Université catholique de Louvain

Faculté des sciences économiques, sociales, politiques et de communication
Commission Doctorale du Domaines Information et Communication

Les séries télévisées comme discours sur l'individualité contemporaine

Aurore Courte

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de docteur en information et communication de l'Université catholique de Louvain

8 septembre 2021

Membres du Jury

Président : Prof. P. Scieur
Promoteurs : Prof. M. Lits
Prof. S. Sepulchre
Autres Membres du Jury : Prof. M. Dupuis
Prof. N. Grandjean
Prof. S. Laugier

Remerciements :

Ce travail de recherche n'aurait jamais pu voir le jour sans la patience et les conseils de M. Lits et S. Sepulchre. Merci à eux

Merci également aux membres du jury qui ont accepté de lui consacrer leur temps et leur attention : M. Dupuis, N. Grandjean, S. Laugier et P. Scieur

Il puise par ailleurs son inspiration et sa motivation auprès d'une individualité à part, ma maman.

Merci enfin à tous ceux qui ont contribué à enrichir mon histoire personnelle, qu'ils partagent ma vie au quotidien ou n'aient été que de passage

All human beings carry about a set of words which they employ to justify their actions, their beliefs, and their lives. These are the words in which we formulate praise of our friends and contempt for our enemies, our long-term projects, our deepest self-doubts and our highest hopes. They are the words in which we tell, sometimes prospectively and sometimes retrospectively, the story of our lives.

R. Rorty

Introduction

A l'origine, cette recherche prend appui sur trois observations a priori sans véritable rapport entre elles, si ce n'est le sentiment d'insuffisance, de manque de fondement, justification, réflexion, qu'elles éveillaient en nous. Pour commencer, le caractère abstrait d'une vision libérale de l'individu, chez Richard Rorty notamment, ne nous permettant de concilier aspirations personnelles et responsabilité politique que par la distinction radicale (mais très théorique) de ses dimensions privée et publique. Face au succès grandissant des séries télévisées, ensuite, la valorisation paradoxale par ces fictions de nombreuses figures à la fois très singulières mais investies d'un rôle social indéniable, que ce soit au sein du récit lui-même, par le caractère collectif de leur création, intégrant non seulement l'équipe y travaillant concrètement mais de plus en plus le public également, ou encore en tant que supports d'identification ou symbole d'un rapport au monde contemporain. Et enfin, une difficulté manifeste dans le champ intellectuel à aborder la fiction autrement que comme illustration, métaphore, ou au contraire objet d'étude à part, sans que sa place et son influence au cœur des sociétés, existences et expériences étudiées par les sciences sociales et la philosophie ne soient la plupart du temps analysées, fondées, démontrées.

Or, ces trois insatisfactions, insuffisances, se sont rejointes au service d'un questionnement parfaitement existentiel et profondément politique pour l'individu contemporain que nous sommes : peut-on concilier aspirations individuelles et exigence égalitaire ? Et si tel était le cas, les séries pourraient-elles nous en montrer le chemin, se faire les exemples, si ce n'est vivants au moins en mouvement et évolution constante, vivaces, jusque dans leur ancrage au cœur de notre quotidien, de la forme qu'une telle exigence pourrait prendre concrètement pour des individus en contexte, des personnages ? Il s'agit donc dès le départ de chercher à allier l'intime et le collectif, puisque c'est à l'intersection des deux que l'interrogation philosophique prend vie et se fait concrète pour nous. A travers la lecture de ce travail, nous vous invitons à nous suivre sur cette crête aussi existentielle, nous l'espérons, qu'intellectuelle et sociale, bref partageable.

Notre enquête se veut philosophique. Elle cherche à développer un discours sur le monde et l'existence humaine. Elle se veut pragmatique aussi. Elle cherche ses réponses non pas dans les discours eux-mêmes mais dans les effets, les produits concrets de ces discours. Elle ne court pas après la Vérité mais ses innombrables actualisations. Or, au moment de la débuter et d'en définir l'objet, une figure, ou plutôt un kaléidoscope aux visages multiples et changeants, nous interpellait avec insistance. Les séries télévisées nous donnaient non seulement à voir mais à

aimer, à défendre, à admirer des personnages si singuliers, si affirmés dans leur différence, si asociaux parfois, ou au minimum en-dehors du système social d'une manière ou d'une autre, qu'ils semblaient avoir tranché le débat pour nous. En nous faisant complices de leurs revendications individualistes, n'avaient-ils pas remporté la partie sans même avoir eu à la jouer ? La force d'évidence de la fiction allait-elle faire de nous tous des libertariens convaincus malgré nous ?

Cette crainte du Soft Power américain a beau apparaitre caricaturale, elle n'en a pas moins l'intérêt de prendre au sérieux les fictions que nous consommons et d'en reconnaitre la puissance émotionnelle et imaginative, ainsi que la portée massive. Plutôt que d'en rester sur nos impressions, il nous a dès lors semblé pertinent à notre tour de considérer sérieusement les séries que nous consommons en nombre actuellement, grâce aux effets combinés d'un succès d'estime grandissant ces deux dernières décennies et d'un accès facilité par la multiplication des canaux de diffusion, afin non seulement d'en identifier le propos, si propos unifié et saisissable il y a, sur la place de l'individu au sein de la société, mais aussi d'en imaginer les modes sur lesquels un tel discours ou un tel processus de construction d'un discours, nous concernent et nous investissent en tant que téléspectateurs et consommateurs de séries.

De fait, les séries télévisées ne nous présentent pas seulement des figures individuelles dépliant, par leur seule présence des heures durant sur nos écrans, toutes les dimensions supposées d'un tel mode d'être. Elles font également, par leur position de semi-légitimité, selon les formats et les diffuseurs, leur popularité mêlée de reconnaissance critique et esthétique, le lien que nous cherchons précisément à élucider entre exigence que chacun développe vis-à-vis de lui-même et accessibilité au plus grand nombre. Peut-être dès lors détiennent-elles la clé, s'offrent-elles comme des réponses aux questions que nous nous posons.

Les hypothèses qui vont nous guider tout au long de cette analyse seront donc de trois ordres : narratologique, sociologique et philosophique. D'un point de vue narratologique, nous espérons saisir la particularité du format sériel et télévisuel dans l'élaboration de ses personnages, dans la construction de leurs dimensions sociales et individuelles, ainsi que dans la position dans laquelle celui-ci place le téléspectateur vis-à-vis de sa propre individualité. Sur le plan sociologique, nous considèrerons les différents discours et questionnements que soulèvent les séries analysées sur la question de la place de l'individu comme autant de signes des évidences et tensions qui traversent la culture occidentale contemporaine et travaillent le corps social qui en est à l'origine. Enfin, au niveau philosophique, nous procèderons en deux temps. Tout d'abord, nous tenterons de saisir la signification de la notion d'individu en en dépliant les usages

qui en auront été observés dans les fictions analysées à travers leurs personnages, se présentant comme autant d'avatars possibles de cette idée. Ensuite, nous confronterons cette définition à notre question de départ, à savoir sa compatibilité avec les exigences morales et politiques d'égalité, de respect et d'attention que sous-tend l'organisation démocratique.

Le programme, et la prétention qui l'anime, est à n'en pas douter particulièrement chargé. Il prétend à une véritable interdisciplinarité afin de développer une voie intermédiaire prenant la fiction non comme prétexte ou comme support mais comme enjeu, comme pratique, comme pensée agissante.

Pour baliser cette démarche qui s'est élaborée au fur et à mesure qu'elle était mise en œuvre, nous commencerons par faire le point sur la manière dont la fiction s'adresse d'emblée à nous comme configuration d'un monde, comme de notre rapport au monde, en tant que cadre et objet de connaissance. Afin de ne pas construire une grille questionnant l'individualité sur notre seule définition préalable, bref ne pas chercher à démontrer nos propres préjugés, ou du moins éviter autant que possible cet écueil, nous forgerons ensuite, auprès des travaux d'historiens, sociologues, psychologues et philosophes s'étant penchés sur la question, des balises nous permettant de construire une grille d'analyse satisfaisante. Alors seulement nous présenterons notre méthodologie et notre corpus avant de procéder aux analyses proprement dites. En espérant bien entendu y trouver de quoi alimenter notre réflexion et ainsi démontrer la fécondité intellectuelle d'une telle approche des séries télévisées.

Pourquoi analyser des fictions ?

L'histoire de la pensée est jalonnée de références à la fiction. Mythes, tragédies, épopées, contes, romans et expériences de pensée sont régulièrement invoqués pour appuyer, illustrer, clarifier les raisonnements les plus abstraits. Pourtant, si ces recours sont particulièrement parlants, en effet, il est par contre relativement complexe de comprendre comment ce qui par nature évoque l'irréel, ce qui n'existe pas si ce n'est virtuellement, peut donner accès à la vérité, même cachée ou fuyante, à un discours fondé sur une réalité qui se présente d'emblée toujours comme un point d'ancrage vis-à-vis duquel il s'agirait de se situer.

Avant de chercher à déduire quoi que ce soit de l'analyse des quelques fictions, en l'occurrence ici télévisées et sérielles, constituant notre corpus, nous avons par conséquent ressenti le besoin de faire le point sur le présupposé essentiel de ce genre de démarche, à savoir l'intérêt que peuvent constituer ces objets particuliers, tant pour l'élaboration d'une réflexion philosophique, conceptuelle et systématique, que pour la saisie d'un état des lieux idéologique et symbolique d'une société.

Afin d'élucider au mieux ces questions, interrogeons-nous un instant sur la nature de notre domaine d'investigation. Sous prétexte de n'être que des produits de l'imaginaire et de rester par conséquent pour une large part un phénomène insaisissable, soumis aux subjectivités qui les créent et les reçoivent, les fictions peuvent parfois se voir confondues avec leurs contenus jusqu'à être écartées des réalités du monde. Leur statut ontologique reste à déterminer. Qu'est-ce, en effet, que cette chose qui serait opposée au réel quant à l'existence mais similaire, voire parfois identique, quant à son reflet ; qui prétend dire le vrai en racontant le faux ; qui éveille en nous des émotions d'une intensité rare en prétendant ne nous faire courir aucun risque ; qui nous est tout à la fois le plus personnel et le plus partagé ?

Comme nous le rappelle Jean-Marie Schaeffer, ce qui caractérise la fiction, c'est qu'elle met entre parenthèse les questions de « la valeur référentielle et du statut ontologique des représentations qu'elle induit »[1]. Cette particularité expliquerait le problème que la philosophie entretient depuis les origines avec la fiction, obnubilée qu'elle serait par les relations de celle-ci avec la réalité. De fait, dans la quête de vérité, l'élaboration d'un savoir stable, dans laquelle s'inscrit généralement la démarche philosophique, la question de ce que dénotent les mots, comme les images, se révèle évidemment essentielle.

[1] SCHAEFFER, J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, Paris, 1999, pp. 210-211

Nous-mêmes, alors que nous nous apprêtons à interroger ce que quelques fictions récentes peuvent nous apprendre sur les thèmes qu'elles abordent, comme sur les visions du monde que partagent nos contemporains, ne pouvons totalement échapper à cette question. D'une manière ou d'une autre, à moins de se limiter à l'analyse d'œuvres pour elles-mêmes, ce qui revient inévitablement à laisser chacun tirer les conclusions, faire les inférences, qu'il appliquera à son domaine d'expérience et d'action, leur lien avec la réalité culturelle, sociale, politique, idéologique devra être élucidé.

Pour ce faire, nous aborderons la question sous trois angles différents, quoique complémentaires : tout d'abord, les fictions comme mode de connaissance, comme support incontournable à toute investigation philosophique soucieuse de s'inscrire dans le réel, puis comme voie d'accès privilégié à un « état des lieux » sociologique du monde dans lequel elles s'inscrivent et, enfin, la spécificité et l'intérêt du format que prennent actuellement les séries télévisées pour l'investigation qui est la nôtre.

1. Un mode de connaissance

Pour commencer, nous explorerons donc la possibilité d'asseoir la légitimité d'une épistémologie de la fiction. Au-delà de son opposition traditionnelle à la réalité, le virtuel, l'imaginaire, ce que nous nous représentons comme fictif peut-il prétendre à un rôle dans le développement de nos connaissances, comme dans l'élaboration de notre pensée ? Et, si c'était le cas, dans quel cadre et sous quel aspect ? La question semble pouvoir être abordée par trois côtés, distincts et complémentaires : celui d'une condition d'existence de toute forme d'entendement, celui des possibilités d'expérimentation ouvertes à la réflexion, éthique autant que théorique, et celui du type de savoir auquel le narratif nous permet d'accéder.

1.1. Une dimension de l'entendement

Si nous nous penchons, tout d'abord, sur le fonctionnement de l'entendement, à savoir autant la perception que le raisonnement, et la place qu'y prend l'imaginaire, nous pouvons aisément remarquer, d'une part, que certaines dimensions du réel ne nous sont accessibles qu'à travers un travail d'abstraction et de modélisation et, d'autre part, que nos expériences passent toujours par le filtre de l'imaginaire. Si la première constatation est aisément accessible par les exemples des mathématiques ou des lois de la physique, la seconde mérite probablement que l'on s'y attarde davantage tant elle met en lumière un processus qui nous est naturel, préalable à toute conscience réflexive.

En effet, comme nous le rappelle Wayne C. Booth[2], il n'existe pas de société sans récit qui pourrait servir d'étalon pour mesurer leur impact sur les groupes comme sur les individus. Nous sommes tous d'ores et déjà immergés dans un bain narratif et imaginaire largement partagé qui colore chacune de nos expériences, en détermine les frontières et le sens, et finit par rendre impossible la distinction entre notre vécu et ce qu'il est « devenu » sous l'influence de ces récits et images. En tant que « fruit de la pensée mythique », l'imaginaire déterminerait nos perceptions de l'espace et du temps, nos constructions matérielles et institutionnelles, nos mythologies, idéologies, savoirs et comportements collectifs.[3]

Nous y reviendrons évidemment plus largement mais l'on voit déjà ici combien, dans cette appréhension de la dimension narrative de l'expérience, la catégorie d'individu, en opposition à une quelconque forme de collectivité, peut se révéler problématique. Mais avant de nous attarder sur cette question essentielle dans le cadre qui nous occupera par la suite, concentrons-nous sur la manière dont la dimension narrative de toute expérience humaine, que l'on parle ici des récits les plus élaborés ou de leurs expressions les plus minimales comme les images, les jeux, les ragots ou les comptines, nous permet d'accéder à une forme de connaissance.

En tant qu'opération cognitive de modélisation, la fiction est, en effet, tout d'abord, une fonction essentielle au développement des enfants, comme des adultes[4]. Mettant en scène nos fantasmes sur le terrain ludique, elle nous permet de distinguer ce qui dépend de nous de ce qui s'impose de l'extérieur, et s'avère donc primordiale au développement du sens des réalités. Par ailleurs, suivant le cheminement de J-M Schaeffer, nous pouvons réaliser combien, contrairement à l'idéal rationaliste, nos connaissances découlent largement de l'apprentissage mimétique. Or, celui-ci ne se limite pas à l'imitation immédiate de gestes réalisés devant nos yeux mais trouve dans la feintise ludique qu'est la fiction un territoire infini où s'exercer.

M. De Certeau, en envisageant le jeu comme un récit, c'est-à-dire une projection paradigmatique d'un choix entre des possibles, ne nous démontre rien d'autre que l'importance de ces fictions pour notre développement intellectuel. Nous entrainant à des effectuations particulières, elles constituent en nous une mémoire de schémas d'action[5] qu'il nous sera dès lors plus aisé de mobiliser le moment voulu.

---

[2] BOOTH, W.C., *The Company We Keep An Ethics of Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1988, pp. 228-229

[3] LEGROS, P., MONNEYRON, F., RENARD, J.-B., TACUSSEL, P., *Sociologie de l'imaginaire*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus sociologie », 2006, p. 2

[4] SCHAEFFER, J.-M., *op.cit.*, pp. 119-121

[5] DE CERTEAU, M., *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990, pp. 41-42

Enfin, si l'on suit la démarche que propose O. Pourriol au sujet du cinéma, nous pouvons constater avec lui que la fiction offre une véritable « aide d'imagination à notre entendement[6] ». Par la mise en images qu'il réalise, le cinéma donne forme aux idées qui ne nous étaient jusque-là accessibles que par l'esprit et réalise en quelque sorte en acte la puissance des raisonnements philosophiques. Ceux-ci nous deviennent ainsi plus concrets, plus compréhensibles et plus touchants[7], en un mot plus réels.

Si les fictions nous permettent de développer nos connaissances au-delà de ce que nous pouvons expérimenter et raisonner individuellement, elles nous poussent également à sélectionner et organiser au sein de notre vécu ce dont nous voulons nous souvenir, lui donnant ainsi sens et réalité. C'est, en effet, par l'opération de composition et de mise en intrigue s'appuyant sur la triple mimésis théorisée par Ricœur que nous sommes en mesure de raconter, et donc de comprendre, les évènements de notre propre vie, comme d'ailleurs ceux de l'Histoire[8].

Cette mise en intrigue, préalable à toute appréhension des données de l'expérience, se réalise de surcroit en fonction de récits partagés précédents, car elle actualise

> *les idées reçues que les participants à une narration en cours partagent déjà par rapport à cette histoire ou d'autres similaires racontées auparavant. Toute communication narrative est donc en partie basée sur des récits qui ont circulé précédemment et qui, au fil du temps, sont entrés dans le « domaine public ».* [9]

Booth ne dit rien d'autre :

> *anyone who conducts honest introspection knows that « real life » is lived in images derived in part from stories.*[10]

Enfin, en se présentant comme une paraphrase du réel, un récit sert, de plus, de cadre d'interprétation de la réalité. L'univers fictionnel peut alors être compris comme

> *une situation exemplifiant de façon juste le monde réel ou plus exactement une part du monde réel du destinataire*[11].

---

[6] POURRIOL, O., *Cinephilo,* Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010, p. 76
[7] *Ibid.*, p. 150
[8] ESQUENAZI, J.-P., *La vérité de la fiction Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Éd. Hermès-Lavoisier, 2009, pp. 45-46
[9] GANZ-BLAETTLER, U., *Récits cumulatifs et arcs narratifs*, *in* SEPULCHRE, S. (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck Université, 2011, p. 180
[10] BOOTH, W.C., *op.cit*., p. 228
[11] ESQUENAZI, J.-P., *La vérité de la fiction*, *op.cit.*, 2009, p. 155

Si certains récits nous paraissent si justes ou vraisemblables, c'est moins pour le reflet exact de la réalité qu'ils nous renvoient que parce qu'ils nous semblent saisir avec acuité l'un ou l'autre aspect de celle-ci, telle que nous l'expérimentons.

Nous le voyons, la fiction se présente donc d'emblée à nous comme préalable à toute connaissance, voire à toute expérience. Elle conditionne notre saisie du réel autant que notre compréhension du monde. Elle sert de référence permanente, autant pour l'interprétation des données que pour l'élaboration de schémas déterminant nos horizons d'attente. Elle permet, autant qu'elle canalise, l'élaboration de nos savoirs. Elle est, que l'on en soit conscient ou pas, que l'on cherche à déjouer cette part de « subjectivité » intersubjective ou pas, notre seule voie d'accès à la réalité.

Par conséquent, identifier les schémas d'action et les stéréotypes, qu'elle véhicule se révèle incontournable pour quiconque cherche à mieux comprendre son apport spécifique dans la construction de notre savoir.

1.2. Un champ infini d'expérimentation

En dehors de ce cadre, qu'elle offre et qui opère quasiment comme des catégories de l'entendement, la fiction présente également un terrain de jeux potentiellement infini pour l'expérimentation. Potentiellement infinie, parce que sans autre limite que celle de notre imagination, la fiction est généralement présentée comme une activité sans danger. Elle n'en est pas pour autant sans effet.

Si le statut ontologique des fictions reste difficilement saisissable sous certains aspects, il ne fait aucun doute, en effet, qu'au sein des imaginaires qui les reçoivent et les traitent, elles peuvent accéder à une forme d'existence dont les effets sont manifestes. Expérience de pensée, tout d'abord, elles permettent d'envisager les explications, les liens de causalité, qui constituent la forme privilégiée de la rationalité narrative, les modèles les plus divers et divergents ; elles ouvrent considérablement le champ des possibles, permettant aux esprits les plus inventifs d'imaginer des solutions nouvelles aux problèmes philosophiques et scientifiques les plus anciens.

Expérience émotionnelle ensuite, un récit se vit bien souvent à travers les diverses manifestations physiques de notre implication : excitation, peur, tristesse, rires, cris ou pleurs parfois... Ces sentiments, extériorisés ou pas, même s'ils restent largement inaccessibles à l'observateur, et donc au chercheur, rendent la fiction extrêmement concrète.

Expérience physique sans risque, la fiction, nous affirme O. Pourriol[12], change la vie car c'est un évènement réel. Les sentiments ressentis sont réels, bien sûr, mais surtout leurs répercussions sur nos vies : le plaisir vécu lorsque l'on s'adonne à l'une ou l'autre activité de l'imagination, ainsi que la possibilité que cette activité nous offre d'observer les mécanismes de nos passions expérimentées dans la distance, nous armant ainsi contre les passions subies.

Si la fiction constitue une voie d'accès incontournable à l'élaboration de notre compréhension du monde, et de nous-même, sous une forme d'autostimulation mentale, constatons que, parce que les expériences qu'elle nous permet de vivre opèrent aussi sur le terrain émotionnel, cette opération n'est jamais uniquement cognitive mais charrie toujours à sa suite nombre de considérations éthiques.

Cette distinction n'a d'ailleurs que peu de pertinence lorsque l'on s'aventure sur le terrain de la fiction. Ni transmission de savoirs, ni inculcation de valeurs, un récit se présente comme une expérience pratique, s'adressant bien davantage à nos évidences et nos automatismes qu'un exposé théorique. Or, dans ce travail, qui nous reste la plupart du temps largement inconscient, compréhension du monde et interprétation éthique ne forment qu'une seule et même vision, que l'on pourrait qualifier de symbolique en opposition à une vision analytique, nous y reviendrons dans le point suivant.

L'individu « entrainé » à sortir de sa perspective, à opérer un retour réflexif sur ses réactions[13], pourrait, ainsi, développer certaines qualités morales telles que l'empathie, grâce à une meilleure compréhension d'autrui, la distance critique vis-à-vis de lui-même[14] et une prise de décision éclairée par la conscience de la complexité et l'indétermination du monde[15]. Car, moins qu'une ligne de conduite, un bon récit nous fournit surtout une occasion de nous entrainer à lire les actions des personnages avec la subtilité nécessaire au développement de notre sensibilité morale, bien mieux que ne le permet l'élaboration de principes éthiques.

Par ailleurs, si nos expériences ne nous sont accessibles que par la médiation d'images préexistantes, accumuler et diversifier ces images ne serait-il pas le meilleur moyen d'enrichir notre vécu et notre positionnement moral ?

---

[12] POURRIOL, O., *op.cit.*, pp. 151, 249, 327.

[13] MCMAHON, J.L., *La fonction de la fiction : la valeur heuristique d'Homer*, *in* IRVIN, W., CONARD, M.T., SKOBLE, A.J. (dir.), *Les Simpson Les secrets de la plus célèbre famille d'Amérique*, Paris, Music & Entertainment Books, 2010, p. 287

[14] *Ibid.*, p. 288

[15] BOOTH, W.C., *op.cit*., pp. 287-288

On voit ici combien la possibilité qu'offre la fiction de nous projeter dans une infinité de mondes possibles, si elle se présente comme une activité libre et sans risque n'en est pas pour autant neutre. Les expériences qu'elle nous permet d'explorer, bien plus diverses et nombreuses, il est vrai, que dans la réalité, ont des effets concrets sur nous et sur notre vie. Nous sommes profondément modelés par les récits qui croisent notre chemin et que nous nous choisissons comme cadre de référence.

