de décisions importantes et conscientes, naviguant entre les discours.

[23] Dans la saison 6, quand Buffy met un terme à cette relation qui les blesse tous les deux, elle dit : « Je suis désolée, William » (Petrie, 2002a, « As You Were »). Elle reconnaît qu'il y a, à l'intérieur du monstre, un homme qui l'aime. C'est un moment clé, puisqu'il remet en avant le discours de William, changeant à nouveau la position de sujet de Spike. Sa tentative d'aimer lui donne un dernier élément de choix moral à travers les techniques de soi. Être traité comme un homme, cependant, n'est pas la même chose qu'être un homme. Même si Spike se discipline d'une manière positive délibérément (y compris en ne tuant pas Buffy après sa résurrection en saison 6 alors que la puce ne la protège plus) en choisissant d'aider les Scoobies, il reste un vampire – pas un homme. Cette distinction est cruciale.

Le monstre à l'intérieur de l'homme, à l'intérieur du monstre

[24] Il y a un long passif d'imagerie et de métaphores séductrices, érotiques, sexualisées et violeuses dans les études de vampires (Auerbach, 1995). Dans cette lignée, aucune autre scène du Buffyverse n'a jamais eu autant l'attention des universitaires que celle où Spike tente de violer notre héroïne (Wilcox, 2009). Jusque-là, la relation de Spike avec Buffy en saison 6 aussi tordue et sadomasochiste soit-elle était basée sur le consentement et la confiance (Call, 2007). Selon Abbott (2005), la tentative de viol a ébranlé la gentillesse de Spike. La tentative de viol a été interprétée comme la « réinscription des dualités de genre... » (Shepherd, 2009) de la même manière que le *Underground man* de Dostoevsky (Fossey, 2003). Call (2007) soulève que « le viol était vide de tout esthétisme et de tout érotisme... » (par. 34). C'est « un dernier effort vain » pour Spike, dans le but « de réaffirmer son pouvoir masculin et de rétablir le corollaire entre la violence et le sexe, bien qu'avec des capacités résolument humaines » (Scott, 2006, p. 127). Cette scène réaffirme la dualité de Spike, nous rappelant qu'il est « un vampire sans âme qui marche sur le fil entre des désirs humains et monstrueux » (Abbott, 2005, p. 332). D'un point de vue Foucauldien, la tentative de viol sape tous ses efforts dans l'usage des techniques de soi d'une manière positive raisonnée.

[25] Certains ont interprété la tentative de viol de Spike comme une preuve qu'il est toujours mauvais. Malgré la puce et malgré la discipline des techniques de soi qu'il a appliqué sur lui-même pour être bon, il reste un vampire. Selon Smith (2002), Spike « conclut finalement que pour vivre avec lui-même après ce qu'il a fait, il doit accepter qu'il est un monstre, car seul un monstre aurait pu faire ce qu'il a essayé de faire » (p. 59). Nous « devons reconnaître le mal qui

l'habite en le faisant répondre au rejet de Buffy comme un démon l'aurait fait, en tentant de la violer » (Loftis, 2009, para. 79). Pourtant, lire Spike en ce sens discrédite la lutte des subjectivités à travers lesquelles il a essayé d'avancer : William, Spike, vampire, homme, amant, etc. Nous savons que Spike, en tant que *vampire*, tue des Tueuses. Il en a tué deux. Son moi vampirique *ne se préoccuperait pas* d'avoir tenté de violer Buffy. Ce n'est pas la personnalité maléfique vampirique subjective de Spike qui essaye de violer. C'est plutôt l'ancienne subjectivité de Spike, William son ancien moi humain et son moi humain en développement qui essayent de violer. Ce qui horrifie Spike n'est pas que le monstre dans le monstre (le vampire) tente de violer Buffy, mais la prise de conscience que c'était *le monstre dans l'homme* (William) qui a essayé de la violer. Cette prise de conscience horrifie Buffy et le public également.