Non seulement, si l'on admet la thèse défendue par Booth, chacun d'entre nous se constituerait une petite collection de récits qui résumeraient notre vision du réel

> *not by virtue of copying any detail from life but by realizing the way in which certain circumstances or settings belong to, or "fit", or even cause, certain conditions of soul – happiness or misery or despair; anger or delight or amusement; reconciliation or revolt*[16]

, mais l'action rituelle que constituerait la narration, d'après M. de Certeau[17], créerait le champ nécessaire, un théâtre de légitimité, aux actions politiques.

Si elles nous proposent quantité d'essais gratuits, choisir nos fictions, ainsi que la manière dont nous les consommons, n'en a pas moins un impact sur nous et sur notre vie. Il s'agit d'un choix profondément éthique. L'expression de ce qui nous constitue le plus intimement en tant qu'individu, notre manière d'appréhender nos expériences morales et l'espace de liberté qu'elle mobilise, y côtoie les déterminations culturelles et sociales sous la forme d'une intuition métaphysique. « Je comprends telle position ou décision en fonction de quelques récits partagés patiemment choisis pour leur capacité à refléter et saisir mon monde vécu. » La philosophie elle-même n'est-elle pas l'art de proposer des macro-métaphores[18] ?

1.3. Une autre forme de savoir

Seul un petit nombre de valeurs devient cependant une doctrine clairement formulée. Bien plus qu'un message, une fiction propose en effet avant tout la construction d'expériences.[19] C'est pourquoi, en son sein, connaissance et morale se retrouvent si indissociablement liées. En tant que pratique, individuelle et collective, nos récits constituent une expérience totale mobilisant tous les aspects du vécu. Rien d'étonnant à cela puisque, nous l'avons dit, le vécu lui-même ne peut être appréhendé qu'à travers sa mise en intrigue. Non pas que le réel se limite à ses

[16] BOOTH, W.C., *op.cit.*, pp. 345, 484
[17] DE CERTEAU, M., *op.cit.*, p. 183
[18] BOOTH, W.C., *op.cit.*, pp. 355-356
[19] *Ibid.*, p. 377

représentations mais que ces dernières soient l'unique voie d'accès dont dispose notre esprit pour l'aborder.

Comme nous le rappelle Charles Taylor :

> *quand il ne s'agit pas de questions banales, comme de savoir où j'irai dans cinq minutes, mais du problème de ma situation par rapport au bien, donner un sens à mon action présente exige une compréhension narrative de ma vie, un sens de ce que je suis devenu, que seul un récit peut conférer.*[20]

Par conséquent, le clivage qui nous pousse à rejeter l'expérience accumulée au cours de nos pérégrinations fictionnelles du côté de l'irréel, de l'évasion, du frisson facile, en opposition à toute méthode rigoureuse d'accumulation de connaissances, s'il a permis l'élaboration d'une méthode et de critères scientifiques, semble particulièrement réducteur lorsque l'on cherche à mener un peu sérieusement une réflexion philosophique sur les fondements de notre appréhension du monde.

En effet, qu'il s'agisse d'individus ou de sociétés entières, nulle entité humaine ne peut éviter ce besoin totalisateur, cosmologique, métaphysique, de lecture de ce qui l'entoure, autant que de ce qui se trame en elle. La science, elle-même, au-delà des procédures qu'elle met en place, n'échappe d'ailleurs pas à la tentation d'en faire un système d'explication absolu, une macro-métaphore.

Or, en tant que « micro-métaphores », on peut imaginer que nos fictions suivent une dynamique similaire et en partagent un certain nombre de caractéristiques. Sans doute, aussi, en constituent-elles les matériaux indispensables à son élaboration. Par conséquent, prendre la mesure de l'importance de la fiction et rendre compte de son apport spécifique pour nos représentations du monde contribuerait à mieux saisir l'univers symbolique, les clés d'interprétation sur lesquels se construit une organisation sociale.

En effet, la forme de connaissance à laquelle nous nous attaquons ici échappe largement aux critères d'observation, d'expérimentation, de systématisation, d'abstraction, … auxquels nous avons traditionnellement été habitués en épistémologie. Cependant, avec Florence Dupont, nous défendrons que

> *Le mythe homérique n'est pas moins rationnel qu'un exposé argumenté. Ce sont deux rationalités différentes : la raison mythique propose un savoir global, la raison logique –*

[20] TAYLOR, C., *Les sources du moi la formation de l'identité moderne*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998, p. 73

> *ou discursive – des savoirs partiels. […] Mais nous-mêmes, chaque fois que nous voulons sortir des limites de l'expérimentation, n'utilisons-nous pas, consciemment ou non, l'exploration mythique, en fabriquant des récits ou espaces imaginaires ?*[21]

Au développement progressif et rigoureux, étape par étape, se substitue donc ici une forme d'intuition globalisante : analogique, puisque s'exprimant par images[22], symbolique, puisque tout y a un sens, métonymique, puisque chaque partie peut y représenter l'ensemble, pratique, enfin, car intimement mêlée à l'expérience concrète, quotidienne, des sociétés. Dans ce système, les exigences de la logique et de la causalité ont été remplacées par celle de la cohérence, interne et externe, que l'on pourrait aussi nommer vraisemblance.

En effet, comme le démontre parfaitement Florence Dupont en comparant l'épopée homérique à Dallas :

> *L'aventure épique est aussi une aventure intellectuelle, une exploration infinie de la culture humaine par le seul biais de la fiction, une façon de prêcher le faux pour savoir le vrai ; l'épopée est un mensonge qui dit la vérité, un « mentir vrai ».*[23]

Or, comment s'y prend-elle pour ainsi développer un parler-vrai ? Elle lie intimement l'universel et le singulier, la métaphysique et le quotidien (le rituel), l'essence et ses accidents, l'individuel et le collectif, la permanence et le changement, les émotions et la signification, … Que ce soit dans les mythes d'hier ou dans les grands récits d'aujourd'hui, la rationalité symbolique utilise des histoires singulières pour nous parler de la nature de l'être, du monde, de notre mode de vie.[24]

Rien de plus logique que ce constat ! Tentez de concevoir quoi que ce soit, un objet, une notion, de manière générique, à la manière des idées platonicienne, vous ne pouvez éviter l'apparition d'images particulières dans votre esprit. Or, si cela est vrai en philosophie, mais aussi en mathématiques ou en physique (nous retrouvons ici ce que nous avions dit plus haut sur le soutien à l'entendement que cela représente), ça le sera d'autant plus en ce qui concerne tous les aspects de l'existence humaine. C'est pourquoi, par exemple, pour parler du vécu adolescent, les histoires d'une jeune fille de Sunnydale ou d'un garçon de Capeside nous paraissent si pertinentes. Le singulier nous dit le vrai car il est l'incarnation (la mise en images) de l'universel.

---

[21] DUPONT, F., *Homère et Dallas*, Paris, Edition Kimé, 2005, p. 70
[22] LEGROS, P., MONNEYRON, F., RENARD, J.-B., TACUSSEL, P., *op.cit.*, p. 2
[23] DUPONT, F., *op.cit.*, p. 66
[24] *Ibid.*, pp. 82-94

Notons, cependant, que l'universel dont nous parlons ici n'apparait comme tel qu'en fonction de ceux qui le reçoivent et y reconnaissent son caractère vraisemblable. Il ne s'agit donc nullement d'une qualité intrinsèque au récit. Au contraire, même si l'on peut reconnaitre la longévité de certaines d'entre elles, les fictions ne restent pertinentes pour décrire le réel que tant que les gens qui les reçoivent y trouvent une adéquation avec leur propre expérience. C'est pourquoi il est à présent temps de nous pencher sur l'enracinement culturel des histoires qui peuplent (hantent, animent) notre quotidien.

2. Une expression de leur environnement

Comme nous avons tenté de le démontrer plus haut, l'imaginaire, et sa mise en œuvre sous les différentes formes de fiction, se révèle donc un outil incontournable lorsque l'on cherche à accéder à une quelconque forme de connaissance. C'est tout à la fois un préalable, une méthode et une alternative, une forme d'ouverture sur d'autres possibles par rapport au seul raisonnement discursif. Son intérêt ne s'arrête cependant pas là puisque cette valeur épistémologique va également se révéler particulièrement pertinente sur le terrain sociologique.

Non seulement l'imaginaire est un phénomène largement collectif, socialement et historiquement situé[25], mais comprendre le fonctionnement d'une société requiert une prise en compte de l'importante part d'irréel, d'irrationnel, y opérant[26]. En effet, selon les thèses de sociologues tels que Mannheim, Mauss et Durkheim, le social se construirait bien moins autour d'un contrat entre êtres de raison[27], voire même sur un background empirique, que grâce à l'image de la société que les individus véhiculent en eux[28].

Comme l'écrit Éric Macé :

> *On peut penser qu'il n'existe pas d'états de réalité qui ne passent par des représentations collectives, de sorte qu'il n'existe de réalité que celle qui est configurée, instituée, partagée, par la médiation de récits, qu'ils soient d'ordre religieux, scientifiques, fictionnels ou journalistiques : la réalité n'est pas un donné, mais un obtenu intersubjectif.*[29]

[25] LEGROS, P., MONNEYRON, F., RENARD, J.-B., TACUSSEL, P., *op.cit.*, p. 2
[26] *Ibid.*, p. 61-62
[27] *Ibid.*, p. 68
[28] *Ibid.*, p. 60
[29] MACÉ, E., *Les imaginaires médiatiques Une sociologie postcritique des médias*, Paris, Editions Amsterdam, 2006, p. 107

Or cette réalité construite, quoique difficilement saisissable, est aussi opérante que des conditions matérielles d'existence dont elle ne se dissocie pas, sa raison d'être étant largement pratique.

> *Ce caractère* (transcendant des idées qui ne s'adaptent pas au monde commun) *est essentiel pour comprendre comment l'impossible participe souvent à la logique des événements et de quelles manières l'absolu intervient dans les affaires courantes et conditionne des situations concrètes.*[30]

Ainsi, des trois formes de l'imaginaire social, cité par Sironneau[31], à savoir les mythes dominants d'une époque, les espérances à l'œuvre dans les aspirations au changement de société et l'imaginaire à l'œuvre dans les pratiques de tous les jours, nous verrons combien la fiction se présente comme le révélateur.

Pour envisager cette investigation de la dimension sociale de la fiction, nous procéderons en trois étapes : une première examinant la possibilité de voir en celle-ci l'expression d'un « esprit du temps », la deuxième se penchant sur sa dimension idéologique et la troisième interrogeant sa dimension pratique.

2.1. Un révélateur culturel

L'affirmation selon laquelle les productions culturelles, et en particulier les fictions que voit naître une époque, en seraient révélatrices de l'état d'esprit est assez courante. On ne compte plus les essais démontrant telle ou telle tendance historique à partir d'une analyse des romans, mythes, contes, qui en seraient autant de vestiges, de signes restés intacts.

C'est, par exemple, la thèse développée par Edgar Morin lorsqu'il voit dans ce que propose la culture de masse un éventail d'« idéaux du moi » traduisant l'aspiration à un individualisme expressif et au bonheur individuel contre les valeurs du rôle social et du devoir précédemment mises en avant. En mettant en scène les tensions socioculturelles de l'époque, les mythes constitueraient ainsi un instrument d'observation des représentations collectives particulièrement pertinent.[32]

Il existerait donc une forme de vérité sociologique de la fiction, plus ou moins large selon les auteurs et les besoins. C'est ce que défend également, sous d'autres formes, Jean-Pierre Esquenazi lorsqu'il écrit :

---

[30] LEGROS, P., MONNEYRON, F., RENARD, J.-B., TACUSSEL, P., *op.cit.*, p. 62
[31] *Ibid.*, p. 3
[32] MORIN, E., *L'esprit du temps*, Paris, Armand Colin, INA, 2008, pp. 13-14

> *Toute fiction est donc une paraphrase de ses conditions de productions : elle révèle ou traduit, de façon indirecte, les méthodes de travail aussi bien que les idées de ses producteurs.*[33]

Cette « vérité de la fiction » peut même être entendue comme touchant à une forme d'universalité anthropologique lorsque l'on considère combien certaines figures mythologiques se répètent sous différentes formes à travers les époques[34]. Pourtant, comme nous le rappelle François Jost, cette universalité, qu'il situe dans la portée émotionnelle de certaines œuvres, n'est pas figée, c'est une construction variable[35] qui ne peut continuer à nous toucher qu'à condition d'intégrer les codes du moment.

En effet, si

> *La signification n'est pas une donnée immanente du récit mais une valeur qui lui est attribuée par le destinataire*[36],

tout destinataire se situe néanmoins dans un espace social particulier déterminant son cadre d'interprétation. Par conséquent, si une fiction entre en adéquation avec sa réalité, cette sensation se fonde autant sur son expérience concrète de l'existence que sur les catégories culturelles à partir desquelles il se l'approprie.

Pour juger de la capacité d'une œuvre à nous dire le vrai, à nous parler de notre réalité, historiquement et culturellement située, le plaisir se révèle dès lors comme un critère incontournable. Signe d'une adhésion, non à ce qui nous est raconté, mais à la manière dont on nous le raconte, il s'agit du seul indice immanent[37] nous indiquant une adéquation entre le discours tenu et nos catégories culturelles, régissant notre réception du texte comme du monde.[38]

Or, cette adéquation, c'est ce que l'on désigne généralement sous l'étiquette du vraisemblable. Plus qu'à sa conformité ou au reflet qu'elle dessine du réel, c'est en effet à la question de la vraisemblance que nous jugeons de la pertinence d'une fiction, de sa capacité, sous son travail

[33] ESQUENAZI, J.-P., *Séries télévisées et « réalités » : les imaginaires sériels à la poursuite du réel*, *in* SEPULCHRE, S. (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck Université, 2011, p. 198
[34] MAFFESOLI, M., *Le temps des tribus Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Paris, La table ronde, 2000, p. 20
[35] JOST, F., *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS Editions, 2011, p. 13
[36] ESQUENAZI, J.-P., *La vérité de la fiction*, *op.cit.*, 2009, p. 75
[37] SCHAEFFER, J.-M., *op.cit*., p. 319
[38] FISKE, J., *Television Culture*, London, Routledge, 1990, pp. 177-178

de modélisation, à constituer une métaphore de mon existence[39]. Qu'il s'agisse de science-fiction, de fantastique, de récits historiques ou biographiques, de romance ou d'action, la question reste donc la même : cette fiction parait-elle suffisamment crédible au destinataire pour lui permettre de se maintenir dans l'état de suspension de l'incrédulité indispensable pour profiter du plaisir qu'elle procure ?

La capacité d'un récit à dire le vrai se révèle dès lors bien plus importante que l'on aurait pu le croire puisqu'elle est soumise à plusieurs filtres successifs : à la réception quant à sa crédibilité, à l'appropriation quant à sa capacité à nous parler de notre vécu, et à l'interprétation quant à sa possible généralisation en discours sur le monde. Or, à chacune de ces étapes, nous pouvons constater la rencontre entre un universel, socialement construit, et un particulier, sans qu'il soit possible exactement d'identifier où se situe l'un et l'autre, du côté de la fiction ou de la réalité.

Cette triple vraisemblance, du cadre, de la projection spectatorielle et de l'interprétation, justifie que, comme Éric Macé, nous considérions qu'il existe une vérité sociologique des fictions.[40] En effet, non seulement elles sont soumises au jugement, socialement déterminé, du destinataire et doivent résonner avec son expérience vécue, forcément située historiquement et culturellement, mais la modélisation qu'elles proposent de la réalité se présente autant comme une lecture que comme une écriture du monde qu'elle paraphrase. A leur intérêt en tant que description pertinente, parce qu'adoptée comme telle par les individus qui la composent, de pans de la réalité sociale d'une époque vient donc s'ajouter leur valeur en tant que fait social à part entière.

Loin de se cantonner au rôle futile et accessoire de divertissement nous permettant de nous libérer un temps d'un réel trop contraignant, il nous semble, en effet, que les fictions, et notamment celles composant le discours médiatique et qui constituent aujourd'hui une large part de notre imaginaire, jouent une fonction sociale bien plus importante.

Ainsi, alors qu'il étudie *les formes élémentaires de la vie religieuse*, Durkheim, observant la désacralisation progressive de certaines cérémonies et croyances en réjouissances publiques et pure fantaisie, nous invite à considérer combien la religion, à savoir l'objectivation du lien social, si elle ne peut absolument pas être confondue avec un système de fictions, ne parvient cependant à s'exprimer qu'à travers la représentation symbolique. Or, c'est du surplus de cette

[39] ESQUENAZI, J.-P., *Séries télévisées et « réalités » : les imaginaires sériels à la poursuite du réel*, *in* SEPULCHRE, S. (dir.), *op.cit.*, p. 201
[40] MACÉ, E., *Les imaginaires médiatiques*, *op.cit.*, pp. 108-109

activité, indispensable au maintien de la cohésion sociale, que naitrait l'art, qui quoique superflu et destiné à la distraction, ne peut être réduit au simple ornement.[41]

Suivant ce raisonnement, la fiction, sous toutes ses formes, pourrait donc être considérée comme l'enfant bâtard, et cependant porteur de son ADN, du système symbolique sacralisé par la société qui l'a vu naitre. Par conséquent, en étudier la moindre occurrence aurait bien un intérêt sociologique et repérer les points de convergence entre plusieurs d'entre elles devrait permettre de mettre en lumière les formes sous lesquelles la vitalité de ce lien collectif trouve à s'actualiser dans les images particulières et profanes qui peuplent notre quotidien.

De plus, les « garanties d'objectivité » qu'assure une représentation collective, car

> *si elle était en désaccord avec la nature des choses, elle n'aurait pu acquérir un empire étendu et prolongé sur les esprits*

mais également parce que

> *s'ils* (les concepts) *ne sont pas en harmonie avec les autres croyances, les autres opinions, en un mot avec l'ensemble des représentations collectives, ils seront niés ; les esprits leur seront fermés ; ils seront, par suite, comme s'ils n'étaient pas.*[42]

Ces « garanties d'objectivité », donc, font de ces représentations la manifestation parfaite, combinant conditions concrètes d'existence et système de pensée, de l'esprit d'une époque, d'une culture. Qu'est-ce, en effet, que cet « esprit », si ce n'est une entité globalisante plus large que la somme de ses parties, au même titre que le phénomène religieux tel que le décrit Durkheim ?

Aussi, lorsqu'un récit nous apparait comme vraisemblable et pertinent, nous pouvons observer que ce jugement porte autant sur sa capacité à traduire notre réalité, individuelle et partagée, que sa cohérence avec les catégories intellectuelles qui président l'ensemble de notre vision du monde. Cette question se révèle donc éminemment significative quand on interroge la valeur sociologique des fictions.

Cela ne signifie évidemment pas que chaque récit porte en lui la même prétention à dire le vrai, ne serait-ce que de son époque. Ils peuvent être plus ou moins polysémiques, selon les cas, et restent généralement ouverts à l'interprétation de chacun, plus encore que les discours religieux ou mythologiques en tant que tels dont la dimension sociale est bien plus évidente. Cependant, le cadre dans lequel ils s'inscrivent et la manière dont ils seront réinvestis par l'imaginaire,

[41] DURKHEIM, E., *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Le livre de poche, 1991, pp. 636-640
[42] DURKHEIM, E., *op.cit.*, p. 726

individuel et collectif, soutiennent inévitablement l'élan naturel à l'universalisation qui pousse le « lecteur » à y voir des situations exemplaires, voire révélatrices, d'un vécu pouvant être socialement généralisé[43].

Si elle brouille sans cesse les frontières entre universel et particulier, mais aussi entre social et individuel et, finalement, entre fictionnel et réel, la démarche amalgamant mythes et fictions contemporaines, cultes et « lecture », inspiration et création nous semble donc la plus pertinente si l'on souhaite comprendre la fonction sociale de l'imaginaire aujourd'hui. Largement débarrassées de l'apparat religieux, nos récits se présentent, bien sûr, de manière tellement morcelée et profane, « réaliste » et individualisée, que la dimension collective en est bien moins évidente, et par là la pertinence sociologique. En remettant en question les distinctions opérées par ces couples de concepts, nous espérons cependant non seulement permettre à l'intuition nous poussant toujours à interpréter nos fictions, à y voir plus que ce qu'elles racontent, de se fonder sur des bases théoriques renouvelées et plus solides, mais aussi dépasser une conception simpliste et stérile de l'imaginaire qui en disqualifie l'étude, puisque chimérique, sans lien avec le réel.

2.2. Un espace de luttes idéologiques

Affirmer que nos fictions forment un système de significations véhiculant les valeurs d'une époque et d'une culture n'implique pas pour autant qu'elles soient toutes cohérentes et identiques. Expression de ce que nous sommes et des conditions qui nous réalisent, la fiction est au contraire le théâtre de prédilection où se confrontent, se résolvent et se métamorphosent les conflits de définitions redessinant en permanence les contours du compromis social.

Ainsi, comme l'a par exemple démontré Éric Macé en analysant 24 heures de télévision, le corpus, quoique globalement conservateur, présente une forme d'ambivalence dans la manière dont « il reste sensible aux expressions de résistance »[44] qui nous empêche d'y lire la transcription pure et simple de l'idéologie dominante. Ainsi, même si les critiques marxistes et féministes ont démontré que l'art reflétait la vie sociale dont il est issu, pouvant dès lors jouer un rôle politique, on y retrouve en réalité surtout les traces des conflits animant celle-ci[45], dont il nous est donné d'observer le rapport de force dont elles se font l'écho.

---

[43] ESQUENAZI, J.-P., *La vérité de la fiction*, *op.cit.*, 2009, pp. 149-159

[44] MACÉ, E., *La société et son double Une journée ordinaire de télévision*, Paris, Armand Colin, coll. « Médiaculture », 2006, pp. 298-299

[45] SHUSTERMAN, R., *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Le sens commun », 1992, p.106

A l'idée selon laquelle les médias se contenteraient de diffuser une idéologie dominante, les *Cultural Studies* ont donc substitué la notion de représentation comme expression objectivant les rapports sociaux à un moment donné.[46] Moins mécanique dans sa manière de considérer les liens entre la vie sociale et ses avatars fictionnels et artistiques, cette vision des choses accorde dès lors autant de poids à l'étude des représentations qu'à celle des pratiques concrètes puisqu'il s'agit à chaque fois de produits des rapports sociaux.[47]

L'apparente contradiction observée en 24 heures de télévision illustre ainsi très bien comment « tous les allants de soi hégémoniques et mythologiques d'un ordre des choses inégalitaires » s'accommodent parfaitement de critiques, trouvant à s'exprimer en son sein, même s'ils n'hésitent pas à les amoindrir ou les disqualifier lorsqu'elles se révèlent trop embarrassantes.[48]

C'est que le tropisme conservateur dominant de la télévision, en mettant en scène « l'idée qu'elle se fait du conformisme social dominant du moment »[49], l'incite à intégrer en permanence les voix dissidentes afin de toujours présenter le visage du « compromis provisoirement acceptable, à un moment donné, entre l'« actuel » de l'expérience sociale de la plupart des individus et le « virtuel » d'un imaginaire collectif », ce qu'on appelle une proposition « réaliste ».[50]

En l'occurrence, la télévision, en adoptant la prétention au réalisme, se présente comme métadiscours au cœur duquel les contradictions se trouvent assimilées, sans possibilité de s'exprimer en dehors de ce cadre. En effet, comme le souligne John Fiske, se référant ici à McCabe, le réalisme sous-tend toujours une idéologie conservatrice, même lorsqu'il porte un contenu « subversif », car il naturalise les faits présentés et évacue ainsi l'inconfort indispensable à la prise de conscience du caractère socialement construit des faits en question.[51]

Or, cette prétention à nous dire le vrai, à exprimer avec justesse le rapport contemporain à l'existence et au monde, c'est ce qui caractérise le mythe, au sens d'Edgar Morin, à savoir comme « représentation volontairement « enchantée » de tensions sociales non résolues et éprouvées subjectivement ».[52]

[46] MACÉ, E., *Les imaginaires médiatiques*, *op.cit.*, p. 23
[47] *Ibid.*, p. 25
[48] MACÉ, E., *La société et son double*, *op.cit.*, pp. 298-299
[49] *Ibid.*, pp. 306-307
[50] MACÉ, E., *Les imaginaires médiatiques*, *op.cit.*, p. 127
[51] FISKE, J., *op.cit., pp. 33-36*
[52] MACÉ, E., *Les imaginaires médiatiques*, *op.cit.*, pp. 126-127

En donnant une forme concrète, une représentation imagée, souvent le visage même de son héros, aux contradictions abstraites qui traversent une culture, le mythe nous les rend accessibles et nous permet ainsi, non de les résoudre, ce qui reviendrait à y voir une anomalie, mais de les traiter en tant que telles.[53] Car, si la société consacre certaines idées qu'il est interdit de contester et qui agissent en nous comme une voix supérieure[54], tout récit n'en reste pas moins incomplet et tributaire du travail imaginaire du destinataire afin d'en assurer la continuité et la cohérence[55].