[26] C'est maintenant que les choses deviennent ambiguës (comme si le Whedonverse ne l'était pas déjà suffisamment). Les universitaires et le public lisent cette ambiguïté de multiples façons. Spike quitte Sunnydale pour l'Afrique : une partie du public pense qu'il souhaite retirer sa puce pour redevenir son ancien moi vampire-maléfique pleinement réalisé. Spike déplore le fait d'être coincé entre deux espaces discursifs, le laissant confus, marginalisé et liminal. Comme il le dit à Clément : « Tout était si clair. Tueuse. Vampire. Le vampire tue la Tueuse. Bois son sang jusqu'à l'assèchement. Plante ses crocs dans ses os. Ça a toujours été ainsi. J'ai goûté la vie de deux Tueuses. Mais avec Buffy... Ce n'est pas sensé se passer comme ça » (DeKnight, 2002, « Seeing Red »). Spike parle de la puce et de la retirer : « C'est la puce. De l'acier, des câbles et du silicone. Elle ne me laisse être ni un monstre ni un homme. Je ne suis rien. » (DeKnight, 2002, « Seeing Red »). « Cette garce se croit meilleure que moi. Depuis que j'ai cette satanée puce dans la tête, les choses vont mal » et « C'est cette

foutue puce... » (Noxon, 2002, « Villains »). Il sait que la puce est un élément évident du problème. À vrai dire, c'en est seulement une partie.

Surnaturel contre discours naturels

[27] Il y a différentes lectures ici. Une lecture indique que Spike va voir la shaman démoniaque pour faire retirer sa puce afin de pouvoir tuer Buffy. Je trouve cette lecture logiquement inconsistante au sein du discours et de la narration de *BtVS*, pourtant. Premièrement, la puce en tant que manifestation technologique et matérielle du pouvoir panoptique n'a plus aucun pouvoir sur Spike pour l'empêcher de tuer la Buffy ressuscitée. Cette lecture est aussi problématique si on se fit à la continuité de *BtVS* qui dit que « l'ordre naturel » des choses et la science sont diamétralement opposés à la magie. (Je souhaite nuancer ceci seulement car dans le Whedonverse, il existe des exceptions à chaque règle et tout doit être nuancé.) Les technologies et les techniques utilisées par Warren du Trio (Warren, Andrew et Jonathan) et l'Initiative, etc., ne sont pas différentes qualitativement de la magie utilisée par Willow, Giles, Jonathan, Andrew, etc. Elles sont *paradigmatiquement* et *discursivement* différentes et quelques exemples suffiront à éclaircir cela.

[28] Buffy a pu être ressuscitée par magie car sa mort était due à des forces mystiques utilisées par Glorificus. La mort de Joyce par anévrisme fait partie de l'ordre naturel des choses et ne peut être résolue par la magie (Noxon, 2001, « Forever »). Le meurtre de Tara par Warren n'était pas mystique et faisait partie de l'ordre naturel des choses (DeKnight, 2002, « Seeing Red »). Le démon invoqué par Willow explique la différence entre la mort de Buffy et celle de Tara : « Celle que tu as ressuscité a été tuée par des forces mystiques. Ce n'est pas la même chose celle-ci a été prise

par l'ordre naturel des choses. Ce qui est fait est fait » (Noxon, 2002, « Villains »). Spike est bien conscient de cette différence paradigmatique. La puce est une technologie humaine — une partie de l'ordre naturel des choses — et aller voir un shaman serait une tentative mystique futile de s'en débarrasser.

[29] De la même manière, les paroles haineuses de Spike et les menaces qu'il profère ne sont peut-être pas l'expression du désir de redevenir un vampire impénitent après le retrait de sa puce. Ils sont aussi les mots d'un amant rejeté, en colère et désillusionné, coincé quelque-part entre le pouvoir de la puce et les techniques de soi qui l'ont piégé. Spike ne parle peut-être pas du tout de la puce. En parlant à Clément, il dira : « Je n'ai pas toujours été comme ça. Ça ne sera pas facile, mais je peux redevenir comme avant. Avant qu'ils ne me castrent. Avant... Alors elle verra qui je suis vraiment » (DeKnight, 2002, « Seeing Red »). Avant *quoi* et *quelle* action de *qui*, exactement ? Après tout, Buffy avait déjà rencontré Spike avant sa puce. Par contre, elle n'avait jamais rencontré William. Dans le même épisode, alors qu'il s'apprête à quitter Sunnydale, il dira : « Prends tes aises, Tueuse. Je vais revenir. Et quand je serai de retour... tout va changer. »