Par conséquent, le plaisir du téléspectateur ne provient pas tant de la clôture idéologique que lui fournirait le petit écran que du jeu que celui-ci instaure avec les significations que portent ses représentations[56] du monde. Ainsi, le rire que provoquent en nous certains programmes exige autant un accord entre créateurs et public sur l'idée qu'ils se font de la normalité[57] qu'il n'est une force de subversion qui nous incite à contrevenir à la logique de normalisation[58] qui s'impose à tous. Par ailleurs, tout contact avec une quelconque forme d'altérité se voit à la fois contraint à un affrontement culturel sur le terrain de l'imaginaire et facilité par l'occasion qu'offre la fiction aux individus « d'éprouver l'existence d'autres imaginaires analogues au sien »[59].

Si se dégage du visionnage de 24 heures de télévision une représentation du monde qui correspondrait plus ou moins à l'image que s'en fait la culture dominante, celle-ci n'est donc pas une donnée brute qui imposerait sa force idéologique à un public passif. Il s'agit, au contraire, d'une construction en perpétuelle évolution comptant autant sur la force persuasive du consensus qu'elle tente de maintenir, en niant et/ou en intégrant les définitions concurrentes, que sur la participation du téléspectateur qui y mobilise ses références et son vécu afin de déterminer si l'image du monde qui s'offre à ses yeux lui semble crédible.

Ainsi, comme le souligne Hans Robert Jauss[60], la lecture d'une œuvre présuppose toujours un horizon d'attente formé par nos lectures antérieures. Par conséquent, selon lui, plus une œuvre s'écarterait de cet horizon d'attente, plus on pourrait la considérer comme artistique, en

[53] FISKE, J., *op.cit., pp.132-133*
[54] DURKHEIM, E., *op.cit.*, pp. 376-377, 455
[55] ESQUENAZI, J.-P., *La vérité de la fiction*, *op.cit.*, 2009, p. 74
[56] FISKE, J., *op.cit., pp. 238-239*
[57] JOLLEY, K.D., *La pensée selon Bart*, *in* IRVIN, W., CONARD, M.T., SKOBLE, A.J. (dir.), *Les Simpson Les secrets de la plus célèbre famille d'Amérique*, Paris, Music & Entertainment Books, 2010, pp. 316-317
[58] MAFFESOLI, M., *op.cit.*, pp. 97-98
[59] AUGÉ, M., *De l'imaginaire au « tout fictionnel »*, *in* Recherche en Communication, n° 7, 1997, pp. 110-113
[60] JAUSS, H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées » 1978, pp. 50-55

opposition au divertissement qui se contenterait de s'y plier. Cependant, les transgressions d'hier participant à la construction des évidences d'aujourd'hui, on ne peut qu'en déduire que l'art, tout comme le divertissement, quoique sans doute avec un léger décalage, constitue une activité en évolution permanente.

Il serait, en effet, tentant de considérer que la subversion et la remise en question se situerait du côté de l'art et de l'activité individuelle, de création comme de réception, tandis que le divertissement de masse exercerait sur des esprits passifs sa force au service de l'idéologie dominante. Pourtant, en s'inscrivant dans le temps ordinaire plutôt que dans des lieux et des moments expressément aménagés, en se confrontant plus immédiatement à son public en allant le chercher où il se trouve, en investissant son quotidien, sans doute le divertissement participe-t-il tout autant, si ce n'est plus encore, à l'émergence d'un imaginaire collectif rendant tout simplement les subversions à venir audibles.

Ainsi, ce que constate Adorno à propos du poème lyrique, comme démonstration de la thèse hégélienne selon laquelle « l'individuel est médiatisé par l'universel et inversement - ce qui veut dire que la résistance à la pression sociale n'est pas absolument individuelle, mais qu'à l'intérieur de celle-ci, au-delà de l'individu et de sa spontanéité, des forces objectives sont actives dans l'art, des forces qui poussent un état social contraint et contraignant à se dépasser pour devenir digne de l'homme ; les forces, par conséquent, d'une constitution globale, et non de l'individualité acharnée, qui s'oppose aveuglément à la société »[61]- ce constat donc peut parfaitement s'appliquer aux produits de consommation culturels, non tant parce que l'art en tant que tel serait animé par des forces contestataires mystérieuses que parce qu'ils alimentent un rapport quotidien au monde réel sur lequel se fondent nos croyances comme nos pratiques.

Reconnaitre les conflits de définition dont se font le théâtre les productions médiatiques[62] ne revient pas pour autant à prétendre que les fictions n'auraient aucune force idéologique. Au contraire, c'est précisément parce que la fiction se révèle redoutable sur ce plan qu'elle se voit investie de ses enjeux jusque dans ses occurrences les plus insignifiantes en apparence.

En effet, "the very act of creating any fiction, including the simplest joke or bit of gossip, presupposes at least a temporary acceptance of the norms on which it is based."[63] C'est, par exemple, ainsi qu'une blague sur la stupidité d'un personnage s'appuie et renforce notre idée de l'intelligence et notre conviction qu'il s'agit là d'un critère pertinent pour catégoriser les

[61] ADORNO, *Note sur la littérature*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1984, pp. 51-52
[62] MACÉ, E., *Les imaginaires médiatiques*, *op.cit.*, p. 20
[63] BOOTH, W.C., *op.cit*., p. 92

individus, ou qu'une histoire de détective présuppose et donne crédit à l'idée selon laquelle un crime se doit d'être puni, qu'une énigme exige sa résolution et que la criminalité est un fléau qui mérite toute notre attention.[64]

Si l'on reprend la typologie des codes narratifs élaborée par Barthes, nous pouvons identifier la construction de sens dans laquelle nous implique tout « texte » sur les plans : symbolique, à travers les oppositions binaires sous-tendant une culture, sémique, grâce aux élément individualisant une figure culturelle en personnage, référentiel, par l'évocation de références communes, de l'action, en s'inscrivant dans des catégories génériques d'action, et herméneutique, en offrant une résolution à l'énigme qu'elle pose, permettant clôture et répondant à notre besoin de vérité.[65] La fiction se présente dès lors comme un métadiscours qui, quoiqu'intégrant la contradiction en apparence, l'exclu en réalité en dehors du cadre qu'elle pose.[66]

> *The viewer's power to make the meanings that suit his or her social experience is not, of course, unlimited. Texts seek to prefer certain meanings, and while offering space for open or resistive readings, simultaneously attempt to limit that space to varying degrees*[67].

Ainsi, s'il est évidemment permis de distinguer les œuvres non seulement sur la distance qu'elles instituent avec les valeurs dominantes mais également sur la complexité du « message » dont elles sont porteuses en étudiant divers critères, comme la clarté narrative, la conformité à la doxa, la présence ou l'absence de thèse unificatrice et le dispositif énonciatif[68], selon les modalités de marquage développés par P. Glaudes et Y. Reuter, il n'en reste pas moins qu'aucun récit ne peut prétendre à la neutralité[69]. Les personnages sont porteurs de valeurs et de représentations[70], leurs oppositions dramatisent les oppositions sociales et idéologiques et finissent la plupart du temps par légitimer la victoire de l'une, celle portée par le héros ou la part valorisée en lui, sur l'autre[71], le « réalisme » impose ses évidences en réduisant la distance entre fait et valeur, description et jugement[72].

---

[64] BOOTH, W.C., *op.cit*., p. 152
[65] FISKE, J., *op.cit.,* pp. 142-143
[66] *Ibid.*, p. 86
[67] *Ibid.*, p. 179
[68] SEPULCHRE, S., *Le personnage en série*, *in* SEPULCHRE, S. (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck Université, 2011, p. 112
[69] ALLOUCHE, S., *Voies pour philosopher avec les séries – L'exemple de Buffy, tueuse de vampires*, *in* ALLOUCHE, S., LAUGIER, S. (dir.), *Philoséries Buffy Tueuse de vampires*, Paris, Bragelonne, 2014, p. 33
[70] SEPULCHRE, S., *Le personnage en série*, *in* SEPULCHRE, S. (dir.), *op.cit.*, p. 111
[71] FISKE, J., *op.cit.,* p. 9
[72] BARTHES, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Point Essais », 1972, p. 21

Tout cela concourt à ce que, même une série ayant mis en scène sur 20 saisons des débats équilibrés, comme a pu l'être *Law & Order*, privilégie clairement le point de vue légaliste démocratique, autant par son dispositif que par la fréquentation longue du personnage du procureur McCoy.[73]

En apportant un cadre idéologique, plus ou moins conservateur et polysémique, les fictions constituent donc un espace culturel rêvé pour une société et ses membres dans le constant processus de négociation qui en anime la relation. Loin d'être innocent et inoffensif, il fait dès lors l'objet de combats acharnés, car, au même titre que les récits historiques, nationaux, politiques, d'actualité, et bien d'autres, il détermine durablement l'organisation sociale « naturelle » en permettant que se confondent en son sein le vrai et le bien, le réel et l'idéal, ce qui est et ce qui devrait être.

2.3. Une pratique sociale performative

Parce qu'ils participent de l'imaginaire collectif des communautés qui en forment la matrice, les récits ne se contentent jamais de n'être que des histoires. Ils se trouvent, au contraire, dès le départ, dans leur raison d'être même, indissociables des activités qui permettent à une société de se concrétiser, comme le défendent un bon nombre de sociologues constructivistes :

> *Les modes d'apprentissage et de socialisation rendent possible l'intériorisation des univers extérieurs et les pratiques individuelles et collectives des acteurs débouchent sur l'objectivation des univers intérieurs.*[74]

S'ils naissent d'une réalité sociale qui leur préexiste, nous pouvons donc tout autant considérer qu'ils en sont, dans leurs contenus comme dans les pratiques ritualisées qu'ils mettent en place pour se diffuser, les battements sans lesquels le cœur social perdrait peu à peu sa vitalité.

En effet, qu'il s'agisse de mythes, de faits historiques ou d'actualité, de jeux ou de fictions, culturellement légitimes ou pas, nous avons, avant toute chose, affaire à des pratiques sociales formant le tissu d'une réalité commune et organisant un quotidien socialisé.

> *Tel est le rôle premier du récit : ouvrir un théâtre de légitimité à des actions effectives, créer un champ qui autorise des pratiques sociales risquées et contingentes.*[75]

Les effets concrets en sont donc immenses : les représentations qu'ils véhiculent réalisent et sacralisent la communauté, en célèbrent le bien-fondé, et conditionnent l'appréhension de la

[73] ESQUENAZI, J.-P., *La vérité de la fiction*, *op.cit.*, 2009, pp. 179-180
[74] CORCUFF, P., *Les nouvelles sociologies*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 16
[75] DE CERTEAU, M., *op.cit.*, p. 183

réalité par ses membres[76] ; en siégeant au cœur de chaque individu, ils lui apportent une confiance et une énergie qui le dépasse[77] et justifie le respect qu'ils lui inspirent[78] en faisant de son mode de vie une morale[79].

Pour autant, comme nous le rappelle Jean-Marie Schaeffer, mythes et fictions, s'ils peuvent se nourrir l'un de l'autre ne se confondent pas, l'adhésion aux premiers étant obligatoire, là où notre rapport aux secondes nous apparait manifestement plus libre et contingent.[80]

De fait, parmi la diversité sans fin des fictions actuellement produites, auxquelles s'ajoutent toutes celles préexistantes et rendues disponibles, nous n'en connaissons chacun qu'un nombre bien dérisoire et une variété qui ne coïncide jamais parfaitement avec celles d'aucun autre de nos contemporains, tant et si bien qu'il serait logique d'en conclure que le temps du mythe, comme d'ailleurs de tout autre grand récit collectif, religions, idéologies ou romans nationaux en tête, est bel et bien dépassé pour laisser la place à une mosaïque infinie d'images éparpillées ne prétendant plus former un quelconque imaginaire collectif.[81]

Le mythe, comme le suggère Booth, ne concernerait plus dès lors la communauté mais s'élaborerait au cœur de chaque individu en fonction des mondes fictionnels auxquels il choisirait de se frotter, à tel point que nous ne pouvons plus que constater combien ces heures passées en compagnie de tel ou tel univers influent sur notre expérience du réel et nous mènent donc à ne plus tout à fait vivre dans le même monde.[82]

L'individualisme moderne semble ainsi devoir remettre en question l'influence traditionnelle de la fiction et, par conséquent, avoir modifié les fictions elles-mêmes qui s'adressent, non plus à une communauté mais à des individus autonomes, c'est-à-dire fondant leurs valeurs morales et leurs actes en eux-mêmes[83] et choisissant donc leurs fictions de prédilection en conséquence.

On ne peut, par ailleurs, que constater avec Michel de Certeau les transformations que notre époque a fait subir à la fiction, autrefois circonscrite et attestant le mystère du monde et aujourd'hui omniprésente, prescriptive dans sa prétention référentielle et prise dans un mouvement de citation et de récitation interminable.[84]

---

[76] DURKHEIM, E., *op.cit.*, p. 368
[77] *Ibid.*, p. 370
[78] *Ibid.*, p. 367
[79] *Ibid.*, p. 366
[80] SCHAEFFER, J.-M., *op.cit*., p. 151
[81] AUGÉ, M., *op.cit.*, p. 112
[82] BOOTH, W.C., *op.cit*., p. 326 et p. 339
[83] LEGROS, P., MONNEYRON, F., RENARD, J.-B., TACUSSEL, P., *op.cit.*, pp. 172-173
[84] DE CERTEAU, M., *op.cit.*, pp. 270-272

Pourtant, si les univers fictionnels entrent dans la vie des individus comme s'ils les concernaient directement, comme autant de métaphores de leur existence particulière[85], nous pouvons y voir autant une forme de personnalisation des publics visés que la démonstration du caractère inévitablement partagé, social de ce genre d'expérience. Rompant l'isolement ordinaire, le plaisir particulier ressenti lorsqu'une fiction semble s'adresser spécifiquement, comme seule la fiction peut le faire, à nous tient du dévoilement vécu sur l'instant de l'existence d'autres imaginaires analogues au nôtre.[86]

De fait, s'ils nous touchent profondément, intimement, les contenus fictionnels n'en sont pas pour autant individualisables.

> *Les matériaux représentationnels à partir desquels nous élaborons nos autostimulations mentales et nos fictions publiques sont donc toujours pour une grande part ceux qui ont cours dans la société à laquelle nous appartenons.*
>
> *Ainsi, même l'activité fictionnelle la plus solitaire n'est jamais solipsiste : élaborée à l'aide de matériaux représentationnels qui pour une grande part appartiennent au répertoire culturel établi, elle est d'entrée de jeu une réalité (partiellement) partagée.*[87]

Le morcellement du récit collectif n'en signerait dès lors aucunement la fin, mais tout au plus la complexification.

C'est dans ce cadre, par exemple, que l'on notera, avec Booth encore, la remarquable permanence des portraits d'individus isolés au sein du corpus littéraire classique américain[88], de sorte que le pouvoir éducatif de ces récits, dans le sens d'une résistance à une pensée et un mode de vie collectif, semble avoir infusé dans la psyché américaine avec une extraordinaire consistance. Aussi, nous dit-il, une bonne part du plaisir tiré de la lecture de *1984* peut se comprendre comme une autosatisfaction à appartenir à l'élite individualiste. Si cette influence ne doit pas être exagérée par rapport à celle d'un mode de vie capitaliste[89] partagé, on ne peut donc que constater que la multiplication de héros similaires finit par former un architexte, un métadiscours d'une formidable cohérence et susceptible de toucher l'ensemble des individus, quelles que soient leurs fictions de prédilection.

---

[85] ESQUENAZI, J.-P., *Séries télévisées et « réalités » : les imaginaires sériels à la poursuite du réel*, *in* SEPULCHRE, S. (dir.), *op.cit.*, p. 201
[86] AUGÉ, M., *op.cit.*, p. 113
[87] SCHAEFFER, J.-M., *op.cit*., pp. 232-233
[88] BOOTH, W.C., *op.cit*., p. 239
[89] BOOTH, W.C., *op.cit*., p. 241

Ainsi peut-on également comprendre l'influence de la culture de masse qui, « par sa diffusion par les médias de masse, sans être la culture de tous, est la culture commune à tous au point que les autres cultures aient à se définir dans leur rapport à cette culture de masse. »[90] D'ailleurs, le constat de Michel de Certeau, loin de nous indiquer la fin d'un type de discours globalisant, consiste bien plutôt à en observer la mutation, dans la prétention à pouvoir dire l'ensemble de ce qui est, en mythe de la visibilité du réel.[91]

Enfin, si le choix de nos fictions s'individualise, le phénomène ne doit pas pour autant balayer toute lecture en termes de publics, et donc d'identité collective. En effet, si, comme l'a montré Bernard Lahire, nos goûts culturels se sont considérablement diversifiés à travers la multiplication et la contingence de nos appartenances, celles-ci n'en constituent pas moins, le cadre d'interprétation, la source incontournable de la production de sens face aux œuvres.[92] Les mythes, loin d'avoir disparu, se superposeraient donc en chacun au gré de nos adhésions.

Or, si ces mythes, quelle que soit la forme qu'ils empruntent, se perpétuent, c'est qu'ils répondent à une nécessité sociologique pratique : entretenir la cohésion sociale, grâce notamment à l'élaboration d'une morale commune. En effet,

> *Une société ne peut faire sentir son influence que si elle est un acte, et elle n'est un acte que si les individus qui la composent sont assemblés et agissent en commun.*[93]

Or, ces dernières décennies et de manière exponentielle, en s'agglomérant aux médiacultures, nos fictions actuelles participent de cet avatar de la réalité sociale « dont elles sont à la fois le produit, la ressource (dans le processus de définition perpétuelle) et l'enjeu (dans la réussite, ou pas, de leur performativité normative)[94], non isolément mais en tant que masse.

Edgar Morin ne nous dit rien d'autre, lorsqu'il parle de la télévision dont le rôle de créateur d'émotion collective est à la base de la participation à un ethos commun[95] et dont la banalité la conduit au plus près du quotidien, jouant ainsi le rôle dévolu à la parole publique : « assurer par le mythe la cohésion d'un ensemble social donné »[96].

Plutôt que d'imaginer le mythe comme un discours figé et identique pour tous, nous pourrions dès lors le concevoir, au même titre que notre propre idée du réel se forme à partir d'une petite

---

[90] MACÉ, E., *Les imaginaires médiatiques*, *op.cit.*, p. 30
[91] DE CERTEAU, M., *op.cit.*, p. 272
[92] ESQUENAZI, J.-P., *La vérité de la fiction*, *op.cit.*, 2009, p. 84
[93] DURKHEIM, E., *op.cit.*, p. 696
[94] MACÉ, E., *Les imaginaires médiatiques*, *op.cit.*, p. 29
[95] MAFFESOLI, M., *op.cit.*, p. 40
[96] *Ibid.*, p. 55

collection de monde fictionnels que chaque nouvel univers rencontré peut venir enrichir, critiquer, modifier[97], comme un organisme vivant que chacun permet de faire exister à travers la création, la citation, la récitation, l'interprétation de nouvelles fictions.

En effet, au-delà de la somme des consciences particulières, la conscience collective « dégage tout un monde de sentiments, d'idées, d'images qui, une fois nés, obéissent à des lois qui leur sont propres »[98] au point de pouvoir « se manifester sans but, pour le seul plaisir de s'affirmer »[99].

3. Spécificité des séries télévisées

Si, jusqu'ici, nous avons défendu l'intérêt que représente la fiction comme objet d'étude, tant philosophique que sociologique, nous n'avons cependant encore que trop peu axé notre attention sur l'objet sur lequel nous nous penchons dans cette recherche, à savoir les séries télévisées, en tant que genre spécifique. Or, si nous avons choisi cet objet en particulier, c'est que nous comptons bien démontrer combien celui-ci se révèle plus pertinent encore que tout autre pour aborder les problématiques qui nous occupent.

En effet, si nous ne pouvons évidemment écarter l'influence de la « mode » que représente aujourd'hui pour certaines catégories sociales et culturelles l'intérêt porté à cette forme particulière de fiction depuis une ou deux dizaines d'années, il nous semble également pertinent d'observer combien celle-ci entre en résonnance avec l'idée de formes narratives accompagnant l'élaboration d'un savoir, sur le monde, la vie, la condition humaine, autant que d'un discours, tout à la fois intime et collectif, déterminé par et déterminant pour l'expérience que nous nous construisons de l'existence ici et maintenant.

Afin d'explorer au mieux l'apport spécifique que nous espérons tirer de l'étude de séries télévisées, nous nous pencherons sur ce qui les distingue des autres fictions, à savoir, dans un premier temps, leur mode de diffusion et ce qu'il induit tant en termes de production que de réception et, dans un deuxième temps, leur sérialité. Nous nous intéresserons enfin au rapport particulier qu'elles entretiennent avec le temps, comme moment de construction du sens, comme enjeu central de ses transformations et comme point de vue, parti-pris quant à ce qui mérite d'être représenté, raconté.

3.1. Des fictions télévisées

[97] BOOTH, W.C., *op.cit.*, p. 345
[98] DURKHEIM, E., *op.cit.*, p. 704
[99] *Ibid.*, p. 705

Par le simple fait qu'une fiction est télévisée, elle rencontre des caractéristiques particulièrement intéressantes pour quiconque cherche à l'analyser. Tout d'abord, en tant que produit de consommation de masse, elle bouscule la notion même de culture, en interrogeant sa dimension populaire, autant que consensuelle. Ensuite, sur la forme, comme contenu audio-visuel, elle développe un modèle de représentation du réel dont nous tenterons de démêler les enjeux. Enfin, en permettant au monde de faire irruption au sein du foyer, dans l'intimité des familles, elle instaure familiarité et ritualité.

Parce qu'elle est un produit culturel destiné à maximiser son public, la série télévisée peut se révéler doublement pertinente pour examiner la vérité d'une époque, d'une part parce qu'elle est l'expression de ses conditions d'existence, et d'autre part parce que, par son caractère partagé, elle constitue un enjeu idéologique majeur.

Ainsi, comme nous le démontre parfaitement Matthieu Letourneux, les conditions juridiques, économiques, techniques, éditoriales et commerciales de la création sérielle influent inévitablement sur les contenus, en rendant l'auctorialité particulièrement problématique.[100] Les contenus de ces fictions industrielles se révèlent dès lors bien plus significatifs des conditions de production, comme de diffusion, de celles-ci que de l'expression créatrice d'un auteur isolé.

Le passage progressif des droits d'auteur au droit des marques, analysé dans *Fictions à la chaîne*[101], dévoile par exemple la manière dont ces conditions de production modifient en profondeur notre conception du récit en transférant l'intérêt autrefois porté à l'intrigue sur les personnages et leur caractérisation. L'hyperpersonnalisation de nos fictions, la volonté nette de singulariser ses personnages par des attributs ou des attitudes très codifiés se lit dès lors différemment de l'expression d'un individualisme contemporain, même si l'on peut imaginer les effets à long terme qu'une telle transformation des modes de narration peut entrainer sur nos manières d'envisager notre rapport au monde.