[30] En Afrique, quand Spike fait face au démon pour se soumettre aux épreuves, ce dernier est impressionné par l'« audace » dont fait preuve Spike en « demandant restauration » (Noxon, 2002, « Villains »). Le démon ne parle pas de la puce et n'utilise jamais le terme associé à celle-ci — « retirer ». Cela peut sembler n'être qu'un détail de vocabulaire, mais c'est en réalité primordial puisqu'avec ce terme vient un tout autre discours. « Restaurer », contrairement à « retirer », est un mot chargé d'une résonance plus spirituelle que scientifique dans de nombreux traditions et folklores, quelque-chose que Spike — étant qui il est — doit savoir. Spike ne questionne pas

la terminologie ici, mais dit simplement au démon : « Faites de votre pire. Mais quand je gagnerai, je veux ce pour quoi je suis venu » (Noxon, 2002, « Villains »). Quand Spike passe les épreuves du démon, il ne mentionne jamais la puce. Il dit : « Alors, tu vas me donner ce que je désire. Fais de moi ce que j'étais avant, pour que Buffy puisse avoir ce qu'elle mérite » (Fury, 2002, « Grave »). Compte tenu de la narration globale de Spike et de la position discursive dans laquelle il se trouve, le retrait de la puce ne réglerait pas les problèmes de Spike. Pourquoi ?

[31] Tout d'abord, il y a le fait que Spike en est bien conscient que la puce n'a plus aucun pouvoir sur ses agissements envers Buffy. Il aurait pu la tuer même avec la puce. Ensuite, il y a le pouvoir panoptique de la puce et les techniques de soi que Spike utilise sur lui-même ne faisant de lui ni un monstre ni un homme. Pour continuer, il y a le discours de « l'ordre naturel » versus la magie, la technologie versus le surnaturel, etc. Enfin, et ce point est très important, Spike a toujours conservé une part de William Pratt en lui. Compte tenu de ses positions discursive et de son fil narratif, il est probable qu'il ne veuille pas seulement être un Spike sans puce, mais plutôt William Pratt, le poète romantique doté d'une âme qu'il était autrefois. La tentative de viol était due au *monstre dans l'homme*, mais sa réaction horrifiée face à cet acte, et ce qui s'ensuit, sont des agissements de *l'homme dans le monstre*. Ce n'est pas « Spike » le monstre vampirique qui aime Buffy. C'est l'homme, William Pratt, à l'intérieur du monstre. Ce n'est pas « Spike » qui est dégoûté par sa tentative de viol. C'est William Pratt. Ce n'est pas « Spike » qui souhaite mériter l'amour de Buffy, lui montrer qu'il en vaut le peine. Ce n'est pas du tout la haine de « Spike » qui le pousse à aller consulter le shaman. C'est William Pratt qui souhaite se libérer du monstre, celui qui veut, non seulement, être traité comme un homme, mais aussi être un homme, être le genre d'homme que Buffy mérite, un homme

avec une âme, un homme pour lequel Buffy éprouve assez de respect et de sentiments pour l'appeler « William ».

Folie et discours sur la moralité humaine

[32] Bien sûr, comme nous le savons, cela ne se passe pas exactement comme Spike l'espérait. Avec l'exemple réussi des épreuves, Spike entre dans le discours de la moralité humaine, une position de sujet dans laquelle il ne s'est pas trouvé depuis plus de 100 ans. Cette nouvelle position subjective qu'il doit endosser par le retour de son âme humaine le détruit mentalement et émotionnellement par la culpabilité, la honte et l'horreur, de manière très similaire à Angel lorsqu'il a été maudit de son âme. (Les fans de Spike affirment que ce choix rend Spike différent et supérieur à Angel qui a récupéré son âme par une malédiction.) Désormais doté d'une âme, Spike se trouve dans une nouvelle position subjective, cette fois-ci au sein du discours humain sur le bien et le mal. Il est positionné comme un pécheur à travers le grand discours Judéo-chrétien, un élément renforcé dans une des scènes les plus émotionnellement importantes de toute la dernière saison de *BtVS*, qui non seulement se déroule dans une église, mais se termine en plus sur une croix (Petrie, 2002b, « Beneath You »). Alors que Spike est encore un vampire, les discours vampiriques ne sont plus dominants. Avec son âme nouvellement acquise, Spike est de nouveau discursivement positionné en tant que William, le poète sensible et amant, alors qu'il est bien évidemment toujours dans la position d'un vampire. Alors que plus tôt, Spike n'était ni l'un ni l'autre, il est maintenant positionné comme étant les deux (« both/and »): vampire et humain, il peut choisir entre les deux. Puisque les discours ne disparaissent jamais vraiment, mais agissent simultanément, de manière contradictoire et complémentaire, William n'est pas exactement le même

William qu'avant. Il demeure positionné en tant que sujet dans le discours de Spike le vampire et de William l'être humain, comme il l'a été depuis sa toute première apparition et tout au long de la série. La différence est que les discours sont inversés, comme on peut le voir à travers la folie, l'agonie et la culpabilité de Spike (Whedon, 2002, « Lessons »).

[33] La récupération de son âme pousse Spike vers la folie, avec un petit coup de pouce de la Force Initiale, qui se manifeste à lui sous la forme de Warren, Gloria, Adam, Wilkins, Drusilla, Le Maître et finalement Buffy (Petrie, 2002b, « Beneath You »). Chacun est une manifestation de la fluidité complémentaire et contradictoire des discours dans lesquels Spike a été positionné en tant que sujet : d'humain à vampire, à farceur, à héros comique, à rebelle, à amant, à doté d'une âme (Whedon, 2002, « Lessons »). Comme Amy-Chinn et Abbott (2005) le notent, l'apparence de Spike et sa manière de se vêtir change pendant les premiers épisodes de la saison 7, comme une manifestation de la déconstruction de Spike. D'une perspective Foucauldienne, le changement d'apparence est une manifestation matérielle du fait que Spike change rapidement de personnalité subjective à travers le pouvoir discursif.

[34] Dans ce qui est peut-être la meilleure scène de la saison 7, Spike répond aux questions de Buffy sur la manière dont il a récupéré son âme. Plutôt que d'expliquer *comment*, Spike répond en expliquant *pourquoi*. Il dit à Buffy (ainsi que, invisible à nos yeux et aux siens, aux manifestations de La Force, voire même de Dieu) :

C'est ce que tu voulais, non ? C'est... c'est ce que *tu* voulais, n'est-ce pas ? Et... et maintenant tout le monde est ici, en train de... *parler*. Tout ce que j'ai fait... Tous ceux que j'ai... et LUI. Et ça. L'autre. La chose... dessous... en dessous. C'est ici, aussi. Tout le monde.

Ils me disent tous ‘Vas-y. Va en Enfer’ (Petrie, 2002b, « Beneath You »).

Avoir une âme repositionne Spike discursivement en tant que sujet capable de ressentir de la culpabilité. Cette culpabilité, cependant, n’est pas seulement généralisée, elle est aussi spécifiquement dirigée vers sa tentative de viol envers Buffy : « Buffy, tu devrais avoir honte. Pourquoi un homme ferait-il ce qu’il ne doit pas faire ? Pour elle. Pour être à elle. Pour être le genre d’homme qui jamais ne... » (Petrie, 2002b, « Beneath You »). Spike ne termine pas cette phrase, par honte, par culpabilité et par peur, faisant face au fait que lui William était « le genre d’homme qui aurait » et qui a tenté de violer la femme qu’il aimait. C’est Spike dans toute la gloire de l’humanité. Sa culpabilité pour la tentative de viol sur Buffy se réitère dans quelques épisodes de la saison 7. Curieusement, il fait référence à lui-même en tant que William, chose qu’il n’a jamais faite avant. Spike confronte William, l’homme, et le monstre à l’intérieur de cet homme. Avec son âme fraîchement retrouvée, et malgré la puce toujours présente, la Force provoque Spike à travers la subjectivité de William pour qu’il tue à nouveau. Spike finit par comprendre et surmonter le discours Œdipien que la Force a implanté en lui. Bien sûr, c’est la restauration de son âme et le fait d’avoir surmonté cette provocation qui donne à Spike la force de devenir un guerrier et un héros (Linsley, 2009).