Malgré l'aura progressivement acquise par la figure du *Showrunner*, une série télévisée implique, en effet, diverses équipes, à la fois artistiques et commerciales, aux intérêts multiples et souvent contradictoires, de telle sorte que chacune s'en trouve profondément influencée, ce qui permettra par exemple à Florence Dupont de dire de la série Dallas qu'il s'agit du « chant de la consommation »[102]. De fait, les conditions pratiques, matérielles, de son existence en font

[100] LETOURNEUX, M., *Fictions à la chaîne Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil ; 2017, p. 341
[101] *Ibid.*, pp. 418-426
[102] DUPONT, F., *op.cit.*, p. 100

un objet hybride et signifiant entre les modes et attentes du moment, les expressions de soi des créateurs, les politiques de production, les modèles commerciaux, les retours du public, …

Or, ce produit se révèle d'autant plus intéressant qu'il est conçu pour une consommation de masse, ce qui peut conduire au constat suivant :

> *En tirant sur le fil des médiacultures, c'est toute la complexité du monde social contemporain que nous dévidons : la transnationalisation et l'acculturation des représentations collectives nationales, le travail subjectif de construction de l'expérience sociale de chacun dans un monde désinstitutionnalisé, la dynamique des « conflits de définition » au sein de la sphère publique à travers leur traduction dans les représentations médiatiques, la formation de « publics », de « subcultures » et de « contre-publics subalternes » autour de pratique culturelles et médiatiques communes…*[103]

C'est ainsi que, d'une part, il s'agira d'y voir une culture partagée, avec des références communes et un aspect hégémonique et, d'autre part, nous pourrons y lire l'expression d'un rapport de force permanent permettant à différentes sous-cultures et contre-cultures d'éclore.

La télévision peut, en effet, par certains aspects, se présenter comme un chœur antique autour duquel s'organisent quantité de rituels communautaires.[104] Usant de modèles génériques connus et partagés, elle maintient sans cesse la discussion ouverte permettant d'y intégrer les problématiques les plus actuelles.[105] Elle se présente comme un discours sur le nous[106], tout en construisant ce sentiment de communauté en se référant à un monde et un mode de vie commun[107], mais également en élaborant son propre univers de référence auquel nous nous sentons tous appartenir, par la compétence acquise en la regardant, dans la pratique de déchiffrement de ce qu'elle nous donne à voir.

> *La téléspectature d'une série (comme d'ailleurs de tout autre objet symbolique) ne peut être que collective, au moins parce que chacun emploie pour la comprendre des savoirs communs. Ainsi ne se sent-on jamais téléspectateur solitaire devant son récepteur mais membre d'un vaste collectif pour lequel regarder telle série est un acte parfaitement compréhensible et justifiable.*[108]

---

[103] MACÉ, E., MAIGRET, E., *Penser les médiacultures Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 12
[104] *Ibid.*, p. 129
[105] ESQUENAZI, J.-P., *Séries télévisées et « réalités » : les imaginaires sériels à la poursuite du réel*, *in* SEPULCHRE, S. (dir.), *op.cit.*, p. 205
[106] ESQUENAZI, J.-P., *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, Coll. « Cinéma/Arts visuels », 2010, p. 197
[107] DUPONT, F., *op.cit.*, pp. 97-98
[108] ESQUENAZI, J.-P., *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, *op.cit.*, p. 40

Répertoire d'images et d'imaginaires sans cesse réinvesti dans un mouvement de ressassement permanent, elle présente moins un message, plus ou moins univoque et dominant, qu'une invitation pour chacun à participer, de manière souvent ludique, à une culture largement partagée puisqu'il suffit d'avoir accès régulièrement à un écran pour en faire partie et contribuer à la faire exister.

Ce constat est d'autant plus vrai que la tendance médiatique à l'autoréférence finit par recouvrir la prétention à dire le monde, la réalité, par une simulation de monde, un *alter ego* ludique de la réalité.[109]

Pas étonnant, dès lors, vu l'écrasante majorité des fictions américaines dans ce qu'il nous est donné à consommer, que certains, comme Christian Salmon, s'inquiètent d'un hold-up sur l'imaginaire saturant l'espace symbolique au point de formater les esprits.[110] De fait, que ce soit par sa prétention au réalisme, qui nous offre un sens convainquant du réel et naturalise ses représentations[111], ou son travail symbolique qui en fait un puissant vecteur de sens et de valeurs[112], la télévision peut rapidement se révéler comme un instrument idéologique, plutôt conservateur, au service du système qui lui permet d'exister : le capitalisme médiatique et la masse consensuelle.

Tiraillées entre le besoin de sécuriser ses succès en tentant de les répliquer à l'infini et la nécessité d'innovation qu'exige la concurrence[113], les industries culturelles se trouvent légitimement investies de ces questions du conformisme et des moyens d'y échapper, des possibilités offertes à la créativité tant des créateurs que des téléspectateurs. Le débat anime d'ailleurs toute la question de la légitimité culturelle de ces productions plus enclines au rassemblement qu'à la distinction.

Pourtant, tant dans ses formes de consommation en sous-groupes culturels[114], les réinvestissant selon leurs codes, que dans sa manière de mobiliser différentes formes de contre-culture pour porter un discours de rébellion[115], la pop culture s'est également offerte comme un formidable terrain de jeux permettant, tout en neutralisant ses aspects les plus subversifs, de rendre audible

[109] LETOURNEUX, M., *op.cit.*, pp. 433 et 436
[110] DE SAINT MAURICE, T., *Philosophie en séries*, Paris, Ellipses, 2009, p. 156
[111] FISKE, J., *op.cit.,* p. 21
[112] *Ibid.*, pp. 129-132
[113] LETOURNEUX, M., *op.cit.*, pp. 167-169
[114] *Ibid.*, p. 275
[115] *Ibid.*, p. 277

la remise en cause du consensus, au point d'y voir à certains moments un vecteur non négligeable de changement des mentalités.

C'est ainsi que l'on peut lire, avec Matthieu Letourneux, toute la dynamique des récits de genre comme une tentative de réconcilier aspirations individuelles, à travers le plaisir de la transgression ludique et l'expression des frustrations qui lui sont liées, et intérêts collectifs, par la structure du texte se dénouant nécessairement dans un retour à la norme.[116]

Expérience de références se vivant immédiatement comme à la fois largement partagées et pratiquées en sous-groupes culturels, produites pour une consommation de masse et faisant échos de manière plus ou moins explicite à des revendications minoritaires, voire contestataires, la culture véhiculée par la télévision joue sans cesse des frontières entre peuple et élite, ordre et désordre, conformisme et expression de soi, du corps social comme des individus qui le composent, de telle sorte que s'y intéresser revient à examiner de quelle matière sont faits, non seulement les rêves, mais aussi la réalité contemporaine, comment s'élabore, au cœur le plus social de chacun d'entre nous, l'imaginaire, la vérité du moment.

Or, dans le poste de télévision, la vérité en question prend une forme particulière, faite d'image et de son, comme au cinéma, mais avec une amplitude néanmoins plus restreinte qui impose, dans la majorité des cas, des codes qui lui sont propres, comme la limitation à quelques décors familiers, des plans plus rapprochés et une large place laissée aux dialogues.

Ces spécificités, que l'on pourrait penser purement techniques, seront dès lors centrales dans la construction d'un imaginaire téléspectatoriel nous indiquant ce qui est réaliste et ce qui ne l'est pas, mais également ce qui est signifiant ou non. Ainsi, par exemple, le physique des acteurs, la représentation de leur corps[117] et la manière qu'aura celui-ci de symboliser leur place dans l'espace social et les questionnements qu'ils portent vont progressivement acquérir de plus en plus d'importance au point de devenir un enjeu majeur dans les revendications de groupes socialement minoritaires. Se rendre visible au sein de ces modèles de représentations fictionnelles du monde, c'est s'autoriser à exister aussi sur l'échiquier social, et donc politique.

De même, l'usage d'une médiation par l'image, et en l'occurrence par une image largement construite autour des personnages et de leurs interactions, particularise le propos en faisant toujours d'abord des trajectoires individuelles le support d'éventuelles lectures symboliques

[116] *Ibid.*, pp. 245-250

[117] CHAVEL, S., *Les séries télévisées : bref parcours à travers la littérature critique américaine*, *in* Raison publique, n°11, 2009, p. 193

secondaires[118]. La charge du réalisme, donc de l'ordre normatif, de ce qui nous apparait vraisemblable, se voit très souvent soutenue par l'adoption du point de vue particulier d'un protagoniste.

Se présentant comme un reflet quasi parfait de la réalité, en combinant image et son, l'illusion réaliste peut être confortée par la télévision qui mélange, dans un flux continu, information et fiction, pédagogie et divertissement, documents et débats. Une telle efficacité brouillant les frontières pour ne plus se présenter que comme une fenêtre sur le monde fait alors de la télévision un outil idéologiquement d'autant plus puissant qu'il parvient à se faire oublier, suivant les analyses de Barthes[119], puisqu'il naturalise ainsi ce qu'il nous donne à voir.

Et cette efficacité est d'autant plus importante qu'elle s'inscrit au cœur de l'intimité et du quotidien de chaque foyer. La distinction du poste de télévision avec le cinéma ne s'arrête donc pas à la seule taille de l'écran, puisque la régularité et l'espace à la fois privé et familial en sont des caractéristiques tout aussi essentielles.[120] En effet, comme nous le rappelle Jean-Pierre Esquenazi, on l'associe traditionnellement à la famille et à la vie domestique[121] qu'il marque de son empreinte rituelle et organisatrice, du temps comme de la place de chacun, et dont il s'approprie l'espace, privé, quotidien, et les enjeux, entre intimité et fondement de l'organisation collective[122]. Une forme artistique s'inscrivant dans un tel dispositif médiatique ne pouvait dès lors que permettre de faire vivre des problématiques que l'art classique jugeait jusque-là trop banales, car portant sur la vie ordinaire.[123] A moins que ce ne soit le besoin collectif de traiter de ces sujets qui ait permis à un tel médium de se développer. La question de la causalité en la matière n'a que peu de pertinence.

Toujours est-il qu'en s'inscrivant au cœur du quotidien des familles, la télévision et les œuvres qu'elle propose offrent un intérêt particulier pour celui qui les analyse. En allant chercher ses spectateurs dans leur vie privée, elles développent des habitudes, un cérémoniel, une complicité[124] et un attachement affectif[125] les apparentant aux évidences inquestionnées du quotidien de chacun. Message, récit, devenu pratique et ressenti, elles se vivent comme culture et comme identité, dans l'appropriation plus ou moins distanciée et critique autant que dans la

[118] FISKE, J., *op.cit.,* p. 130
[119] BARTHES, R., *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Point civilisation », 1970
[120] LETOURNEUX, M., *op.cit.*, p. 418
[121] ESQUENAZI, J.-P., *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, *op.cit.*, p. 14
[122] *Ibid.*, pp. 17-19
[123] *Ibid.*, p. 10
[124] *Ibid.*, p. 24
[125] *Ibid.*, p. 29

conscience d'appartenir à une communauté spectatorielle bien plus large que ces interprétations « personnelles ».

Or, comme l'explique Matthieu Letourneux, cette participation fragmentaire des téléspectateurs à l'élaboration de l'œuvre-monde que finit par former toute série, dont chacun ne peut plus disposer que d'une appréhension partielle et subjective, se voit précisément privilégiée par l'autre spécificité sur laquelle nous aimerions nous attarder à présent, à savoir la sérialité.

3.2. Des récits sérialisés

Parce qu'il ne se présente que dans le cadre plus vaste que constitue la série, un récit sériel dispose, à son tour, de caractéristiques en faisant un objet d'étude singulièrement riche. Jouant sur la répétition, il met particulièrement en valeur son cadre de référence, ce qui ne bouge jamais, autant que ce sur quoi se joue son potentiel de modulation, ce que l'on peut modifier à l'infini ; se construisant dans la durée, à travers des occurrences éphémères mais potentiellement infinies, il permet une exploration en profondeur des thèmes qu'il aborde et entretient un rapport particulièrement étroit à son public sans la participation duquel aucun sens ne pourrait s'élaborer ; s'inscrivant dans un rythme, une périodicité, il participe de la ritualisation du quotidien et se révèle particulièrement sensible à l'actualité et aux modes qu'il retranscrit et dont il constitue souvent la première réinterprétation fictionnelle, réappropriation élaborée à travers les codes de la narration.

Si nous nous penchons sur ce qui spécifie le récit sériel, son caractère répétitif en constituera la particularité la plus évidente. De fait, alors que le récit de fiction peut se présenter à nous comme un système de signification cohérent et relativement indépendant, clos sur lui-même, la fiction sérielle rompt ce contrat en démultipliant, potentiellement à l'infini, les intrigues et en rendant la clôture narrative provisoire et incertaine.

Obéissant, en effet, à des intérêts industriels trouvant dans le principe de relance de quoi assurer une fidélisation du public, tout en rationnalisant les coûts de création comme de production, la sérialisation va proposer, parfois en très grande quantité, de nouvelles occurrences d'aventures et de péripéties prenant place dans un même univers fictionnel. La fiction en devient, dès lors, plurielle mais néanmoins liée en une seule vaste entité prenant la forme d'une encyclopédie architextuelle. Chaque épisode se présente ainsi comme une proposition inédite au sein d'un

retour perpétuel du même, ce qui permet d'y voir à la fois un produit standardisé et l'expression d'une créativité sans cesse renouvelée[126].

> *Un feuilleton est composé de performances éphémères, toujours semblables et toujours différentes.*[127]

Or, cette transformation de la fiction, du récit unique à l'œuvre-monde déclinable indéfiniment, bouleverse non seulement son contenu, la nature de ce qu'elle raconte, mais également la relation qu'elle instaure avec ses lecteurs/spectateurs.

Déplaçant progressivement son centre de gravité de l'intrigue vers l'effet-monde, de l'action vers les personnages, du pouvoir transformateur du faire vers la permanence de l'être, le récit sériel se présente, bien plus que les films ou les romans, mais de manière très similaire aux mythes et contes des traditions orales, comme un discours descriptif, un miroir tendu au réel. Représentant son univers comme un ordinaire, au même titre que celui que nous connaissons, qu'il lui soit semblable ou pas, il se propose comme interrogation morale et incarnation de la normalité[128], avec tout le poids idéologique conservateur que cela sous-tend[129].

Paradoxalement, cette prétention ne le rend pas pour autant plus réaliste. En effet, l'exigence de cohérence s'étant elle aussi déplacée de l'intrigue vers l'univers fictionnel, l'imaginaire sériel fonctionne largement en vase clos[130], s'appuyant sur l'autoréférence, multipliant les détails du quotidien[131], pour se construire un effet de réel. Au même titre que la logique de genre, à laquelle il participe souvent, sa cohérence « repose moins sur l'illusion référentielle que sur une logique inter et archi-textuelle »[132].

La relation que noue alors le public avec ces œuvres sérielles s'en trouve elle aussi modifiée. Le plaisir que celui-ci en retire proviendra, en effet, moins du suspens, de la nouveauté ou de l'évasion que promettent les récits unitaires et davantage de l'immersion que favorise les œuvres-mondes[133] et de l'expertise qu'il en développe, sur laquelle il construira ses attentes. En effet, la série obéissant à une esthétique lacunaire destinée à désigner un hors-texte, le lecteur, seul en charge, par son expertise, de combler les espaces laissés vides, en devient co-auteur,

---

[126] BENASSI, S., *Sérialité(s)*, *in* SEPULCHRE, S. (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck Université, 2011, pp. 81-83
[127] DUPONT, F., *op.cit.*, p. 79
[128] CHAVEL, S., *op.cit.*, pp. 189-194
[129] FISKE, J., *op.cit.,* pp. 33-36
[130] LETOURNEUX, M., *op.cit.*, p. 335
[131] *Ibid.*, p. 431
[132] *Ibid.*, p. 196
[133] *Ibid.*, p. 428

démontrant ainsi combien la dynamique sérielle repose sur des imaginaires partagés dont elle concourt à la vitalité.[134]

Cette logique des architextes sériels, qui permet de relire la réalité contemporaine et ses tensions à travers les routines narratives qu'ils véhiculent, modèle dès lors nos horizons d'attente, et donc nos représentations du monde, adoptant ainsi largement la forme et le fonctionnement des imaginaires collectifs et des idéologies qu'ils charrient.[135] La sérialisation des récits ne fait, en effet, que systématiser industriellement, au sein d'un même univers et à partir d'une « bible » unique, le fonctionnement propre à toute communication narrative, à savoir s'appuyer sur les récits déjà en circulation pour sélectionner ce dont on est sensé se souvenir, en actualiser les idées reçues partagées par les acteurs participant au récit en cours dans un processus de construction identitaire commun.[136]

Dès lors, la question de la norme et de l'écart par rapport à celle-ci se révèle centrale lorsque l'on se penche sur ce type de récit.[137] En effet, tout n'y est envisagé qu'en comparaison avec un corpus plus large, qu'il s'agisse des autres épisodes ou saisons ou d'œuvres-mondes appartenant au même genre.

> *Pour l'auteur comme pour le lecteur, la répétition sérielle produit une efficacité fondée sur la variation inlassable autour des mêmes conventions, en même temps qu'elle révèle toujours ses propres artifices.*[138]

Rompant avec l'illusion du génie créatif et sa prétention à l'originalité, le récit sériel rend visible les évidences qui s'imposent à notre imaginaire en faisant de la masse des fictions dans laquelle il s'intègre la matière même qu'il se propose de travailler en priorité. Il instaure des habitudes, une grammaire narrative, des procédés que le public est invité à reconnaitre afin parfois de pouvoir mieux en jouer au bout d'un certain temps. Il peut dès lors aussi rendre familier l'extraordinaire, le bizarre, voire le monstrueux, en en faisant la situation d'équilibre qui encadre ses péripéties.[139] Il fait du quotidien et de l'ordinaire un terrain de jeu inépuisable en en révélant le potentiel d'étonnement.

---

[134] *Ibid.*, p. 449
[135] *Ibid.*, pp. 201-202
[136] GANZ-BLAETTLER, U., *Récits cumulatifs et arcs narratifs*, *in* SEPULCHRE, S. (dir.), *op.cit.*, p. 180
[137] CHAVEL, S., *op.cit.*, p. 194
[138] LETOURNEUX, M., *op.cit.*, p. 269
[139] ECO, U., *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1993, pp. 58-59

La rupture avec les *topoi*[140] s'y trouve donc dans un même mouvement marginalisée et valorisée tant celle-ci lui donne tout son intérêt tout en n'apportant à la définition du corpus que des variations qui lui restent, dans un premier temps au minimum, particulières.[141] Ces écarts définitionnels sont cependant loin d'être insignifiants car l'architexte se montre particulièrement sensible, aux épisodes existants bien sûr, mais également à tous ceux qui pourraient voir le jour à l'avenir.[142] A la cohérence idéologique de l'œuvre sérielle vient donc se superposer le plaisir du jeu[143] que celle-ci instaure avec la grammaire qu'elle a elle-même installée, permettant ainsi par exemple de profiter de modèles génériques connus de tous pour discuter des problématiques sociétales du moment[144], ou de faire de la fin du schéma qu'il semble devoir répéter à l'infini son enjeu principal.

> *Comme tout jeu, la pratique sérielle suppose une oscillation constante entre une adhésion aux règles édictées et une mise en évidence de leur caractère artificiel. Et comme toute littérature au second degré, elle porte en elle les possibilités d'un décrochage parodique. Certes, dans ce type de pratique, la logique sérielle est mise à mal, puisque l'œuvre tend à se singulariser contre la série, mais elle suppose néanmoins la reconnaissance, chez le lecteur, des conventions qui construisent la lecture.*[145]

A la dimension stéréotypique, hégémonique et conservatrice des représentations que véhiculent d'emblée les récits sériels en assumant « l'héritage du genre auquel ils se réfèrent, et donc les discours collectifs produits par la masse des textes antérieurs »[146] vient donc se confronter dans un même espace l'exigence, pour les auteurs comme pour les récepteurs, de la singularisation de chaque nouvel épisode, ainsi que la dimension subversive que peut revêtir la mise en évidence des codes régissant leur écriture et la possibilité de jeu qui s'en dégage.

> *Choisir un récit de genre, c'est rechercher l'écart fantasmatique. Mais la règle du jeu veut que l'écart soit rapporté à la norme, et ce mouvement de retour à l'ordre rend sans doute plus acceptable le plaisir transgressif du lecteur.*[147]

De fait, rien ne rend plus visibles les écarts par rapport à la norme et aux habitudes de lecture qu'une formule bien établie et clairement définie. Chaque altération des conventions

---

[140] *Ibid.*, p. 19
[141] LETOURNEUX, M., *op.cit.*, p. 202
[142] *Ibid.*, p. 502
[143] FISKE, J., *op.cit.*, pp. 238-239
[144] ESQUENAZI, J.-P., *Séries télévisées et « réalités » : les imaginaires sériels à la poursuite du réel*, *in* SEPULCHRE, S. (dir.), *op.cit.*, p. 205
[145] LETOURNEUX, M., *op.cit.*, p. 37
[146] *Ibid.*, p. 229
[147] *Ibid.*, p. 242

architextuelles participe, en effet, de leur transformation progressive, tout en subissant un lissage de leur aspect subversif par assimilation à la nouvelle définition du genre auquel elle se rapporte.[148] Une telle plasticité se révèle dès lors particulièrement pertinente à observer pour comprendre comment nos productions culturelles non seulement intègrent les transformations sociales en cours mais participent en continu à leur normalisation.

3.3. Un genre en lien avec son temps

La série télévisée se caractérise enfin par le rôle central qu'y joue la question du temps dans chacune des dimensions qu'elle mobilise. Enjeu d'une activité auctoriale partagée, elle exige l'inscription de tous ceux qui prétendent y participer dans un moment culturel défini ; objet industriel particulièrement sensible et réactif à ses conditions de production, de diffusion et de réception, elle s'est considérablement modifiée en quelques années, accompagnant ainsi les transformations rapides du rapport au temps induit par les nouvelles technologies ; dynamique ludique potentiellement infinie, elle institue la permanence du quotidien au cœur de son travail de narration.

> *Les productions sérielles s'associent à un contexte plus large qu'elles supposent pour produire leurs effets. Il ne s'agit pas seulement, pour l'œuvre, de renvoyer à une série d'intertextes, mais de convoquer un réseau contextuel profondément lié à l'époque qui le porte*[149]*…*
>
> *Pour cette même raison, l'imaginaire sériel est non seulement tributaire du contexte culturel et médiatique qui le produit, puisqu'il s'y réfère et en a besoin pour prendre tout son sens, mais il dépend aussi des contextes de réception de l'œuvre, puisqu'il faut que les lecteurs partagent au moins une partie des références convoquées pour que celles-ci s'articulent en un système. Dès lors, la spécificité des mécanismes sériels tiendrait au fait que la spécificité de ces intertextes et ces architextes auxquels ils renvoient finissent par être si importants et par impliquer une si grande variété de productions médiatiques qu'ils semblent en définitive désigner une culture ou en tout cas un système culturel*[150]

Ce constat, développé à propos des séries littéraires des XIX^e^ et XX^e^ siècles, garde toute sa pertinence lorsque l'on se penche sur leurs descendants télévisuels aujourd'hui. L'auctorialité partagée qu'instaure ce genre de récit ne peut s'épanouir que dans un contexte particulier fait de références culturelles et médiatiques communes qu'il contribue à enrichir. Cette bibliothèque

[148] *Ibid.*, p. 237
[149] *Ibid.*, p. 50
[150] *Ibid.*, p. 51

de l'imaginaire qu'a progressivement constitué la culture de masse n'a, ces dernières décennies, fait que s'étoffer et s'instituer en culture globalisée.

Faits divers, mode de vie et impacts des enjeux économiques, technologiques, géopolitiques ou encore sociétaux sur celui-ci, Best Sellers, cinéphilie, Pop Music, Star System, campagnes marketing, usages vidéoludiques, pratiques et tendances sur les réseaux sociaux, mécaniques médiatiques, et bien d'autres éléments forment ensemble la masse de références affleurant à peine à la conscience du téléspectateur mondial pour aborder une série dite tout public. A l'intersection de ces savoirs intériorisés, un présent s'élabore en chacun comme instant particulier, autant que comme éternité, par le jeu d'échos qu'il répercute à l'infini.

La dynamique cocréatrice des récits en séries dont nous venons de dresser le fonctionnement dans les grandes lignes, sensibles par nature aux conditions de production comme de diffusion dont elle dépend, a cependant récemment connu des bouleversements importants, dont nous n'avons sans doute pas encore évalué toute la portée sur l'avenir de ce genre narratif.