Pas de répit pour les méchants

[35] D’un point de vue Foucauldien (1980), les discours et le pouvoir créent des subjectivités et des positionnements. Cet article examine l’identité de Spike à travers les différents jeux d’identité avec lesquels il a dû jouer à l’intérieure des subjectivités discursives variées dans lesquelles il s’est trouvé. Alors qu’il tentait d’évoluer dans des espaces

liminaux, il a discursivement entremêlé, changé, modifié et lutté avec les manières multiples dont les discours constituent sa place dans le monde. Plutôt que de demeurer statique dans une seule position discursive, comprendre, utiliser et se réappropriier des discours lui a permis de gérer plusieurs positions de sujet. L'identité de Spike est paradigmatiquement postmoderne : protéiforme et improvisée, un exemple de « transformation constante » (Schrag, 1999, p 8).

[36] Spike est peut-être bien le seul personnage du Whedonverse apte à s'extraire lui-même de divers discours par la réclamation, la réappropriation, la reconfiguration et la reconstitution. Buffy est toujours « La Tueuse » et est ancrée dans ce discours. Angel est toujours piégé dans le discours de la malédiction bohémienne. Spike est différent. L'arrivée du discours émancipateur (par l'intermédiaire de Dru) et la réappropriation d'un ancien discours (« les clous de chemin de fer » ([NdT : *railroad spikes*])) facilitent sa toute première trajectoire narrative, de William à Spike. La puce, comme manifestation matérielle du pouvoir panoptique, repositionne Spike comme un transgresseur de frontières liminales, créant son besoin de devenir un farceur. Finalement, Spike utilise « les techniques de soi » dans le but de devenir « un homme pour Buffy », plus humain, et finalement, un champion doté d'une âme. Et ce n'est pas la fin pour Spike, qui réapparaît dans *Angel* en tant que farceur fantomatique, se repositionnant lentement en héros à la fin de cette série. Ses aventures et ses positions de sujet changent à travers la saison 5 d'*Angel*, tout comme dans les bandes-dessinées canoniques. L'utilisation fluide par Spike de tous ces discours variés et de personnalités subjectives est la raison pour laquelle il continue d'être un des personnages les plus intrigants du Whedonverse. Non, Spike. Tu ne peux pas te reposer maintenant. Aucun de nous ne le peut.

Notes

¹Note des editeurs: Cf.l'article par Taylor Boulware dans le même numéro de *Slayage*, 10.1.

²Note de la traductrice: «railroad spike » en voix off.

³Note de la traductrice:*pratfall* en anglais, qui se traduit littéralement par *chute sur les fesses*.

References

- Abbott, S. (2004). A little less ritual and a little more fun: The modern vampire in *Buffy the Vampire Slayer*. *Slayage: The Online International Journal of Buffy Studies* 1.3. Retrieved from <http://slayageonline.com/essays/slayage3/sabbott.htm>
- Abbott, S. (2005). From madman in the basement to self-sacrificing champion: The multiple faces of Spike. *European Journal of Cultural Studies*, 8, 329–344. doi: 10.1177/1367549405054865
- Adams, T. E. (2010). Paradoxes of sexuality, gay identity, and the closet. *Symbolic Interaction*, 33, 234–356. doi: 10.1525/si.2010.33.2.234
- Adams, W. A. (2010). “I made a promise to a lady”: Critical legal pluralism as improvised law in *Buffy the Vampire Slayer*. *Critical Studies in Improvisation*, 6. Retrieved from <http://www.criticalimprov.com/article/view/1083/1707>
- Alexander, J. (2004). A vampire is being beaten: DeSade through the looking glass in *Buffy* and *Angel*. *Slayage: The Online International Journal of Buffy Studies*, 4.3. Retrieved from <http://slayageonline.com/essays/slayage15/Alexander.htm>
- Amy-Chinn, D. (2005). Queering the bitch: Spike, transgression and erotic empowerment. *European Journal of Cultural Studies*, 8, 313–332. doi: 10.1177/1367549405054864
- Auerbach, N. (1995). *Our vampires, ourselves*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Bentham, J. (1995). *The panopticon writing*. London: Verso.
- Boyette, M. (2001). The comic anti-hero in *Buffy the Vampire Slayer*, or silly villain: Spike is for kicks. *Slayage: The Online International Journal of Buffy Studies*, 1.4.