> *Profondément ancrée dans l'ère médiatique (puisqu'elle accompagne un mouvement de médiatisation de la réalité, laquelle est désormais ressaisie à travers les discours et les narrations qu'en offrent les supports de diffusion) la culture sérielle est par essence une culture commune. Imaginaires conventionnels, échanges entre acteurs et lecteurs, version profane des mythes, communautés de lecteurs, …, tous ces traits nous indiquent combien, au cœur des pratiques sérielles, se déterminent des questions de sociabilité, définissant une culture partagée qui n'est pas seulement affaire de représentations, mais aussi, beaucoup plus simplement, de lien social.*[151]

La légitimité progressive que certaines de ces œuvres se sont vues attribuer par les milieux artistiques et intellectuels en a modifié le public, ses attentes et le regard qu'il leur porte. La transformation des modes de consommation depuis la VHS jusqu'aux plateformes de streaming en a logiquement changé le rythme, tandis que la démultiplication de l'offre exerce une pression inédite sur des univers qui disposent de moins en moins de temps pour s'installer.

La multiplication des écrans a diversifié les rituels de visionnage et ainsi permis le développement de fictions plus ciblées. L'expertise sérielle des téléspectateurs et l'importance de leurs retours critiques sur les réseaux sociaux et autres plateformes d'évaluation culturelle pèsent de tout leur poids sur l'exigence d'originalité, voire de singularité, au dépend souvent de la fidélisation.

[151] *Ibid.,* p. 449

Dans le même temps, cette masse grandissante d'images et de savoirs spectatoriels partagés constitue une réalité rendue toujours plus concrète par les références incessantes qui y sont faites, compensant dès lors l'individualisation exponentielle des parcours au cœur de l'univers en expansion des fictions-mondes. L'intrigue et le besoin d'évasion, au premier degré, auquel celle-ci répond s'efface dès lors de plus en plus au profit de la dimension ludique offerte par une constellation d'univers, d'ambiance et d'hommages qui se répondent en permanence.

Enfin, se nourrissant constamment de cette banque d'images formant la toile de fond, persistante parce qu'en mouvement perpétuel, du présent, la production sérielle fournit un travail de premier plan d'intégration et de réinterprétation d'une actualité médiatisée, dans et par les formes traditionnelles de l'imaginaire collectif.

> *Le propre des processus sériels est de permettre de telles circulations entre une matière collective et des séries d'individuations destinées, à leur tour, à être réassimilées par la matière collective.*[152]

> *Il y a dans ce domaine autant de conteurs astucieux voulant amuser l'auditoire d'une façon originale, autant de conteurs soucieux de ressaisir la matière sérielle en fonction des circonstances ou de leurs préoccupations propres, autant des conteurs ambitieux cherchant à créer une œuvre véritable en remotivant les imaginaires collectifs que dans les formes traditionnelles.*[153]

En mêlant ainsi passé et présent, collectif et particulier, créateurs et téléspectateurs font émerger une forme de temporalité et d'existence intermédiaire, une permanence de l'être qui se traduit narrativement dans la représentation d'une quotidienneté, abstraction temporelle la plus concrète, immuabilité la plus fragile s'imposant avec la force d'une évidence.

La série télévisée, en tant qu'objet d'étude, offre donc une source exceptionnellement riche en enseignement sur l'époque dans laquelle elle se déploie, autant que sur la manière qu'a celle-ci de se raconter, de s'instituer en valeur. Expression privilégiée de la société de consommation qui constitue notre cadre culturel commun, la culture sérielle représente un continent incontournable pour l'appréhension de ce que signifie vivre et être humain aujourd'hui.

> *La sérialisation engage une dynamique de collection et d'accumulation, puisque le texte entre en résonance avec un ensemble d'autres textes qui le portent et auxquels il renvoie.*

[152] *Ibid.*, p. 75
[153] *Ibid.*, p. 76

Le lien entre sérialité et consommation ne résulte pas tant d'une intention commerciale des auteurs et des producteurs que d'une reformulation esthétique d'une réalité sociale et culturelle majeure de notre modernité.[154]

[154] *Ibid.*, p. 505

Individu et société

1. Contours d'une distinction

La distinction, voire l'opposition, que l'on opère parfois entre individu et société a ceci de particulier, malgré le caractère d'évidence qu'elle peut revêtir dans nos discours, comme dans notre vision du monde, qu'elle est entièrement construite et fondée par et sur un langage d'emblée hérité et partagé. Une telle démarcation s'inscrit donc, à son corps défendant, dans un rapport de dépendance indépassable avec ce qui constitue le domaine, forcément non excluant, d'un de ses termes.

Par ailleurs, nous pouvons remarquer que le sujet ouvre un espace entièrement consacré à définir l'individu et en démontrer la réalité, là où son vis-à-vis conceptuel semble aller de soi et ne pas exiger autant d'attention. Si bien que l'on pourrait considérer que se pencher sur ce duo revient véritablement à chercher à fonder le premier terme sur l'écart, autant que la dépendance, qu'il entretient avec le second.

Ainsi, si, comme nous le rappelle Christian Le Bart, pour débuter son étude de l'individualisation (dont les nombreuses références seront citées entre parenthèses dans ce chapitre), l'individualité peut nous apparaitre comme une donnée de nature[155], à travers les expériences de souffrance et de plaisir qui se présentent à nous comme autant de preuves de son existence propre, c'est plus généralement en réponse à la société, ou à travers son isolement, volontaire ou non, que celle-ci va prendre vie et consistance.

Nous retrouverons par exemple dans l'éloge que propose Georges Palante au début du XX^{ème} siècle de la sensibilité individualiste une expression parmi tant d'autres de l'idée selon laquelle celle-ci constituerait une réaction à une réalité sociale, source de souffrance, à laquelle elle refuserait de se plier[156]. Face à la tendance de la société à réduire le sentiment d'individualité au profit du conformisme, de la discipline et des rôles sociaux prédéfinis[157], l'individualiste cultiverait à tout prix la différence et l'unicité du moi[158] au nom de la sincérité, qui ne serait autre qu'une expression de son antipathie envers l'hypocrisie sociale[159].

Le même raisonnement peut être observé chez Freud dans la manière dont il construit l'individu et le sentiment que celui-ci a de lui-même en réaction à la pression qu'exercent sur

[155] LE BART, C., *L'individualisation*, Paris, SciencesPo Les presses, 2008, p. 9
[156] PALANTE, G., *La sensibilité individualiste*, Paris, Mille et une nuits, 2007, p. 11
[157] *Ibid.*, p. 17
[158] *Ibid.*, p. 14
[159] *Ibid.*, p. 20

lui les nécessités de la vie en commun[160], même si en retour, par l'intermédiaire de ces sacrifices, peu à peu intériorisés[161] en idéal, ceux-ci vont pouvoir lui fournir, sous forme de satisfaction narcissique[162], de quoi nourrir sa fierté.

Dans le sillage de Wayne C. Booth, enfin, nous ne pouvons que constater combien la notion d'individu se nourrit, notamment en littérature, d'innombrables portraits de personnages isolés incapables de communiquer avec d'autres personnages isolés[163], ou encore de héros solitaires dressés contre la pression sociale qui s'exerce sur les esprits[164].

Mais qu'il s'agisse d'en faire une réaction spontanée et féconde ou le résultat d'un ajustement réciproque, voire d'un « dressage » culturel, l'individu apparait rapidement comme la création culturelle de ce qui se distinguerait, jusqu'au conflit parfois, du collectif.

Au cœur de ce processus créateur, se trouverait le langage et sa dynamique de distinction qui, en suivant Charles Taylor, laisserait apparaitre progressivement une intériorité du sujet en vis-à-vis de ce que celui-ci manifeste dans le domaine public, autour du couple conceptuel « intérieur/extérieur »[165], ou, selon Miguel Benasayag, ferait advenir l'individu par exclusions successives de l'inorganique, du végétal, de l'animal, de l'inconscient, de la folie, de l'imaginaire et du désir[166].

On pourra donc tourner le binôme « individu/société » dans tous les sens, en souligner les différences, définir les exclusives et même dramatiser la radicale hostilité, l'indépassable constat restera celui de l'interdépendance, tant dans le dévoilement des termes de cette dualité que dans leur entretien réciproque.

Non seulement, en effet, l'individu est une prophétie sociale autoréalisée (p. 15) mais rien ne fait mieux exister la société que les individus qui la composent et en sont issus. Ainsi, nous constaterons avec Durkheim à la fois l'emprise sociale qui s'exerce sur les consciences[167] et leur impose autorité et respect, et la manière dont, la société ne pouvant faire sentir son influence qu'en acte, ce n'est qu'à travers le rassemblement et l'action collective des individus qui la composent qu'elle est rendue possible[168]. La notion même de personne individuelle se

[160] FREUD, S., *L'avenir d'une illusion*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1995, p. 6
[161] *Ibid.*, p. 11
[162] *Ibid.*, p. 13
[163] BOOTH, W.C., *op.cit.*, p. 239
[164] *Ibid.*, p. 241
[165] TAYLOR, C., *op.cit.*, p. 151
[166] BENASAYAG, M., *Le mythe de l'individu*, Paris, La découverte/Poche, 2004, pp. 62-63
[167] DURKHEIM, E., *op.cit.*, p. 366
[168] *Ibid.*, p. 696

trouve dès lors être la combinaison d'une part collective et spirituelle et d'une part corporelle et différenciatrice, constituant ainsi le lieu particulier d'expression propre des représentations collectives.[169] Aux exigences sociales qui pèsent sur les individus vient alors se greffer une force inverse, une énergie qui les porte à réaliser ce dont ils seraient incapables seuls.[170]

Ce lien organique ne doit cependant pas nous conduire à ignorer le caractère historiquement situé d'une telle relation. De fait, les termes « individu » et « société » peuvent décrire des réalités bien différentes selon les époques et les cultures. Ce n'est par ailleurs pas par pur aveuglement que tant d'analyses se sont consacrées à étudier le phénomène individualiste en tant que tel. Si l'individualité est une construction sociale, elle n'en est pas moins, en effet, une réalité occupant de plus en plus de place dans l'organisation sociale comme dans les préoccupations de notre époque.

En la matière, chacun y va de sa lecture et tous n'identifient évidemment pas la même origine du processus dont nous pouvons observer les manifestations dans chaque aspect de notre vie. Nous tâcherons, dès lors, de faire le point sur les diverses conditions sociales en ayant favorisé l'éclosion.

Il importe cependant de garder en tête que l'objectif de ce chapitre ne sera ni d'apporter un point de vue nouveau sur ce sujet, ni d'en réaliser une synthèse exhaustive mais bien de préparer le terrain à l'élaboration d'une grille d'analyse, la plus pertinente et complète possible pour aborder l'observation de notre objet d'étude. Pour ce faire, nous nous appuierons à la fois sur les fondements sociaux de l'individualité que nous nous apprêtons à passer en revue dans un premier temps, mais également sur les différents antagonismes sur lesquels se construit l'opposition entre individu et société, et dont elle se nourrit, et enfin sur les effets concrets, les indices observables d'une société élaborée autour de cette séparation.

2. Conditions sociales d'existence de l'individu

Parmi les conditions historiques et géographiquement situées ayant permis l'apparition et l'épanouissement progressif de l'individu, nous en distinguerons quatre types différents, mais évidemment pas sans influence les uns sur les autres, à savoir les conditions institutionnelles, recouvrant les nombreuses organisations formelles de la vie collective, les conditions psychologiques, qui nous feront explorer la manière dont se construit pour un individu le sentiment de sa propre identité, les conditions sociologiques, qui recouvreront les formes

[169] *Ibid.,* pp. 465-466
[170] *Ibid.,* p. 370

d'organisation informelles, et enfin les conditions idéologiques ou symboliques, se concentrant sur la manière dont les idées et visions du monde accompagnent ce mouvement.

2.1. Conditions institutionnelles

Le processus d'individualisation, dont notre conception actuelle de l'opposition entre individu et société n'est que le résultat, s'inscrit dans l'institution sous deux aspects : tout d'abord, en tant qu'effet produit à une époque donnée par la mise en place de certaines institutions[171] politiques, économiques, culturelles, dont nous allons dresser ici un bref panorama, ensuite comme phénomène social finissant à son tour par s'institutionnaliser, à travers la mise en place de dispositifs de soutien à la fabrication de soi, en idéologie faite nature (p. 214). De mouvement historique dont il est possible de retracer le parcours et identifier les moteurs, la singularisation de la personne humaine s'est ainsi peu à peu métamorphosée en croyance finissant par elle-même servir de support aux institutions qui l'avaient fait naître.

Mais avant d'en arriver à cette situation réciproque, il fut un temps, pas si lointain où l'idée-même d'individualité n'avait qu'un rapport extrêmement ténu avec ce qu'elle recouvre pour nous. Car, même si Durkheim nous rappelle que l'individualisme « est un phénomène qui ne commence nulle part mais se développe sans s'arrêter, tout au long de l'histoire » (p. 28), il n'empêche qu'en fonction des situations concrètes, il a pu se déployer sur des voies bien différentes. Ainsi, comme l'a étudié Foucault, ses trois formes, que sont l'autonomie, la vie privée et le rapport à soi, n'ont pas forcément toujours coïncidé au cours du temps. (pp. 35-36)

Quelles sont donc les changements de conditions objectives d'existence qui ont permis à cette notion de prendre la forme que nous lui connaissons aujourd'hui ?

Sur le plan politique, tout d'abord, l'Etat constitue une forme d'organisation des rapports sociaux qui a, au fur et à mesure de sa formation, contribué au développement d'une définition de l'individu s'élaborant dans la distance qui sépare celui-ci de la société. En effet, là où la vie communautaire agençait les relations de manière organique[172], à travers un ordre surplombant auquel participaient tous ses membres[173], le système, juridique, politique, économique, culturel et social, que met en œuvre l'Etat se conçoit comme une protection face au collectif[174], grâce à un éloignement du contrôle exercé[175].

---

[171] MARTUCCELLI, D., DE SINGLY, F., *Les sociologies de l'individu*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 9-10
[172] *Ibid.*, p. 16
[173] TAYLOR, C., *op.cit.*, p. 372
[174] MAFFESOLI, M., *op.cit.*, p.118
[175] ELIAS, N., *La société des individus*, Paris, Fayard, coll. « Pocket Agora », 1991, p. 168

C'est dès lors le choix, et la liberté qu'on lui associe, qui justifie les relations sociales à travers l'image du contrat. « Libéré » des liens qui le retenaient dans son clan, l'individu se voit soudain l'objet d'une mobilité sociale, comme spatiale[176], dont l'instabilité le portera à recentrer les sources de son identité sur sa seule personne[177], ou du moins sur les liens divers que celle-ci pourra développer (p. 69).

Sa liberté, de conscience comme de mode de vie, manifeste dès lors le développement de la vie privée[178], comme construction institutionnelle. Seul support de ses choix, il en porte l'entière responsabilité à la hauteur de laquelle il se doit donc d'agir. Cette capacité propre et pourtant partagée par tous à l'action raisonnable, fait alors de l'individualité un statut universel[179] justifiant un certain nombre de droits, comme de devoirs auxquels l'individu souscrit et prétend à la fois.

Parmi ces droits, ceux mis en place par la social-démocratie des dernières décennies en Occident ont ceci de particulier qu'ils referment sur lui-même le processus d'individuation, d'une part en l'institutionnalisant à travers notamment la prise en charge par l'Ecole d'une socialisation à l'universel sacré que constitue l'individu humain, par la soumission à la discipline, l'acquisition du contrôle de soi, mais aussi la prise en compte des capacités propres au nom du principe de mérite[180], et d'autre part en le confrontant à ses propres limites et contradictions en ayant permis l'émergence d'une seconde vague, d'individualisation cette fois, selon la distinction lexicale proposée par Christian Le Bart entre individuation générique et individualisation/singularisation.

La crise de l'Etat, et de sa prétention à construire et s'adresser à un individu universel, va, en effet, poursuivre la première phase d'élaboration du sujet individuel par une seconde, héritière des acquis de la première (p. 86). Peinant de plus en plus à satisfaire les besoins de solidarité[181], de liberté (p. 91) et de reconnaissance[182] des individus qu'il a fabriqué au nom de l'égalité de tous par l'intermédiaire de l'universel auquel ils participent, l'institution politique unificatrice cède la place à un éclatement des rôles sociaux prédéfinis au profit des revendications identitaires et des intérêts particuliers.

---

[176] *Ibid.*, pp. 168-169
[177] *Ibid.*, pp. 263-264
[178] LAURENT, A., *Histoire de l'individualisme*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je », 1993, p. 40
[179] ELIAS, N., *op.cit.*, p. 301
[180] MARTUCCELLI, D., DE SINGLY, F., *op.cit.*, pp. 27-28
[181] CORCUFF, P., *Individualité et contradictions du néo-capitalisme*, *in* SociologieS [En ligne], Théories et recherches, mis en ligne le 22 octobre 2006, p. 9
[182] MARTUCCELLI, D., DE SINGLY, F., *op.cit.*, p. 72

Forme d'organisation et de domination sociale fondée sur la déterritorialisation[183], l'individu ne s'oppose pas à la masse mais en devient l'atome élémentaire[184], parfaitement séparé du monde et de l'extérieur[185] car transcendant toute situation particulière[186], et se condamnant ainsi à l'impuissance face à un monde où tout lui échappe[187].

Deuxième institution majeure, l'organisation capitaliste accompagne de près l'évolution de l'individu au fil du temps. Depuis l'instauration de la propriété privée comme fondement de l'organisation sociale jusqu'aux flexibilisations managériales, en passant par l'explosion des objets comme supports de l'individualité, le capitalisme, sous ses formes successives, peut s'analyser autant comme structure favorisant l'émergence de l'individu que comme mouvement se nourrissant d'une singularisation sans cesse réactivée et approfondie à son avantage.

Facteur de mobilité sociale également, le capitalisme participe de l'individualisation des parcours en fragilisant les positions acquises par la naissance (p. 75). Propriétaire de lui-même, au même titre que tout autre bien en sa possession, l'individu, dont les compétences propres pourront être exploitées dans son intérêt grâce à une division accrue du travail[188], devient le maître de son destin socio-économique (p. 93).

Pourtant, ici aussi l'institution va finir par rencontrer les limites de l'émancipation individuelle à laquelle elle avait contribué dans un premier temps. L'individualisme générique, ou formel, et le conformisme bourgeois qui en accompagne le développement, va peu à peu devenir un frein au capitalisme, dont la production, autant que la consommation, nécessiteront l'émergence d'individus flexibles et en quête permanente. (p. 157)

Au sein de l'entreprise, les politiques managériales valorisent davantage les compétences et l'implication individuelle[189], les identités collectives se désagrègent au profit du nomadisme, comme nouvel idéal, social autant que moral (p. 158-159). Les trajectoires professionnelles s'individualisent (p. 172-173), les frontières entre temps de formation et travail se brouillent et déplacent la critique sociale sur le terrain de la crise personnelle[190], la norme sociale passe de

[183] BENASAYAG, M., *op.cit.*, pp. 16-17
[184] *Ibid.*, p. 14
[185] *Ibid.*, p. 22
[186] *Ibid.*, p. 66
[187] *Ibid.*, p. 89
[188] MARTUCCELLI, D., DE SINGLY, F., *op.cit.*, p. 20
[189] CORCUFF, P., *Individualité et contradictions du néo-capitalisme*, *op.cit.*, p. 7
[190] BOURDIEU, P., *La distinction*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Le sens commun », 1979, pp. 174-176

l'obéissance à l'initiative[191] et enjoint les individus à se réinventer dans un mouvement perpétuel.

Toujours en recherche de nouveauté, manquant d'intégrité et de discipline, comme le décrit Richard Rorty, le moi ainsi fragmenté[192] constitue le consommateur idéal. Supports matériels du sujet (p. 14), l'objet personnel, en se développant, se présente en effet également comme une occasion de faire exister l'individu singulier (p. 80). Cette fonction va cependant prendre un tour particulier lorsque l'injonction à être soi-même trouvera dans les biens marchands un appui à sa pleine expression (p. 60 et 243-246). Excitant les désirs d'individualité[193], la consommation de masse n'y répond que de manière tronquée et insatisfaisante, provoquant ainsi frustration[194] et dépression[195].

Institution singulière en ce qu'elle gère précisément ce que l'Etat a relégué dans l'espace privé, la famille se présente elle aussi comme une organisation dont les diverses évolutions vont à la fois soutenir et influencer l'émergence d'une forme particulière d'individu. S'instituant peu à peu autour d'un contrat de mariage libre (p. 87), elle se métamorphose de communauté de base en modèle bourgeois fondé sur la propriété privée, l'intimité affective et le patriarcat (p. 83), jusqu'à devenir aujourd'hui cette cellule élective, soumise au bricolage et à la négociation continue par chacun de ses membres (p. 165).

Quoique largement prescriptrice de rôles prédéfinis, elle s'organise, à partir de la fin du dix-septième siècle, autour d'une idéalisation croissante des sentiments au sein du couple, ainsi qu'envers les enfants, développant ainsi intériorité et autonomie. La famille cesse en effet, d'être l'affaire de tous, car participant d'un ordre naturel partagé, pour devenir une affaire privée, marquée par un réaménagement de l'espace domestique. Au cours du siècle suivant, enfin, l'attachement envers sa famille prend une part prépondérante dans ce qui constitue la valeur et la raison d'être d'un individu.[196]

A cette première phase d'individuation va ensuite succéder une seconde avec la reconnaissance du divorce (p. 87), le glissement d'une sexualité de procréation à une sexualité de récréation (p. 109), la prise en charge par l'Etat de fonction d'éducation et de solidarité autrefois dévolues à

[191] EHRENBERG, A., *La fatigue d'être soi Dépression et société*, Paris, Odile Jacob/Poches, 2000, p. 16
[192] SHUSTERMAN, R., *op.cit.*, p. 162
[193] CORCUFF, P., *Individualité et contradictions du néo-capitalisme*, *op.cit.*, p. 7
[194] CORCUFF, P., *L'individu est-il soluble dans le marché ? De Marx à Ally McBeal*, *in* La brèche numérique, mis en ligne le 09 juin 2007, p. 4
[195] EHRENBERG, A., *op.cit.*, p. 294
[196] TAYLOR, C., *op.cit.*, pp. 370-373

la famille[197], l'obstacle que celle-ci constitue désormais à la flexibilité des travailleurs et l'attaque dont font dès lors l'objet l'espace et le temps privés (p. 157), et enfin l'importance grandissante de la reconnaissance interpersonnelle dans la construction identitaire[198].

Face à des rôles familiaux en déclin (p. 166) et une méfiance accrue des individus à l'encontre de toute forme d'aliénation, fusse-t-elle fondée sur l'amour (p. 167), l'évolution de la famille participe pleinement à la course à la singularisation en devenant avant tout un lieu d'affirmation de soi et de validation de la part des autres[199].

Enfin, dernière institution, que nous pourrions qualifier de culturelle, les instances productrices d'un savoir et d'un discours global sur le monde et l'homme, ainsi que les pratiques et techniques qui en découlent, ont joué un rôle majeur dans l'advenue et l'accompagnement de l'individu contemporain.

Loin de s'opposer sur ce terrain, l'Eglise et la science moderne ont toutes deux contribué à faire exister un sujet, dont le pouvoir croissant sur les phénomènes naturels[200] marquait progressivement sa distance avec une intériorité religieuse (p. 42), mais aussi psychologique (pp. 67 et 69), qu'il était encouragé à cultiver. En parallèle de cette séparation de plus en plus nette entre extérieur et intérieur, Taylor nous invite à considérer combien, en perdant sa dimension théologique, la science baconienne s'est peu à peu mise au service de la vie ordinaire, révolutionnant ainsi la conception aristocratique de l'éthique au profit des valeurs pragmatiques et égalisatrices du droit, du travail et de la famille.[201]

En imposant la figure du génie (p. 56) se distinguant par son originalité, l'art ouvre cependant une réaction romantique (p. 103) à ce conformisme bourgeois et participe évidemment à cette construction, faite de distinction autant que de démocratisation ; tandis que le développement de la psychologie, poursuit le mouvement, d'une part en généralisant la quête de soi et le souci thérapeutique (p. 20), mais d'autre part également en instituant de nouvelles formes de contrôle disciplinaire (p. 132) au nom de la guérison et de l'émancipation de l'individu, renforçant ainsi l'exigence de maitrise de soi.