- Retrieved from
<http://slayageonline.com/PDF/boyette.pdf>
- Burr, V., & Jarvis, C. (2007). Imagining the family: Representations of alternative lifestyles in *Buffy the Vampire Slayer*. *Qualitative Social Work*, 6, 263-280. doi: 10.1177/1473325007080401
- Call, L. (2007). "Sounds like kinky business to me": Subtextual and textual representations of erotic power in the Buffyverse. *Slayage: The Online International Journal of Buffy Studies*, 6.4. Retrieved from <http://slayageonline.com/essays/slayage24/Call.htm>
- Cohen, S. (1972). *Folk devils and moral panics*. Oxford: MacGibbon& Key.
- David, P. (2005). *Spike: Old times*. San Diego, CA: IDW.
- Danahey, M. A. (2004). The Matrix and business @ the speed of thought. *New Media & Society*, 6, 803-821. doi:10.1177/146144804047514
- Deacon, R. A. (2003). *Fabricating Foucault: Rationalizing the management of individuals*. Milwaukee, WI: Marquette University Press.
- DeKelb-Rittenhouse, D. (2002). Sex and the single vampire: The evolution of the vampire Lothario and its representation in *Buffy*. In R.V Wilcox & D. Lavery (Eds.) *Fighting the forces: What's at stake in Buffy the Vampire Slayer* (pp. 143-152). Lanham, MD: Rowan&Littlefield.
- DeKnight, S. S. (2002). Seeing red. (M. Gershman, Director). In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: UPN.
- DeKnight, S. S., & Goddard, D. (2004). The girl in question. (D. Greenwalt, Director). In *Angel*. Los Angeles: The WB.
- Durand, K. K. (2009). It's all about power. In K. K. Durand (Ed.), *Buffy meets the academy: Essays on the episodes and*

- scripts as text* (pp. 45-56). Jefferson, NC: McFarland & Co.
- Ellison, R. (1947). *Invisible man*. New York: Vintage.
- Espenson, J. (1999). Pangs. (M. Lange, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: The WB.
- Espenson, J. (2001). Intervention. (M. Gershman, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: UPN.
- Forbes, T. (1999). Something blue. (N. Marck, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: The WB.
- Fossey, C. (2003). Never hurt the feelings of a brutal killer: Spike and the underground man. *Slayage: The Online International Journal of Buffy Studies*, 2.4. Retrieved from <http://slayageonline.com/PDF/fossey.pdf>
- Foster, E. (2007). *Communicating at the end of life: Finding magic in the mundane*. Mahwah, NJ: LEA.
- Foucault, M. (1970). *The order of things: An archeology of the human sciences*. New York, NY: Random House.
- Foucault, M. (1978). *Discipline and punish: The birth of the prison*. (A. Sheridan, Trans.) New York, NY: Pantheon.
- Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972-1977* (C. Gordon, Ed.) New York, NY: Pantheon.
- Foucault, M. (1982). The subject and power. In H. Dreyfus & P. Rabinow (Eds.), *Michel Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics*. London: Harvester Wheatsheaf.
- Foucault, M. (1986). *The care of the self: The history of sexuality, Vol. 3*. (Robert Hurley, Trans.) New York, NY: Random House.
- Foucault, M. (1993). About the beginning of the hermeneutics of the self. *Political Theory*, 21, 198-227. doi:10.1177/0090591793021002004
- Foucault, M. (1994). Technologies of the self. In P. Rabinow (Ed.), *Ethics: Subjectivity and truth* (pp. 87-92). New York, NY: The New Press.

- Fury, D. (2000). The I in team. (J. A. Contner, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: The WB.
- Fury, D. (2001a). Bargaining Pt. 2. (D. Grossman, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: UPN.
- Fury, D. (2001b). Crush. (D. Attins, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: UPN.
- Fury, D. (2002). Grave. (J. A. Contner, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: UPN.
- Fury, D., & Espenson, J. (2001) Life serial. (N. Marck, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: The WB.
- Fury, D., & Goddard, D. (2003). Lies my parents told me. (D. Fury, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: UPN.
- Ginn, S. (2012). *Power and control in the television worlds of Joss Whedon*. Jefferson, NC: McFarland & Co.
- Goddard, D., & DeKnight, S. S. (2004). Why we fight. (T. O'Hara, Director.) In *Angel*. Los Angeles: The WB.
- Gramsci A. (1971). *Selections from the prison notebooks*. London: Lawrence & Wishart.
- Greenberg, D. (2001). Smashed. (T. Meyer, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: UPN.
- Grossman, J. (2004). *Spike, the initiative, and the substitution of the technological for the metaphysical*. Paper presented at the Slayage Conference, Nashville, TN.
- Heller, K. J. (1996). Power, subjectification and resistance in Foucault. *SubStance*, 25, 78-110.
- Herrmann, A. F. (2007a). How did we get this far apart? Disengagement, relational dialectics, and narrative control. *Qualitative Inquiry*, 13, 989-1007. Doi: 10.1177/1077800407304468
- Herrmann, A. F. (2007b). "People get emotional about their money": Performing masculinity in a financial discussion board. *Journal of Computer-Mediated*

- Communication*, 12. Retrieved from:
<http://jcmc.indiana.edu/vol12/issue2/herrmann.html>
- Herrmann, A. F. (2012a). "I hit the Ctrl-Alt-Del button": Technology professionals' stories of quitting. Paper presented at the 97th National Communication Association Convention, Orlando, FL.
- Herrmann, A. F. (2012b). "I know I'm unlovable": Desperation, dislocation, despair, and discourse on the academic job hunt. *Qualitative Inquiry*, 18, 239-247. Doi: 10.1177/1077800411431561
- Herrmann, A. F. (2012c). Never mind the scholar, here's the old punk: Identity, community, and the aging music fan. *Studies in Symbolic Interaction*, 39, 153-170.
- Howell, A. (2011). More than just a rock 'n' roll reversal: Tracking gender on *Buffy the Vampire Slayer*. In K. P. Leonard (Ed.), *Buffy, ballads, and bad guys who sing: Music in the worlds of Joss Whedon* (pp. 99-118). Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Hyde, L. (1998). *Trickster makes this world*. New York: North Point.
- Hynes, W. J., & Doty, W. G. (Eds.). (1997). *Mythical trickster figures: Contours, contexts, and criticisms*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press.
- Kierkegaard, S. (1987). *Either/Or*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Kirshner, R. R. (2003). Touched. (D. Solomon, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: UPN.
- Korsmeyer, C. (2003). Passion and action - In and out of control. In J. B. South (Ed.), *Buffy the Vampire Slayer and philosophy: Fear and trembling in Sunnydale* (pp. 160-72). Chicago, IL: Open Court, 2003.
- Linsley, B. (2009). Complexes my mother left me: Spike meets Robin Wood. In K. K. Durand (Ed.), *Buffy meets the academy: Essays on the episodes and scripts as text* (pp. 131-136). Jefferson, NC: McFarland & Co.