Ainsi, c'est véritablement pris en tenaille entre intériorisation d'un ordre social qui le fait exister et idéologie de l'authenticité qui flatte son désir de s'en libérer que l'individu progresse et

[197] LE BART, C., *op.cit.*, p. 139 et *La société des individus*, p. 266
[198] MARTUCCELLI, D., DE SINGLY, F., *op.cit.*, p. 75
[199] *Ibid.*, p. 72
[200] ELIAS, N., *op.cit.*, pp. 142-143
[201] TAYLOR, C., *op.cit.*, pp. 275-278

s'impose comme institution. En effet, si la plupart des auteurs auxquels nous nous référons identifient bien deux phases successives dans l'histoire de l'individualisme, qui correspondent de fait à un renversement des attentes institutionnelles envers les citoyens, les travailleurs, les consommateurs, … à partir de la fin des trente glorieuses, il serait simpliste d'en conclure que les deux tendances n'auraient fait que se croiser.

Ordre et désordre, raison et émotion, universalité et singularité ne fonctionnent pas l'un sans l'autre. Nul besoin de revendiquer sa différence dans un système qui ne nous reconnait aucun point commun, ni de réclamer un statut identique pour des personnes que l'on ne distinguerait pas entre elles. De telle sorte que, loin de mettre en péril l'universalisme qui a ouvert la voie à la reconnaissance de l'individu, les revendications particularistes peuvent très bien en être comprises comme l'approfondissement et la consolidation, ou du moins comme le signe de ce renforcement.

Ainsi, plus nous serions institués intimement comme individus et plus nous serions encouragés, par nos désirs comme par notre environnement, à exprimer et cultiver notre singularité. Chaque période de l'histoire de l'individu abriterait dès lors en son sein un antagonisme vivace, et particulièrement visible dans ses productions culturelles, entre valeurs aristocratiques teintées de nostalgie pour une liberté originelle perdue, une spontanéité communautaire naturelle, et esprit universaliste, émancipateur et pragmatique, au service du quotidien. Nul doute que la résolution particulière de cette conflictualité au sein des œuvres que nous décortiquerons nous informera de la manière dont cette question est tranchée actuellement.

2.2. Conditions psychologiques

A côté des structures collectives concrètes qui organisent la vie des êtres humains et favorisent leur individualité, les processus psychologiques permettent à leur tour d'expliquer en quoi le sentiment d'identité est une construction idéologique adaptée socialement afin de rendre l'action individuelle, autant que collective, efficace[202].

Ainsi, les recherches en psychologies sociales nous montrent que similitude et différence entre individus ne se comprennent que relativement à leur identité sociale, notre singularité se construisant toujours au sein d'un groupe d'appartenance, là où la confrontation avec d'autres cercles éveillent en nous les sentiments d'identité qui nous lient aux nôtres[203], et les membres

[202] DESCHAMPS, J.-C., MOLINER, P., *L'identité en psychologie sociale Des processus identitaires aux représentations sociales*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus psychologie », 2008, p. 18
[203] *Ibid.*, p. 21

de groupes extérieurs nous apparaissant bien plus semblables entre eux que les personnes composant l'endogroupe[204].

Cette perception de soi comme un être différent et semblable à la fois repose non seulement sur le regard que les autres[205] nous portent mais aussi sur la manière dont nous nous racontons nous-mêmes.

D'une part, en effet, nous pouvons observer, avec Honneth, « un lien nécessaire entre la conscience de soi et la reconnaissance intersubjective » permis par le dévoilement de certaines qualités nous rendant uniques aux yeux de nos pairs.[206]

> *Toute construction identitaire suppose le regard d'autrui : le moi et la conscience de soi se développent au fil des interactions avec d'autres individus.*[207]

D'autre part, le moi se construisant à travers l'identité à soi, dans le temps et l'espace[208], autant que la séparation aux autres, il exige mémoire et réflexivité. La mémoire, tout d'abord, alors que la modernité a modifié le rapport au temps, ne trouve plus à se réaliser dans les récits archétypaux mais s'élabore sur le récit d'évènements particuliers correspondant à l'expérience vécue du sujet qui se raconte.[209]

> *Le récit n'est pas l'expression d'un sujet qui lui préexiste intégralement mais plutôt qui contribue à déterminer l'existence même du « sujet ». En se racontant, la personne cherche à éclairer ce qu'elle est aujourd'hui, en reprenant ce qu'elle a fait ou ce qui est arrivé dans le passé. C'est la dimension performative du récit.*[210]

La réflexivité, ensuite, rendue possible par les écarts ressentis par individu entre ce qu'il pense être, ce qu'il ressent, ce qu'il croit mériter, … et ce qu'il fait et reçoit[211], et dont la modernité a favorisé le développement en faisant du contrôle du corps, des affects et de l'émotion une des bases de la civilisation (p. 67), participe de cette capacité, voire de cette exigence sociale confrontée à de fortes inégalités en la matière (p. 227), à se définir soi-même[212].

La position occupée au sein de la société n'est de fait pas sans influence sur la manière dont ses membres se perçoivent. Alors qu'une position dominante favorise par exemple une

---

[204] *Ibid.*, p. 68
[205] ELIAS, N., *op.cit.*, pp. 254-255
[206] CORCUFF, P., *Les nouvelles sociologies*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 98
[207] LE BART, C., *op.cit.*, p. 237
[208] DESCHAMPS, J.-C., MOLINER, P., *op.cit.*, p. 17
[209] TAYLOR, C., *op.cit.*, p. 370
[210] MARTUCCELLI, D., DE SINGLY, F., *op.cit.*, p. 94
[211] *Ibid.*, p. 92
[212] *Ibid.*, p. 35

représentation de soi et de ses pairs comme êtres singuliers, libres et autonomes, quoique clairement distincts des autres couches de la société[213], occuper une position de subordination s'accompagne à l'inverse d'une identité de condition défavorable à la différenciation[214].

Peinant à se représenter leur vie de manière cohérente, autrement que comme une succession d'épisodes que rien ne relie entre eux (p. 229), et ne disposant pas des ressources leur permettant de réellement déterminer leur trajectoire (p. 230), certains membres de la société individualiste moderne subissent ainsi la double peine de l'isolement et de la culpabilisation sans pouvoir accéder pleinement à l'identité, sociale ou personnelle.

Enfin, les valeurs et modèles mis socialement en avant infléchissent sensiblement le sentiment d'identité des individus, les sociétés collectivistes renforçant la différenciation intergroupe et l'homogénéité endogroupe, là où l'individualisme les réduirait au profit des différences individuelles[215] et des attributions internes faisant porter au sujet la responsabilité de ses actes[216].

Une société valorisant la singularité, telle que nous la connaissons en Occident[217] actuellement, prend donc pour modèle normatif[218] une forme très particulière d'individualité, correspondant à l'expérience vécue prioritairement par des personnes intégrées à cette culture et y occupant une position dominante lui permettant de moins investir sur son identité sociale d'appartenance mais davantage sur son identité singulière s'exprimant à travers sa différence avec ceux qui l'entoure autant que son indépendance vis-à-vis des déterminations vécues comme extérieures. Un tel idéal social, avec les significations qu'il véhicule, constituera sans aucun doute un axe de questionnement important des différents personnages que nous rencontrerons au cours de notre analyse.

2.3. Conditions sociologiques

Nous pouvons le constater, la manière dont s'organisent les relations au sein d'un groupe et les positions qu'occupent les individus par rapport aux autres sont absolument essentielles pour comprendre le processus d'individualisation, en tant que forme particulière de l'ordre social[219]. Que l'on voie, en effet, en l'individu l'intériorisation des pratiques collectives, à travers divers

[213] DESCHAMPS, J.-C., MOLINER, P., *op.cit.*, p. 70
[214] *Ibid.*, p. 113
[215] *Ibid.*, pp. 98-99
[216] *Ibid.*, p. 101
[217] *Ibid.*, p. 65
[218] *Ibid.*, p. 117
[219] ELIAS, N., *op.cit.*, p. 48

modes d'apprentissage,[220] ou la cristallisation, spécifique à chaque contexte, des relations sociales à l'œuvre[221], il apparait clairement qu'il construit et se construit autour d'un habitus[222] dans lequel l'exception devient la norme[223].

Se distinguer des autres, se vivre comme singularité, n'est donc rendu possible que par une définition sociale de caractères distinctifs[224], de sorte qu'un individu n'est autre qu'une version particulière, un arrangement unique, de caractéristiques typiques d'un groupe[225]. Or, ce désir, ce besoin, vécu intimement, d'exprimer sa différence, de se penser unique et d'être reconnu comme tel parmi ses pairs, fait système et organise l'espace social sans que rien ne semble pourtant y contraindre les individus, autre que leurs interactions elles-mêmes.

Cet ordre invisible[226], cette cohérence cachée, quasiment magique, qui lie entre eux les agissements, a priori égoïstes et isolés, de chacun peut se comprendre de différentes manières.

D'une part, nous pouvons considérer l'étonnante coïncidence entre ce fonctionnement individuel et les besoins de la société qui l'accueille comme le résultat d'une socialisation profonde et continue à l'ordre individualiste, dont les capacités de dressage n'auraient rien à envier aux organisations plus collectivistes. Cette éducation à la différenciation, reposant largement sur les stratégies de présentation de soi (p. 82), s'alimente de fait largement de l'humiliation, autant que de la valorisation, qui sanctionnent au fur et à mesure les choix adoptés par les différents protagonistes.

> *Comme l'écrit Norbert Elias, « plus la société se diversifie avec l'individualisation croissante de ses membres, plus cette différence d'un être par rapport aux autres occupe une place élevée dans l'échelle des valeurs des sociétés en question. Le fait de se différencier d'une manière ou d'une autre – bref, d'être différent – devient dans ces sociétés un véritable idéal personnel de l'enfant qui grandit et de l'adulte. Qu'il en soit conscient ou non, l'individu est placé dans une perpétuelle lutte de rivalité, tantôt secrète, tantôt déclarée, entre les individus ; et il est de la plus haute importance pour son amour propre et sa fierté qu'il soit en mesure de se dire : « voilà la qualité, la richesse, la*

[220] CORCUFF, P., *Les nouvelles sociologies*, *op.cit.*, p. 16
[221] *Ibid.*, p. 15
[222] ELIAS, N., *op.cit.*, p. 239
[223] LAHIRE, B., *La culture des individus Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La découverte/Poche, 2006, p. 141
[224] ELIAS, N., *op.cit.*, p. 103
[225] *Ibid.*, p. 102
[226] *Ibid.*, p. 48

performance ou le talent par lequel je me différencie des êtres qui m'entourent et me distingue d'eux. » »[227]

D'emblée pris dans un jeu de masques et de rôles plus ou moins conscient, les membres d'une société donnée n'adviennent à eux-mêmes que par l'intermédiaire des différents personnages qu'ils s'efforcent d'incarner aux yeux de tous.[228] Défini comme l'image qu'un individu essaie de donner de lui, le moi est donc une construction collective produite par le spectacle qu'il produit par son activité, lequel n'est rendu possible que par le support social qui l'entoure, équipe et public[229], dont la composition variera d'une situation à l'autre[230].

Or, plus l'organisation sociale exigera de ses membres des partitions originales, des représentations inédites, sous l'effet conjugué de l'élargissement, avec la prise en compte de l'humanité entière comme unité de référence[231], et de la complexification de son organisation[232], se réarrangeant autour de l'appartenance à une multiplicité de groupes affinitaires[233], et plus les individus se trouvent pris dans des processus de sociétisation[234] déstabilisant les frontières entre privé et public, puisque, en plus de leurs rôles sociaux, ils se doivent de mettre en scène leur identité personnelle[235].

Avec le passage d'une mentalité de pénurie, reposant sur la nécessaire austérité de la production et l'accumulation, à une société d'abondance[236], favorisant le loisir et la communication, les vieux modèles disciplinaires perdent, en effet, force et pertinence au profit d'une évaluation horizontale et constante par les pairs. La pression sociale s'exerce désormais par la question de la popularité avec le support technique des mass-médias. Les décisions individuelles ne sont alors plus influencées par le respect de règles intériorisées mais par une sensibilité de tous les instants aux regards des autres, menant à un conformisme tout aussi évident.[237]

Appelé à se déterminer lui-même face à une organisation sociale de plus en plus mouvante, le sujet devient paradoxalement plus dépendant de l'impression qu'il exerce sur son

---

[227] LAHIRE, B., *op.cit.*, p. 675
[228] GOFFMAN, E., *La mise en scène de la vie quotidienne 1. La présentation de soi*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Le sens commun », 1973, p. 27
[229] *Ibid.*, pp. 238-239
[230] *Ibid.*, pp. 125-126
[231] ELIAS, N., *op.cit.*, p. 301
[232] *Ibid.*, pp. 221-222
[233] MARTUCCELLI, D., DE SINGLY, F., *op.cit.*, pp. 21-22
[234] *Ibid.*, p. 33
[235] *Ibid.*, p. 74
[236] RIESMAN, D., *La foule solitaire Anatomie de la société moderne*, Paris, Arthaud, 1964, pp. 41-42
[237] *Ibid.*, p. 45

environnement.[238] Il se doit dès lors de se construire une personnalité, lui permettant de se singulariser face à ses concurrents directs tout en leur restant suffisamment similaire pour rester dans la course.[239] Pour ce faire, les goûts personnels prennent une place centrale dans l'économie relationnelle[240], exposant ainsi des pans entiers d'intimité à l'approbation des pairs[241].

Dans un tel système, l'individu représente alors non seulement l'unité de base dont est composée la communauté mais également la valeur sacrée qui la justifie. Si chaque personne composant la société est, en effet, appelée à dépasser son particularisme à travers sa participation au social[242], l'individu singulier contemporain se transcende dans l'idéal qu'il incarne en tant que tel. C'est sa participation à une individualité de la différence, fusse-t-elle marginale, à travers ses opinions[243], ses goûts, l'expression de ce qu'il est, son écart ressenti face à la norme, sa sensibilité, … qui lui confère sa valeur, au même titre que l'âme, la raison ou la conscience morale pouvait le faire pour l'individu universel précédemment[244].

Sous l'impératif absolu de la sincérité[245], de l'authenticité (p. 268), sans lesquelles une telle construction sociale du moi perd toute consistance, d'où les rappels à l'ordre réguliers à être soi-même, chaque nouvelle expression de soi, de son originalité, de son caractère unique, en soumettant l'intime au regard de tous, s'inscrit dans une forme de ritualité qui permet à l'ordre, et la vérité, collectifs de se maintenir[246]. Quoi de plus social de fait que cet étalage et cette variation infinie sur un même thème ?

2.4. Conditions symboliques

La reconnaissance de la réalité et de la pertinence de la notion d'individu pour aborder l'existence humaine et ses rapports au monde qui l'entoure s'inscrit enfin dans une production symbolique foisonnante et totalisante dont il serait hasardeux de tenter de définir laquelle engendre l'autre. Toujours est-il qu'elles s'accompagnent et se nourrissent l'une de l'autre,

[238] *Ibid.*, pp. 75-76
[239] *Ibid.*, p. 77
[240] *Ibid.*, p. 112
[241] *Ibid.*, p. 114
[242] DURKHEIM, E., *op.cit.*, p. 63
[243] BOURDIEU, P., *op.cit.*, p. 487
[244] DURKHEIM, E., *op.cit.*, pp. 454-455
[245] RIESMAN, D., *op.cit.*, p. 265
[246] DURKHEIM, E., *op.cit.*, pp. 584-585

renforçant ainsi leur caractère de vérité, puisque, comme le rappelle Emile Durkheim, ne sera reconnu comme vrai que ce qui entre en harmonie avec les représentations collectives[247].

Or, s'il est bien une idée largement admise par nos contemporains, c'est bien celle de l'existence de l'individu dont il n'est même pas nécessaire de chercher à prouver l'évidence tant elle agit d'ores et déjà comme l'un des fondements de notre vision du monde.

Un certain nombre de marqueurs idéologiques et culturels peuvent cependant être identifiés comme participant et ayant participé à l'installation de cette évidence. Quoique largement liés aux conditions institutionnelles, politiques et économiques, qui en ont vu l'émergence et la progressive hégémonie, ceux-ci disposent d'une efficacité propre qu'il serait absurde de négliger dans une étude se proposant de légitimer l'analyse idéologique de productions culturelles sous prétexte que celles-ci participeraient aux luttes symboliques traversant la société dont elles sont issues. Parce qu'« une société n'est pas simplement constituée par la masse des individus qui la composent, par le sol qu'ils occupent, par les choses dont ils se servent, par les mouvements qu'ils accomplissent, mais, avant tout, par l'idée qu'elle se fait d'elle-même »[248], les constructions idéologiques qui lui permettent de se dire constituent un levier concret de construction de la réalité sociale.

Parmi ces constructions, nous en aborderons quelques-unes, sans doute les plus visibles car les plus citées par nos sources. Il importe cependant de ne pas les envisager mécaniquement ni comme les produits cohérents et complémentaires d'une situation historique donnée dont nos conceptions présentes constitueraient l'héritage direct, ni comme des bornes temporelles qui l'une après l'autre auraient consolidé dans une trajectoire progressive et continue l'individu tel que nous le connaissons aujourd'hui.

Objet en tension constante, comme nous tenterons de le démontrer par la suite, l'idée d'individu s'est élaborée non seulement dans la durée mais aussi par les différentes luttes idéologiques qui ont jalonné notre histoire. Chaque proposition abordée ici doit donc être comprise comme autant de positionnements, de réponses, de réactions à des courants contraires, non moins légitimes et ancrés dans les préoccupations de leur temps que capables de se concrétiser dans les effets qu'ils ont pu produire.

C'est ainsi que l'individualisme, lui-même, en tant qu'outil de description d'un phénomène social, ne portera exactement ni la même signification, ni la même valeur en fonction de la

[247] *Ibid.,* pp. 725-726
[248] *Ibid.,* p. 703

région géographique dans laquelle on se situe. Là par exemple où il constituera un véritable fondement moral et politique aux Etats Unis, à travers la participation à la vie associative notamment, il restera en France assigné à l'abstraction politique de l'universel toujours menacé par les sirènes du communautarisme.[249]

> *Les sociologies de l'individu s'inscrivent dans des histoires nationales différentes, dont chacune s'inscrit dans des idéaux ou des représentations diverses de l'acteur mais aussi dans des inquiétudes politiques spécifiques.*[250]

Par ailleurs, pour en arriver au constat qu'aujourd'hui en Occident la singularité est dotée de plus de valeur que la similitude[251], il aura fallu que soient portées par les groupes dominants une norme individuelle[252] entrainée par différents moteurs idéologiques. Là où Alain Laurent dans son *Histoire de l'individualisme* en repère trois figures, chacune porteuse d'une forme particulière de liberté, que sont la conscience de soi, la propriété privée et l'humanisme démocratique[253], nous distinguerons quant à nous quatre visions complémentaires, chacune soutenue par un discours sur le monde. Ennoblissant tous une manière propre d'être pour l'individu, ils ont participé à leur reconnaissance sociale et par là même à leur existence : l'individu de l'intériorité, le sujet de droit et de devoir, l'être authentique et singulier et enfin la personne ordinaire habitant son quotidien.

En valorisant l'intériorité, le for intérieur et l'examen de conscience[254] comme siège de la moralité individuelle, car lieu privilégié de la rencontre avec Dieu, le Christianisme tout d'abord ouvre la porte à une prise en compte de chacun dans sa singularité, autant qu'à une attention encouragée à ce qui se révèle à l'intérieur de soi et pour soi. Si, bien sûr, l'objectif à atteindre reste une forme de participation à un sacré universel[255] qui transcende toute individualité, l'instauration de la conscience et sa valorisation comme part sacrée en chacun offre à l'individu une légitimité et une dignité qui ne repose sur rien d'autre que lui-même.

Face à une Eglise de plus en plus invasive, un tel refuge disposait dès lors de l'autonomie nécessaire pour la remettre en cause au nom d'un rapport plus immédiat et authentique au divin. La religion, comme relation personnelle à Dieu, se prolonge ainsi dans l'autonomisation

[249] MARTUCCELLI, D., DE SINGLY, F., *op.cit.*, pp. 41, 49-50
[250] *Ibid.*, p. 52
[251] DESCHAMPS, J.-C., MOLINER, P., *op.cit.*, p. 65
[252] *Ibid.*, p. 117
[253] LAURENT, A., *op.cit.*, p. 29
[254] MARTUCCELLI, D., DE SINGLY, F., *op.cit.*, p. 74
[255] DURKHEIM, E., *op.cit.*, pp. 465-466

spirituelle, la responsabilité morale et la maitrise de soi par soi, voire l'exigence d'exemplarité au cœur du quotidien le plus ordinaire.

Avec le libéralisme, le fidèle accède au statut de sujet détenteur de droits et de raison. Propriétaire de lui-même, il est libre de décider de son destin. Et s'il se plie aux exigences d'un contrat social parfois très liberticide, c'est précisément parce qu'il possède en propre la liberté et la raison qui seules rendent possible le caractère délibéré et choisi d'une telle soumission. Celle-ci, en lui permettant d'accéder au statut de citoyen lui ouvre alors l'accès à la protection légale de sa propriété comprenant autant sa propre vie et celle des membres de sa famille que ses biens et ses affaires. Quoique recouvrant bien plus que lui seul, le sujet libéral peut donc s'envisager comme entité indépendante dès lors qu'il prête allégeance à l'abstraction sociale qui lui permet d'exister en tant que tel.

L'universalité, de principe, que recouvre de plus en plus l'individu ainsi formalisé, puisant sa légitimité dans un commun accès à la raison, capacité à s'élever au-dessus du particulier et donc pour le sujet de participer une fois encore à ce qui le dépasse[256], implique une égalisation[257] qui anonymise et normalise autant qu'elle offre une dignité nouvelle et personnalise les enjeux de distinction.

Faisant enfin de l'individu une abstraction légale, le libéralisme formalise la démarcation, déjà en germe dans l'idée de for intérieur, entre espaces public et privé qu'investira à son tour le romantisme[258]. Se construisant tout d'abord autour de la figure exceptionnelle de l'artiste ou du génie (p. 56), celui-ci va accorder une place inédite aux sentiments personnels et à l'expression de soi, allant jusqu'à faire de l'identité une construction purement personnelle à mille lieues du sujet creux et ordinaire de l'ordre libéral.

Cette représentation de l'individualité comme création et découverte de soi trouvent leur prolongement dans la société thérapeutique, consumériste et managériale. La psychologie et ses nombreuses déclinaisons accompagnent l'exploration de soi autant qu'elles se trouvent en dernier recours chargées de répondre aux angoisses générées par l'injonction sociale à être soi-même[259]. La consommation offre, face à l'homogénéisation, des solutions clé-sur-porte de

[256] DURKHEIM, E., *op.cit.*, p. 467
[257] TAYLOR, C., *op.cit.*, p. 278
[258] SHUSTERMAN, R., *op.cit.*, p. 259
[259] EHRENBERG, A., *op.cit.*, p. 15

distinction statutaire[260]. Tandis que le management, glorifiera compétences et implication individuelles[261] que seule l'authenticité de l'attachement au travail peut garantir.

Il est enfin un quatrième et dernier système de valeurs qui vient parachever l'image de l'individu telle que nous la connaissons. Quoique prolongeant par certains aspects l'éthique de la simplicité issue du Christianisme, mais aussi sa reconfiguration protestante dans la morale capitaliste et libérale, puis démocratique, autant d'ailleurs que l'exaltation romantique de l'authenticité des petites choses qui a pu fleurir chez des auteurs du dix-neuvième siècle en Amérique du nord et ailleurs, il mérite d'en être distingué par la spécificité de son apport.

Après avoir été doté d'une conscience, d'un statut légal et d'une originalité justifiant tout à la fois création et expression, l'individu se voit en effet accordé un espace et une temporalité propres où il va pouvoir se déployer non plus seulement en esprit ou en principes abstraits mais en chair. Il ne puise plus sa dignité dans sa participation à un universel, Dieu, la Raison ou encore l'Emotion, mais dans la banalité de son particularisme.

Sans doute, la quête de soi étant devenue une industrie de masse (p. 20), dont les sujets l'ayant parfaitement intériorisée assument eux-mêmes le travail constant, de mémoire et de narration de soi[262], par exemple, mais aussi de maximisation consumériste de l'existence[263], l'ordinaire de chacun est d'autant plus valorisé qu'il se montre spécifique, et finalement qu'il révèle la société dans ce qu'il a de plus intime. Il n'en reste pas moins que cette valorisation de l'ordinaire concret représente un pas supplémentaire dans la construction de l'individualité.

3. L'individu en tension

Construction sociale et historique, comme nous venons de le voir, l'individu n'en est pas pour autant une réalité dont on pourrait aujourd'hui délimiter les contours afin d'en saisir l'étendue autant que les effets concrets. Si le concept s'est élaboré dans le temps, il s'est surtout appuyé sur un certain nombre d'antagonismes pour émerger. Ce sont ces oppositions fécondes que nous allons à présent dessiner succinctement afin d'identifier le type de négociations dont les fictions que nous nous proposons d'analyser pourront être le théâtre.

Pour ce faire, les quatre univers symboliques identifiés dans la partie précédente offrent un point de départ de choix puisqu'ils se présentent comme différentes élaborations discursives d'une même notion, selon des préoccupations variables. Ainsi, s'interrogeant sur la nature

[260] BAUDRILLARD, J., *La société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 86, 133
[261] CORCUFF, P., *Individualité et contradictions du néo-capitalisme*, *op.cit.*, p. 7
[262] TAYLOR, C., *op.cit.*, p. 370
[263] BAUDRILLARD, J., *op.cit.*, p. 112

même de la personne humaine, le Christianisme semble la situer entre corps et esprit ; cherchant à lui accorder un statut politique, le libéralisme le place quant à lui entre soumission et liberté ; soucieux de sa vérité profonde, le romantisme le voit tiraillé entre conformisme et authenticité ; enfin, se penchant sur sa représentation, l'éthique du quotidien, si l'on peut l'appeler ainsi, le fait naviguer entre particulier et universel. Observons cela de plus près.

3.1. Entre corps et esprit

Dans un premier temps, en effet, il est possible d'interroger l'individu dans l'articulation qu'il propose du corps et de l'esprit. De fait, nous l'avons dit, si le chrétien est reconnu dans sa spécificité, c'est qu'il sera présenté comme un être spirituel doté de conscience. Bien sûr, ce qui le particularise, c'est avant tout son corps dont les limites le distinguent du reste du monde mais celui-ci est composé de la même matière mortelle que les non-humains. Elle ne peut donc lui accorder la dignité que lui apporte son âme, part divine en lui. C'est parce que l'individu est composé à la fois d'un corps et d'un esprit qu'il peut être considéré dans sa singularité puisque, isolément, chacun des deux pôles dont il constitue la rencontre parfaite l'annihilerait totalement. Ce n'est que sur le fil étroit que lui ouvre sa nature hybride que son existence devient envisageable.

Au-delà des considérations religieuses, distinguant corps et esprit pour mieux les réunir en la personne humaine, on comprend que l'individu se forme d'entrée de jeu dans la séparation, le rejet à l'extérieur de lui d'une part grandissante du réel.

> *De la substance originelle, telle que l'on peut concevoir la sorte de magma dans lequel se fond tout l'existant on procède à une première séparation de la matière inorganique et de la matière organique. Dans celle-ci, on laisse de côté le végétal pour privilégier l'animal, puis on opère une autre coupure en laissant du côté de l'opacité, du voile, l'animal, pour ne garder que l'homme. Une fois arrivé à l'homme, on procède à une nouvelle séparation, le véritable homme n'étant pas celui qui existe quand il dort mais lorsqu'il est éveillé, conscient. Puis, dans cet homme éveillé, on établit clairement la séparation entre le fou, qui reste du côté du voile et de l'opacité, et l'homme normal, le « sage ». Mais, là encore, on sépare chez l'homme sage, l'imaginaire, qu'on laisse de côté, ne gardant que la raison, plus proche du projet du pouvoir. Enfin, de la raison on sépare le désir, beaucoup trop opaque, du savoir.*[264]

C'est dans sa séparation avec ce qui est relégué hors de ses frontières que l'individu trouve consistance. Il est l'être profond contre les apparences, les limites physiques ou les exigences

[264] BENASAYAG, M., *op.cit.*, pp. 62-63

sociales, l'acteur derrière le masque[265], l'origine autant que la fin du contrôle de soi et de la quête identitaire, le support immuable de toutes les modifications que lui imposera le cours du temps[266], l'objet premier de toute fidélité (p. 167), …Il est pure liberté[267]. Et pourtant, il va jusqu'à devoir se méfier de lui-même et finit en guerre contre ses propres passions, son instinct, sa mauvaise conscience[268].

Le contenu peut varier énormément, voire s'inverser complètement d'une époque à l'autre. Le corps, par exemple, un temps relégué hors de l'individu, pourra être réinvesti d'une dignité nouvelle qui en ferait une composante essentielle sans que cela remette véritablement en question sa définition par exclusive. Ce qui importe, c'est que l'on ne conçoive jamais l'individu que dans la distance qui le sépare de ce qui est extérieur à lui, l'intérieur représentant son noyau authentique. La distinction corps/esprit de laquelle on est parti pourra ainsi se transformer au gré des idées nouvelles en quantité d'autres comme celles entre espace public et espace privé, ou entre état de nature, soumission à la volonté du plus fort, et autonomie de la raison dans le libéralisme, entre conformisme et créativité dans le romantisme, ou encore entre abstrait et concret, ou exception et ordinaire avec la valorisation de ce dernier.

3.2. Entre soumission et liberté

Deuxième tension nourrissant notre concept, celle entre soumission et liberté investit l'individu d'enjeux nouveaux. Il ne s'agit plus seulement de le définir mais de lui accorder un champ d'action qui lui soit propre et légitime. Conçu d'emblée, on l'a dit, comme séparation radicale avec le monde et les autres, il revêt la dignité de sujet face à autant d'objets dont il pourra se prétendre, au nom de ses intérêts propres[269] et selon son libre arbitre[270], maitre ou propriétaire.[271]

Or, cette liberté et ce terrain d'action sans limite se trouvent à tout moment dans la position inconfortable d'être réduits à leur tour au rang d'objet par une autre subjectivité. Afin de diminuer ce risque, l'individu va dès lors devoir troquer une liberté fondée sur lui seul avec une liberté contractuelle reconnaissant l'existence d'autres que lui-même. Loin d'être une perte, cependant, cette concession se révèle être un stade supérieur d'affranchissement, le

[265] GOFFMAN, E., *La mise en scène de la vie quotidienne 1.*, *op.cit.*, pp. 27, 59
[266] BENASAYAG, M., *op.cit.*, p. 69
[267] *Ibid.*, pp. 88-89
[268] LAURENT, A., *op.cit.*, p. 64
[269] BENASAYAG, M., *op.cit.*, p. 23
[270] *Ibid.*, p. 88
[271] *Ibid.*, p. 13

débarrassant des scories d'une volonté capricieuse, soumise à ses seuls besoins et passions, pour l'exercice d'une autonomie véritable dirigée par la raison. L'individu, ainsi régénéré en citoyen, se révèle alors dans une maitrise plus complète encore puisque celle-ci étend son règne jusqu'en lui-même.

On le comprend, en définissant ce qui nous contraint, mais aussi ce qui nous en libère, ce qui maitrise et ce qui est maitrisé, le sujet en opposition à l'objet, on redessine les contours de ce que signifie pour nous être un individu. Les rapports entretenus avec la nature, le psychisme, le social ou même le destin par exemple exprimeront des configurations parfois radicalement différentes de cette même notion. Ainsi, si certains comme John Stuart Mill affirment la nécessité de défendre un droit à la différence[272], d'autres comme Tocqueville redoutent un repli sur la vie et les cercles privés qui éloignerait les citoyens de la source démocratique de ce droit[273].

A l'opposition entre soumission et liberté se greffent par conséquent quantité d'enjeux qui la reconfigurent sous d'autres dénominations. C'est le cas de la pression sociale qui trouvera à se résoudre dans l'abstraction du droit[274] autant que de l'anonymat de la masse cherchant à se résorber dans des appartenances contrôlées (p. 219) ; des rôles sociaux qui pèsent et émancipent ; de l'égalité qui fait perdre en distinction ce qu'elle accorde en dignité ; des intérêts privés qui peuvent tout à la fois s'harmoniser au bénéfice de tous ou représenter une illusion démobilisatrice au dépend d'une libération commune. Bref, quoi que l'on entende par l'idée de liberté, l'individu se conçoit en lutte contre ce qui l'entrave et l'aliène.

On retrouve ici la fameuse exclusion de tout ce qui lui est étranger, vu comme ce qui risque de lui imposer sa loi. Cette caractéristique essentielle repose sur une naturalisation de l'individu qui se heurte pourtant aux nombreux indices de sa nature construite par le droit, la psychologie, la consommation, la culture de masse, la démocratie, le management, ... Actuellement largement fondée, en effet, sur son antagonisme avec le social, celle-ci en est pourtant le produit phare, dont beaucoup s'inquiètent d'ailleurs de ne pouvoir contenir le succès, comme la créature échappant au contrôle de Frankenstein.

3.3. Entre conformisme et créativité

[272] LAURENT, A., *op.cit.*, pp. 54-55
[273] *Ibid.*, p. 46
[274] MAFFESOLI, M., *op.cit.*, p. 118-119

Troisième dissension alimentant notre conception de l'individu, celle confrontant conformisme et créativité s'intéresse quant à elle à son potentiel supposément infini. Source unique de lui-même, à l'exclusion une fois encore de toute autre, c'est cette spécificité qui le rend à la fois unique, donc précieux, et impossible à cerner. Mais c'est aussi elle qui le rend si difficile à atteindre tant il exige au préalable un travail de recherche et d'entretien, dont rien ne garantit le résultat. Au contraire, plus elle est cachée profondément et plus elle se révèle sublime, raison pour laquelle elle subvertit complètement les valeurs traditionnelles, puisque seule l'initiation permet d'appréhender la vérité telle qu'elle se cache aux yeux de tous.

N'est individu que ce qui est unique, non reproductible. C'est pourquoi plus son modèle devient hégémonique et moins il est susceptible d'être trouvé[275]. On ne pourrait donc que regretter l'égalisation, la normalisation galopante des sociétés démocratiques et de contrôle qui relèguent parmi les vieilleries du passé un élitisme sain et fécond. C'est qu'on ne peut être soi-même tous en même temps, chacun à sa manière et comme il l'entend. On ne pourrait l'être pleinement qu'en comparaison à tous ceux qui ne le sont pas. L'originalité se nourrit dès lors du conformisme et devient distinction.

En définissant l'individu comme créateur, non seulement de lui-même mais ultimement de tout ce qui existe, comme premier moteur non mu autour duquel le monde prend vie et sens, l'opposition entre conformisme et création de soi le place non plus comme maitre mais comme origine. Le réel n'est qu'illusion tant qu'il n'a pas été réinterprété par lui, la société, un cimetière peuplé de zombies sans ses lumières salvatrices, quoiqu'aveuglantes, l'existence, une camisole révoltante qui ne se dépasse que dans la postérité.

Pourtant, se penser comme cause et finalité de lui-même, au mépris des innombrables supports qui lui ont permis d'émerger, constitue le meilleur moyen pour l'individu de sombrer dans l'angoisse[276]. Poursuivi par le soupçon d'inauthenticité[277], pressé par les normes de l'institution de soi[278], épuisé de ne rencontrer d'autres limites que celles qu'il s'impose coupablement[279], il ressemble de plus en plus à une coquille vide, une idole aux pieds d'argile.

3.4. Entre universel et particulier

[275] LAURENT, A., *op.cit.*, pp. 119-120
[276] BENASAYAG, M., *op.cit.*, p. 49
[277] CORCUFF, P., *Individualité et contradictions du néo-capitalisme*, *op.cit.*, p. 8
[278] EHRENBERG, A., *op.cit.*, p. 16
[279] *Ibid.*, p. 294

Enfin, le dernier antagonisme autour duquel nous développerons la vision contemporaine de l'individu se déroule entre l'universel et le particulier, étant entendu ici comme concret, quotidien, voire ordinaire. S'il peut, en un sens s'agir de se distinguer, ce n'est cependant pas des autres, ni par l'exceptionnalité, mais d'une représentation abstraite et déconnectée et par une fidélité au vécu.

L'enjeu, s'il se connecte évidemment avec, et reconfigure sous un angle nouveau, ceux développés ci-dessus, de la nature, du pouvoir et de la vérité cachée de l'individu, concernera à présent davantage la possibilité de sa représentation. Qui est-il s'il ne concerne qu'une abstraction spirituelle ou politique ou s'il ne s'exprime que dans l'exception ? Comment reconnaitre son existence si les modèles dont nous disposons pour le dire étouffent son expérience vécue ?

C'est ici qu'interviennent les considérations autour de la quotidienneté et de l'ordinaire, que soulignent tous les observateurs des dernières transformations de l'individualisme. Il s'agit de reconnaitre l'individu dans sa diversité, la configuration à la fois banale et unique des liens sociaux qui définissent sa place dans le monde[280], le plus intime qui est aussi le plus partagé[281], l'immanence d'un quotidien[282] qu'il investirait enfin pour lui seul.

Pourtant, les mêmes auteurs soulignent aussi combien ce stade ne se développe que sur fond de communication de masse et de société de consommation[283]. Le contact à soi s'y reconfigure à travers la médiation de ces systèmes symboliques qui font exister un simulacre de monde extérieur[284] et lui donne consistance. L'expression de soi passant par l'étalage de sa vie privée[285] et l'adoption de goûts et de signes distinctifs industrialisables et commercialisables[286], l'individu ne l'est véritablement qu'à condition d'être comme tout le monde et sous les yeux de tous. La concrétude du quotidien s'évanouit dans la fictionnalisation du réel. L'ordinaire n'est qu'un autre mot pour désigner la crainte d'en sortir, la solitude de la différence.[287]

S'écartant de l'idéal universaliste, on aurait sombré dans l'égoïsme et la médiocrité. Visions libérale et romantique semblent avoir trouvé dans cette condamnation un terrain d'entente. Le quotidien y est vu comme un repli inacceptable face aux responsabilités du citoyen ; l'ordinaire,

[280] ELIAS, N., *op.cit.*, p. 50
[281] POURRIOL, O., *op.cit.*, p. 164
[282] BAUDRILLARD, J., *op.cit.*, p. 33
[283] RIESMAN, D., *op.cit.*, p. 44
[284] BAUDRILLARD, J., *op.cit.*, p. 33
[285] RIESMAN, D., *op.cit.*, p. 114
[286] BAUDRILLARD, J., *op.cit.*, p. 134
[287] RIESMAN, D., *op.cit.*, pp. 108-109

comme une faute de goût pour le créateur de soi. Pour ceux dont la position sociale ne donne le luxe d'être ni l'un ni l'autre, cependant, la brèche ouverte par la remise en cause de l'individu archétypique élargit les possibilités d'agir, de se dire, d'être reconnu. Loin de n'être qu'un repli sur la sphère privée dans laquelle une nouvelle forme de tyrannie sociale s'exercerait, les personnes, nous dit De Singly, y accèderaient à une reconnaissance plus complète d'eux-mêmes.[288] En-deçà des champs politiques ou artistiques, une reconnaissance sociale de l'ordinaire permet à des domaines rejetés hors de leurs frontières d'y imposer leur pertinence.

Le je, rendu possible par l'universel au dépend du communautaire (p. 86), réaffirme l'importance des liens affectifs et de la reconnaissance interpersonnelle pour la construction individuelle[289]. L'individu, objet universel de science (p. 126), sujet neutre de l'Etat (p. 188), héros unanime de nos fictions communes[290], est dénoncé pour ce qu'il est, le support d'un système de valeurs propre à la classe dominante (p. 282). Face à lui, une attention particulière aux réalités négligées, invisibilisées, trop proches et trop ordinaires pour être remarquées habituellement[291], se voient parées d'une dignité nouvelle et exigent l'élaboration d'une mythologie plus en phase avec la diversité des expériences[292].

[288] MARTUCCELLI, D., DE SINGLY, F., *op.cit.*, p. 74
[289] *Ibid.*, p. 75
[290] BOOTH, W.C., *op.cit*., p. 246
[291] CHAVEL, S., *op.cit.*, p. 282
[292] MOLINIER, P., *Sur la bouche de l'Enfer. Sexualités de Buffy Ça vient d'en dessous, ça dévore tout*, *in* ALLOUCHE, S., LAUGIER, S. (dir.), *Philoséries Buffy Tueuse de vampires*, Paris, Bragelonne, 2014, p. 176

Méthodologie

1. Démarche

Notre démarche prend sa source dans un double constat, celui de l'omniprésence, dans la masse des discours que produit une société comme la nôtre, du plus savant au plus spontané, du questionnement autour de certaines idées, dont l'individu, et le rapport que cette notion induit avec le social ou le collectif, constitue un exemple représentatif ; ainsi que celui de l'usage d'exemplification que semblent régulièrement y tenir diverses fictions, dont les séries télévisées ne constituent que la dernière forme à avoir obtenu ses lettres de noblesse.

Or, ces observations nous permettent de prendre la mesure, non seulement de la construction centrale, mythologique au sens de symbole fondateur pour une société, de certaines notions philosophiques, ainsi extraites de tout contact avec une quelconque réalité, si ce n'est par une efficacité propre, au profit d'une psalmodie quasi-religieuse, mais également de la façon dont la fiction, et le rapport naïf de reflet, copie ou ressemblance qu'elle instaure avec ce qu'elle prétend représenter, entretient cette construction dans une illusion naturalisante, « réaliste », proche de celles que William James ou le second Wittgenstein ont pu dénoncer en leur temps à propos, l'un de l'idée vraie et l'autre de la signification.

Ainsi, dans sa leçon intitulée « Conception pragmatiste de la vérité »[293], W. James nous invite à considérer l'idée répandue selon laquelle une idée vraie devrait être la copie de la réalité qu'elle représente[294]. Cette conception intellectualiste suppose, en effet, l'existence d'un réel immuable auquel il suffirait de faire correspondre nos idées pour atteindre la vérité.[295] Rejetant ce « sentimentalisme » qui finit par tellement éloigner les idées des faits qui les incarnent qu'elles en empêchent la reconnaissance[296], il va dès lors en proposer une appréhension plus dynamique et relativiste fondée sur leurs caractères vérifiable et efficace.[297]

Quelques décennies plus tard, dans ses « Recherches philosophiques », L. Wittgenstein proposera une critique de sa propre conception de la proposition comme image de la réalité[298]. Contre les théories sémantiques de la signification réelle des mots, il va défendre la diversité de leurs usages et faire reposer en ceux-ci les jeux de langage et les significations qu'ils révèlent.

---

[293] JAMES, W., *Le pragmatisme*, Paris, Flammarion, 2007, pp. 223-253
[294] *Ibid.*, p. 224
[295] *Ibid.*, p. 225
[296] *Ibid.*, p. 248
[297] *Ibid.*, p. 227
[298] BOUVERESSE, J., *Essais III Wittgenstein & les sortilèges du langage*, Marseille, Agone, coll. « Banc d'essais », 2003, p. 65

Ce que nous nous proposons de réaliser ici consiste dès lors à adopter ces démarches critiques, de déconstruction de l'illusion référentielle du langage au profit d'une attention aux actes de langage eux-mêmes et au sens qui s'y construit, à la production télévisuelle sérielle, dont nous avons tenté de démontrer dans le premier chapitre en quoi elle constituait un objet pertinent. Notre hypothèse de recherche peut donc se résumer ainsi : les séries télévisées se présentent à nous comme autant de jeux de langage, d'actualisation de la notion mythologique d'individu dont il serait dès lors possible de dégager la vérité du moment, à travers sa cohérence et ses effets, par l'analyse d'un corpus divers et contemporain.

Cette démarche présente un intérêt sociologique, bien sûr, puisqu'elle nous permet de révéler l'état du rapport de force idéologique qui anime l'espace public à un moment donné. Mais elle a aussi pour ambition de se présenter comme une méthode d'investigation philosophique en offrant à la discussion anthropologique, morale et politique un point d'appui renouvelé dans sa manière d'envisager les concepts qu'elle manipule en permanence. En déployant sous nos yeux les usages contemporains d'une notion si facilement naturalisée que celle d'individu, les séries télévisées, et l'expérience variée que peut en avoir un téléspectateur sur une période plus ou moins longue, se présentent comme autant de définitions pratiques, car soumises à l'épreuve d'intrigues sans cesse renouvelées, de cette expérience si intime et commune à la fois, avec laquelle chaque épisode nous invite à communier, de l'individualité.

En effet, que ce soit pour des raisons techniques, économiques ou narratives, l'individu, sous la forme du personnage, en constitue pour commencer le sujet de prédilection. Présence incarnée au plus près par des acteurs dont le corps en devient le support indissociable[299], sur lequel on suivra les moindres modifications au fil du temps comme les signes sur-signifiants d'une humanité bien réelle, son monologue intérieur, ses souvenirs, ses espoirs et angoisses, ses secrets les plus intimes forment la trame privilégiée de nombreuses intrigues. Point d'ancrage affectif relativement stable incitant le téléspectateur à revenir la semaine et la saison suivante, il s'épanouit, au-delà des péripéties particulières, à travers les détails qui lui donnent de l'épaisseur et la familiarité d'un ordinaire qu'installe la répétition.

C'est donc bien la matière même de l'individualité, son rapport au corps comme à l'esprit, à l'immanence du quotidien, à l'expression particulière de l'universel et à sa capacité à créer de l'émotion, que la série télévisée travaille, à chaque reprise et exploration de ses personnages. Si on ajoute l'occasion qu'elle nous offre à chaque épisode de voir comment cette individualité

[299] GARDIES, A., *L'acteur dans le système textuel du film*, *in* Etudes littéraires, Vol. 13, n°1, Avril 1980, p. 81

exerce sa capacité d'agir sur le monde qui l'entoure, mais aussi ce qui l'en empêche, ainsi que la manière qu'elle a d'installer une norme afin de mieux en explorer les détours et contournements, on comprend que ce sont tous les aspects de notre problématique dont on pourra analyser la mise en œuvre.

Ainsi, tout en participant et en invitant leur public à participer à son tour à l'installation de l'individu comme norme sociale, en se présentant donc comme autant de conditions symboliques de sa légitimation, les séries télévisées ne se présentent jamais comme une résolution définitive des questions et résistances que cette norme soulève, son auctorialité et sa clôture restant mouvantes. Au contraire, elles leur offrent un espace pour exister particulièrement perméable aux préoccupations du moment.

A l'intersection de nombreux facteurs favorables, tels que la sérialité, la diffusion de masse dans l'intimité des foyers, l'écran réduit qui impose ses limites, l'exigence de plaire et de se distinguer dans un secteur en surproduction, … la série télévisée apparait comme le chant, le discours sur l'être par excellence de l'individualité contemporaine. Elle en propose à la fois la célébration et la mise en question, l'incarnation particulière et la représentation générale, le potentiel d'émancipation et les limites.

Reprenant à James la vision que nos idées se présentent bien plus comme des symboles que des copies de la réalité[300], nous ne pouvons que constater combien la manière dont il envisage l'ajustement, la vérification et l'influence permanents des unes sur l'autre, et réciproquement, se prête aux caractéristiques que nous avions pu mettre en lumière de la fiction, et en particulier de la fiction sérielle, comme l'exigence de cohérence, les possibilités infinies d'expérimentation, l'adaptation marginale à chaque nouveauté, le jeu et l'univers particulier qui prend vie à travers lui, porteur de valeurs et d'une vision du monde particulière.