- Loftis, J. R. (2009). Moral complexity in the Buffyverse. *Slayage: The Online International Journal of Buffy Studies*, 7.3. Retrieved from <http://slayageonline.com/PDF/Loftis.pdf>
- Lynch, B. (2007). *Spike: Asylum*. San Diego, CA: IDW.
- Miner, T. (2000). Darla. (T. Miner, Director.) In *Angel*. Los Angeles: The WB.
- Noxon, M. (2001). Forever. (M. Noxon, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: UPN.
- Noxon, M. (2002). Villains. (D. Solomon, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: UPN.
- Noxon, M., Fury, D., & Espenson, J. (2000). Doomed. (J. A. Contner, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: The WB.
- Owens, A., & Gischler, V. (2013). *Spike: a dark place*. Milwaukie, OR: Dark Horse Comics.
- Petrie, D. (1999). The initiative. (J. A. Contner, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: The WB.
- Petrie, D. (2000a). Fool for love. (N. Marck, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: The WB.
- Petrie, D. (2000b). The Yoko factor. (D. Grossman, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: The WB.
- Petrie, D. (2001). The weight of the world (D. Solomon, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: The WB.
- Petrie, D. (2002a). As you were. (D. Petrie, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: UPN.
- Petrie, D. (2002b). Beneath you. (N. Marck, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: UPN.
- Poulos, C. N. (2010). Spirited accidents: An autoethnography of possibility. *Qualitative Inquiry*, 16, 49–56. Doi: 10.1177/1077800409350063
- Rose, N. (1998). *Inventing ourselves: Psychology, power and persons*. Cambridge: Policy Press.

- Sakal, G. J. (2003). No big win: Themes of sacrifice, salvation, and redemption. In J. B. South (Ed.), *Buffy the Vampire Slayer and philosophy: Fear and trembling in Sunnydale* (pp. 239-253). Chicago, IL: Open Court, 2003.
- Schowalter, D. (2012). Financialization of the family: Motherhood, biopolitics, and paths of power. *Women and Language*, 35, 39-56.
- Schrag, C. O. (1999). *The self after postmodernity*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Scott, S. (2006). All bark and no bite: Siring the neutered vampire on *Buffy the Vampire Slayer*. In C. T. Kungl (Ed.), *Vampires: Myths&metaphors of enduringevil*(pp. 125-128). Oxford, UK: Inter-DisciplinaryPress.
- Shepherd, L. J. (2009). Morality, legality and gender violence in *Angel*. *Journal of Gender Studies*. 18, 245-259. doi:10.1080/09589230903057050
- Simkin, S. (2004). "Who died and made you John Wayne?": Anxious masculinity in *Buffy the Vampire Slayer*. *Slayage: The Online International Journal of Buffy Studies*, 11/12. Retrieved from http://slayageonline.com/essays/slayage11_12/Simkin_Wayne.htm
- Spah, V. (2002). "Ain't love grand?" Spike and courtly love. *Slayage: The Online International Journal of Buffy Studies*, 2.1. Retrieved from <http://slayageonline.com/essays/slayage5/spah.htm>
- Smith, J. (2002). Into the woods . . . and far away. *StarburstSlayerSpecial*53, 54-59.
- Spicer, A. (2003). "Love's bitch but man enough to admit it": Spike's hybridized gender. *Slayage: The Online International Journal of Buffy Studies*2.3. Retrieved from <http://slayageonline.com/PDF/spicer.pdf>
- Stoy, J. (2004). Blood and choice: The theory and practice of family in *Angel*. In R. Kaveney (Ed.), *Reading the*

- vampire slayer: The new, updated unofficial guide to Buffy and Angel*. New York, NY: I. B. Tauris.
- Whedon, J. (1997). Lie to me. (J. Whedon, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: The WB.
- Whedon, J. (1998a). Becoming, pt. 1. (J. Whedon, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: The WB.
- Whedon, J. (1998b). Innocence. (J. Whedon, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: The WB.
- Whedon, J. (2002). Lessons. (D. Solomon, Director.) In *Buffy the Vampire Slayer*. Los Angeles: UPN.
- Wilcox, R. V. (2002). "Every night I save you": Buffy, Spike, sex and redemption. *Slayage: The Online International Journal of Buffy Studies*, 2.1. Retrieved from <http://slayageonline.com/essays/slayage5/wilcox.htm>
- Wilcox, R. V. (2009). "Set on this Earth like a bubble": Word as flesh in the dark seasons. In L.Y. Edwards, E.L. Rambo & J. B. South (Eds.), *Buffy goes dark: Essays on the final two seasons of Buffy the Vampire Slayer on television* (pp. 95-113). Jefferson, NC: McFarland & Co.
- Wilson, M. (2009). She believes in me: Angel, Spike, and redemption. In K. K. Durand (Ed.), *Buffy meets the academy: Essays on the episodes and scripts as text* (pp. 137-149). Jefferson, NC: McFarland & Co.