Si chaque série peut ainsi être considérée comme une forme de vie[301], un jeu de langage, mais aussi un tempérament et une visée pratique, installé dans un jeu d'influence réciproque avec la culture qui l'a fait naitre et qu'il entretient, analyser un panel varié d'entre elles devrait permettre de transformer les discours creux sur l'individualisme ou le conformisme induits par notre société en un état des lieux de la manière dont l'individu, comme mythe, trouve actuellement à se réaliser et à résoudre les tensions qui le traversent.

---

[300] JAMES, W., *Le pragmatisme*, *op.cit.*, p. 235

[301] LAUGIER, S., *Nos vies en séries*, Paris, Flammarion, 2019, p. 17 (mais aussi LAUGIER, S., *Recommencer la philosophie Stanley Cavell et la philosophie en Amérique*, Paris, Vrin, coll. « Philosophie du temps présent », 2014 qui a largement inspiré notre approche)

2. Grille d'analyse

Notre objectif ainsi défini, de quels outils allons-nous pouvoir nous doter pour tirer de notre corpus un maximum d'informations sur la manière dont celui-ci charge une notion abstraite et mythologique, comme celle d'individu, d'attributs et de problématiques propres à lui donner consistance ? Si l'on admet qu'il n'existe pas de réalité, de substance, derrière cette idée mais qu'elle n'accède à l'existence qu'à travers ses mises en œuvre et manifestations, ses attributs[302], c'est d'abord dans son support le plus évident que constitue le personnage que nous trouverons les premiers signes de son élaboration. Reprenant à J.-P. Esquenazi sa définition de l'univers fictionnel non comme double mais comme paraphrase du réel[303], nous pouvons, en effet, considérer le personnage de fiction comme une paraphrase de l'individu et les différentes formes de sa caractérisation comme ce qui permet de donner chair à cette paraphrase.

Dans un premier temps, il s'agira donc d'analyser comment la série individualise ses personnages. Comment les fait-elle exister en tant qu'individu, à l'aide de quels supports et dans quelle sphère ? En fonction de leurs descriptions, de leurs discours, de leurs actions, nous cartographierons les contours de l'expérience individuelle représentée.

Suivant l'idée développée par Florence Dupont, selon laquelle la série télévisée construirait ses personnages comme immuables, à travers des épithètes de nature[304] exprimant ce que ceux-ci sont et doivent être indépendamment des mésaventures qu'ils vivent, nous nous attacherons à repérer de quoi se constitue ce noyau dur permettant à chaque individu représenté d'être identifié et reconnu dans une forme de cohérence avec lui-même. Nous nous attacherons d'abord pour cela aux éléments purement visuels que sont les corps et les vêtements ou accessoires, suffisamment récurrents et typiques, ou au contraire exceptionnels, pour être signifiants. Notre interrogation portant sur les signes d'individuation, nous accorderons une attention particulière aux dimensions sociales que revêtent ces apparences.

De fait, comme l'ont démontré notamment les foisonnantes recherches des *Cultural Studies* (*Gender*, *Queer*, *Postcolonial*, *Subaltern*, …) et les nombreux travaux s'intéressant à la catégorisation sociale, la construction des rapports de dominations et la stigmatisation ou marginalisation[305], l'identité des individus se fait d'emblée sociale à travers leur corps, leur apparence, et la manière dont ceux-ci sont rendus signifiants au sein de l'espace public mais

[302] JAMES, W., *Le pragmatisme*, *op.cit.*, pp. 141-143
[303] ESQUENAZI, J.-P., *Séries télévisées et « réalités » : les imaginaires sériels à la poursuite du réel*, *in* SEPULCHRE, S. (dir.), *op.cit.*, p. 198
[304] DUPONT, F., *op.cit.*, p. 82
[305] Par exemple FOUCAULT, M., *Les anormaux* / DORLIN, E. *La matrice de la race* / GOFFMAN, E., *Stigmate* / …

aussi par les performances, la mise en scène de soi dont ils sont le lieu. Les corps auxquels nous aurons affaire ici étant en effet construits, plus encore que tout autre, dans, par et surtout pour leur exposition publique, les choix de casting, ou de dessin, s'opérant aussi sur des critères physiques relativement établis, nous serons donc attentif à tous les marqueurs sociaux les plus souvent considérés, comme le genre, la classe, la race et la sexualité, mais aussi à trois autres, moins installés, à savoir l'âge, les normes validistes et les normes de beauté. Plus encore que dans d'autres espaces sociaux, il nous a semblé, en effet, que ces trois derniers critères avaient leur importance dans le domaine médiatique qui nous occupe, les physiques choisis s'y trouvant soumis à une sélection plus stricte, en ne présentant pas des corps qui mettrait mal à l'aise un public à séduire.

Les critères de catégorisation comportent par ailleurs une véritable complexité en eux-mêmes, même s'il s'agit d'une opération que nous avons tous été éduqués à réaliser sans nous en rendre compte. Ils méritent dès lors plus encore d'être explicités. Ainsi, pour la race, par exemple, si nous nous fions à la seule couleur de peau comme le veut notre focus posé sur l'apparence, il peut sembler compliqué de situer, comme nous avons choisi de le faire, les personnages latinos parmi les non-blancs, là où d'autres, comme Sofia Falcone sera considérée comme blanche malgré son accent étranger. Nous ne pourrons qu'assumer ici la part inévitable d'arbitraire de ce genre de décision, même si, en tant que membre nous-mêmes de la culture au sein de laquelle elles sont opérantes, on pourrait estimer que nos propres intuitions en la matière suffisent puisqu'il n'est pas question de répartir les personnages en fonction de catégories concrètes mais de la manière dont un téléspectateur occidental contemporain peut le faire instantanément.[306]

Puisque nous avons néanmoins pris la peine d'y réfléchir afin d'établir des critères explicites, voici comment nous pourrions les expliquer. Parfois, certaines informations peuvent nous être données facilitant la catégorisation, comme l'homosexualité de Jeff ou l'origine de la famille de Jane. En l'absence d'information, nous avons dû nous décider pour une délimitation laissant deviner une norme blanche, hétérosexuelle, bourgeoise, valide, adulte, … fonctionnant par exclusion de tous ceux qui s'en écartaient. Ainsi, nous choisirons de placer parmi les non blancs les personnages latinos en estimant que dans le contexte étasunien actuel, cette population se trouvait de fait exclue de la blanchité.

Dans le même ordre d'idées, la répartition entre hommes et femmes ne se veut pas absolue mais repose plutôt sur le principe de performances différenciées se marquant autant dans le physique

[306] Cfr. GOFFMAN, E., *Stigmate*, Parsi, Les éditions de minuit, coll. « Le sens commun », 1975, p. 12

que dans les attitudes ou les tenues vestimentaires. Par ailleurs, le critère de la classe consiste lui aussi moins en une évaluation de nature qu'en une attention aux performances. C'est pourquoi dans une équipe comme celle de *Superstore* regroupant des personnages partageant une même situation professionnelle, et donc économique autant que de statut social, nous distinguerons les individus selon leurs habillements et comportements plus que leur position au sein du système capitaliste, l'essentiel reposant ici sur l'apparence. En effet, prétendre représenter des prolétaires en leur donnant un habitus bourgeois ne peut que relativiser la portée de la représentation, tout en permettant par ailleurs aussi d'en casser certains préjugés. Il est également intéressant de noter qu'en l'absence d'information, les personnages sont considérés par défaut comme hétérosexuels, non pas encore une fois parce qu'il s'agirait de décrire un état de fait mais bien parce que c'est de cette manière que fonctionne cette forme de catégorisation sociale, enjointe à se faire connaitre si elle veut pouvoir exister.

C'est aussi sur ce mode que s'applique la norme validiste, si bien que seuls les personnages identifiés spécifiquement comme porteur d'un handicap, qu'il s'agisse d'un siège roulant ou de surdité, ont été soulignés, tous les autres étant par défaut supposés valides. Mais ce n'est pas le cas de l'âge et des normes de beauté qui, comme la race, sont supposés immédiatement visibles. Afin de les objectiver un minimum, nous avons choisi pour l'âge de prendre pour référence la période supposée active, c'est-à-dire susceptible de travailler, même si les frontières s'avèrent en réalité relatives par rapport au reste du casting, une personne de vingt ans pouvant se démarquer pour sa jeunesse dans certains contextes et pas dans d'autres. Et enfin, la beauté étant tout aussi compliquée à évaluer, malgré notre exposition médiatique constante à des normes relativement contraignantes, nous nous sommes limité aux seules corpulence (généralement vue comme en surpoids), présence de lunettes ou absence de cheveux.

Sans doute aurions-nous dû également considérer les effets de l'intersectionnalité qui peut parfois relativiser ou au contraire renforcer certaines catégorisations mais ça n'était pas ici notre objet et nous nous sommes donc contenté de repérer les signes de catégorisations sociales que les personnages pouvaient véhiculer à travers leur seule présence à l'écran, malgré les imprécisions qui en découleront.

A ces éléments de l'apparence, nous joindrons ensuite une attention aux possibles attributs sonores que représentent la voix, ou le cas échéant la musique, propre à un personnage. Nous nous intéresserons enfin à la répartition des espaces occupés plus particulièrement par l'un ou l'autre.

Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons aux prises de parole. Il s'agira de repérer les contextes particuliers dans lesquels celles-ci se déploient, les formes privilégiées qu'elles revêtent et le type de relation qu'elles instaurent, mais également ce qu'elles disent des personnages, ainsi que de leurs expériences de leur individualité. Suivant en cela Sandra Laugier et la lecture qu'elle propose de Stanley Cavell, et la philosophie américaine à travers lui, nous considèrerons à notre tour l'usage qu'une personne fait du langage comme ce qui fait sa *texture d'être,* sa *forme de vie*.[307]

Pour ce faire nous nous intéresserons dès lors aux marqueurs d'identité dans le discours des uns et des autres, ces moments où le personnage dit qui il est, mais également où d'autres s'en chargent, en sa présence ou pas. Toute parole pouvant être interprétée comme une expression de soi, il n'est pas évident d'en distinguer nettement les formes très variées que celle-ci peut prendre. Nous nous efforcerons cependant de traiter systématiquement l'expression d'un vécu, et ce qu'il sous-tend de l'individu et de son rapport au temps et à la continuité, la manière dont les rôles sociaux influencent ces prises de parole et contribuent à la caractérisation, les relations qu'elles font exister et la place que chacun y occupe, et enfin les marques de singularité, comme les expressions caractéristiques, les valeurs, croyances et visions du monde, les intérêts et objectifs propres, …

En troisième lieu, les actions, menées par les uns et les autres, nous permettront de mieux identifier l'espace au sein duquel chacun développe sa liberté. Sur quoi agit-il, de quelle manière et avec quelle justification ? Pour ce faire, nous appliquerons le schéma actantiel de Greimas aux différentes intrigues afin d'identifier la forme et la direction que prennent ces actions, ainsi que les éventuelles combinaisons de personnages qui s'y forment. Elles nous offriront également une vision sur l'individu en tant que support d'un certain nombre de compétences, ainsi que comme cause motrice provoquant ses effets sur les autres et sur le monde qui l'entoure. C'est également à cette occasion que nous interrogerons le rôle des figurants, de ces individus, plus ou moins nombreux, qui occupent l'arrière-plan de nombreuses scènes sans que l'on prenne souvent la mesure de ce que leur présence indique sur l'utilité et la place des protagonistes de l'intrigue.

Ces trois éléments, description, paroles et actions, auront permis de donner chair à ces paraphrases d'individu. Afin d'en parachever les contours, cependant, nous nous interrogerons dans un quatrième temps, sur le caractère monosémique ou polysémique de cette définition à

[307] LAUGIER, S. *Recommencer la philosophie. Stanley Cavell et la philosophie en Amérique*, p. 218

l'aide des quatre modalités de marquage du personnage comme support de représentations et de valeurs proposées par P. Glaudes et Y. Reuter[308] : la clarté narrative, la doxa, la thèse unificatrice et le dispositif énonciatif. En questionnant la manière dont le récit lui-même investit ses personnages d'un propos plus ou moins complexe et ouvert, cela nous permettra, en effet, de considérer l'individu comme un support de valeurs qui le situent par rapport aux autres et à la société. Si un propos est tenu par un épisode ou une série en particulier à propos de l'individu, cette partie permettra également d'en identifier la portée exacte.

Joignant la *clarté narrative* à la proposition, faite par Barthes notamment[309], de lire les personnages comme incarnations des oppositions idéologiques qui travaillent une société[310], nous nous demanderons si l'individualité de nos personnages est porteuse d'oppositions de ce genre mais aussi de quoi on les distingue, à qui ou quoi elles s'opposent et quelles sont la place et la représentation de ces vis-à-vis.

Nous rappelant de ce que nous avons retiré de notre lecture de M. Letourneux dans le premier chapitre à propos de la tension inhérente aux fictions sérielles entre conservatisme et innovation, nous soumettrons nos personnages à la question de la *doxa*, des clichés, évidences et stéréotypes dont ils peuvent être porteurs, ou au contraire se distinguer.

A la recherche d'une *thèse* unificatrice, nous nous pencherons sur l'intrigue et la manière dont elle présente, à travers l'élément perturbateur qui l'enclenche et la résolution qui la dénoue, une mise en pratique des tensions travaillées par la fiction. En effet,

> *Comparing the states of equilibrium with wich it begins and ends and specifying the nature of the threat of disturbance is a good way of identifying the ideological thrust of a story.*[311]

En observant ce qui enclenche le déséquilibre fécond de la narration, nous disposerons ainsi d'une matière sociologiquement pertinente pour constater si l'individu constitue un sujet de reconfiguration idéologique pour les six séries qui nous occupent ou pas du tout.

Nous regarderons de plus près comment le récit, sa narration, le point de vue qu'elle adopte, font évoluer ces tensions, les résolvent momentanément. Pour ce faire, nous serons particulièrement attentif à la manière dont l'intrigue opère un retour, momentané dans le cas qui nous occupe ici, à l'équilibre, comme normalité, nature immuable à célébrer. Nous pourrons ainsi comparer les situations initiale et finale de chaque épisode et saison, mais également les

[308] GLAUDES, P., REUTER, Y., *Le personnage*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998, pp. 64-68
[309] FISKE, J., *op.cit.,* pp. 142-143
[310] *Ibid.*, pp. 9 et 133
[311] *Ibid.*, p. 180

situations finales entre elles comme états de réconciliation afin de voir non seulement comment les tensions y sont résolues mais également si la réponse apportée reste la même. La comparaison portera aussi sur les personnages en eux-mêmes afin de voir si les contradictions qu'ils incarnent se modifient au fil du temps.

Enfin, nous nous pencherons sur le *dispositif énonciatif* adopté par la narration, ainsi que le degré d'adhésion qu'elle incite. Ainsi les émotions auxquelles elle nous invite à participer[312], la liberté d'interprétation laissée au public[313] ou la manière dont elle l'embarque au contraire à travers l'usage de divers procédés comme le réalisme[314] ou la satire[315], le confort ou l'inconfort dans lequel elle le place, tous ces éléments contribuant à sa plus ou moins large polysémie seront particulièrement pertinents pour évaluer le caractère d'évidence et de légitimité avec lequel ce discours sur l'individualité s'impose.

L'accumulation de chacune de ces observations devrait déjà nous permettre de voir comment chaque série répond aux questions dégagées dans le chapitre précédent. Afin de clarifier parfaitement la manière dont elles y répondent, cependant, nous nous attacherons dans les cinquième et sixième parties à les interroger plus spécifiquement sur les conditions d'existence, institutionnelles, psychologiques, sociales et symboliques, puis sur les tensions et la manière de les résoudre que mettent en scène les différents univers et jeux de langage auxquels donne vie notre corpus.

Chaque grammaire narrative sera dans un premier temps analysée séparément, mettant en œuvre des définitions différentes de l'individualité, un peu comme chacun d'entre nous, chaque forme de vie, chaque individu, peut le faire.

> *Maitriser un concept, là encore en termes wittgensteiniens, suppose en effet de savoir quel rôle le mot peut jouer dans nos usages, ce qui revient à connaitre son rôle, son importance dans nos vies, notre forme de vie. Maitriser un concept, c'est donc connaître son importance : nos critères d'usage énoncent ce qui compte pour nous, au double sens de ce qui est identifié comme tombant sous le concept (compter pour) et de ce qui suscite notre intérêt et présente une valeur pour nous, émerge à nos yeux.*[316]

[312] *Ibid.*, pp. 177-178
[313] SEPULCHRE, S., *Le personnage en série*, *in* SEPULCHRE, S. (dir.), *op.cit.*, p. 112
[314] FISKE, J., *op.cit.,* pp. 21 et 26
[315] WALLACE, J.M., *Un marxiste (Karl, pas Groucho) à Sprinfield*, *in* IRVIN, W., CONARD, M.T., SKOBLE, A.J. (dir.), *Les Simpson Les secrets de la plus célèbre famille d'Amérique*, Paris, Music & Entertainment Books, 2010, pp. 316-317
[316] LAUGIER, S. *Recommencer la philosophie*, *op.cit.*, p. 252

Ces définitions distinctes du même concept devraient cependant permettre d'en repérer l'étendue respective sur les points de sa nature, sa liberté, son originalité et sa représentativité. Ces territoires pourront dès lors servir d'appui à une comparaison transversale dont nous espérons tirer une cohérence et un enseignement éclairant. Il ne s'agit évidemment pas de prétendre que l'on aura ainsi épuisé la compréhension contemporaine de notre sujet, ni atteint un accord de langage suffisamment partagé pour que l'on puisse tous en discuter sans malentendu. Mais chaque série présentant en elle-même un accord minimal entre un nombre conséquent de personnes différentes, créateurs et spectateurs, qui adhèrent et participent à sa vraisemblance et l'intérêt de son propos, la mise en commun de six d'entre elles, aux styles très différents, devrait malgré tout nous offrir une vue assez large sur une définition de l'individu qui a démontré son efficacité dans les formes multiples d'élaboration que prend sa représentation.

Voici donc la grille à laquelle nous avons fini par nous arrêter :

Présence	Paroles	Actions	Modalités de marquage	Conditions d'existence	Tensions
Corps et catégorisation sociale	Vécu	Rôles actantiels	Clarté narrative	Institutionnelles	Intérieur / extérieur
Tenues vestimentaires	Rôles sociaux	Compétences et impact	Doxa	Psychologiques	Liberté / contrainte
Voix et accompagnements sonores	Relations		Thèse unificatrice	Sociales	Originalité / conformisme
Occupation des espaces	Singularité		Dispositif énonciatif	Symboliques	Particulier / universel

3. Elaboration du corpus

Lors de la délimitation de notre corpus, plusieurs critères ont balisé nos choix. Tout d'abord, souhaitant nous concentrer sur les définitions s'étant élaborées sur une même période, nous avons limité notre panel aux séries télévisées américaines diffusées au cours de la saison 2017-2018. La délimitation de la saison étant loin d'être évidente, vu la diversité des diffuseurs et de

leurs modèles, nous l'avons définie arbitrairement comme courant de septembre à septembre. Afin d'éviter de ne nous concentrer que sur un style, un public et d'embrasser, autant que faire se peut en six séries, l'immense variété offerte aux téléspectateurs ces dernières années, nous avons par contre fait attention à varier les genres, les formats et les diffuseurs, ainsi que le type de héros.

Ainsi, nous avons particulièrement été attentive à ce que soient représentées des séries de Network autant que du câble, des comédies autant que des drames, des héros solitaires ou plus ou moins multiples, des héritières des fictions télévisées des décennies précédentes ou d'univers sériels préexistants et des annonciatrices des préoccupations actuelles en termes de diversité et de représentativité. Nous avons par ailleurs favorisé les séries s'étant étalées sur plusieurs saisons, davantage représentatives, nous semble-t-il, du choix offert aux téléspectateurs du moment et plus susceptibles de s'inscrire dans les spécificités du récit sériel, tel que nous les avons mises en avant.

Notre intérêt s'est porté sur les séries américaines uniquement, malgré la percée remarquée ces dernières années de nombreux autres foyers de production. En effet, le poids des Etats-Unis en la matière reste sans pareil et s'accompagne d'une telle hégémonie du mode de vie qu'ils mettent en scène dans leurs fictions que celles-ci nous ont semblé les plus pertinentes pour représenter l'état actuel des représentations, ou du moins de celles par rapport auxquelles chaque téléspectateur se situe.

Enfin, la sélection s'étant faite parmi le panel, assez large, des séries que nous avions suivies, et dont les épisodes nous étaient encore accessibles, il est évident que nos goûts personnels et nos modes de consommation ont eu leur influence. Ce biais ne devrait cependant n'avoir qu'une importance minime, notre étude consistant précisément à reconstituer le discours dominant, archi et intertextuel, au-delà des variations de consommation individuelle. Notre hypothèse devrait cependant pouvoir être vérifiée éventuellement en confrontant nos conclusions à d'autres séries de la même époque.

Les séries analysées seront donc les suivantes :

Superstore (saison 3) : Workplace comédie créée par Justin Spitzer, auteur s'étant familiarisé au genre par sa participation au remake américain de *The Office,* et diffusée par NBC depuis novembre 2015, nous pouvons y suivre les mésaventures hebdomadaires des employés d'un grand magasin. Quoique son univers nous soit ouvert par le personnage de Jonah, dont le pilote suit le premier jour de travail, le casting se présente plutôt sous la forme d'un ensemble hétéroclite mais cohérent. Les épisodes d'une vingtaine de minutes s'inscrivent dans le temps ordinaire de leur diffusion suivant les saisons et les différentes fêtes qui les jalonnent. Ils

soulèvent des problématiques sociales du moment, sans s'attacher à une actualité trop spécifique. Leur narration intègre les enjeux feuilletonnants, concernant l'organisation de l'entreprise et les relations entre les personnages, à ceux spécifiques à chaque épisode. La saison comporte 22 épisodes, diffusés de septembre 2017 à mai 2018.

Gotham (saison 4) : série dramatique de la FOX, créée par Bruno Heller auquel on doit également *The Mentalist*, elle se présente au croisement entre le procedural policier et le récit de super-héros, les niveaux d'intrigues plus ou moins courtes se recoupant d'un épisode à l'autre. La saison s'étend de septembre à mai avec un total de 22 épisodes, malgré une articulation nette à la mi-saison. Ceux-ci, d'une quarantaine de minutes, suivent à la fois un canevas traditionnel d'enquête policière, à travers la figure de James Gordon, et l'évolution d'un nombre exponentiel de personnages excentriques, constituant le cœur vibrant du microcosme que représente la ville de Gotham. Cette toile de fond, d'ores et déjà riche de toutes ses occurrences précédentes, fonctionne en auto-référence sans lien évident avec une quelconque réalité dont il se constitue comme alternative.

Jane the Virgin (saison 4) : développée pour la CW par Jennie Snyder Urman d'après la télénovela *Juana la Virgen* de Perla Farías, cette série sentimentale, localisée en Floride, relate les aventures extraordinaires d'une jeune femme très attachée à sa famille et ses traditions vénézuéliennes qu'elle est bien décidée à mettre en accord avec la réalisation de ses rêves. Diffusés d'octobre à avril, ses 17 épisodes d'une quarantaine de minutes fonctionnent davantage sur des rebondissements internes, permettant une narration suivie, que sur la référence au monde réel.

Curb your Enthousiasm (saison 9) : comédie de HBO, créée en 2000 par Larry David, cocréateur de la série à succès des années '90 *Seinfeld*, et le mettant en scène dans son propre personnage, elle fait son retour à l'automne 2017 après plusieurs années d'absence. Connue pour être en partie improvisée, par un casting récurrent, autant que des Guest Stars jouant elles aussi leur propre rôle, on y suit les déboires de ce riche auteur désœuvré à Los Angeles dans sa remise en cause de normes sociales absurdes. Diffusés entre octobre et décembre 2017, ses dix épisodes oscillent entre 30 et 50 minutes et abordent autant des sujets de société que d'insignifiants détails du quotidien.

The Americans (saison 6) : Série dramatique créée par Joe Weisberg pour la chaine câblée FX, elle propose ses 10 derniers épisodes d'une cinquantaine de minutes, de mars à mai 2018. Situant son intrigue vers la fin des années 80, elle mêle fiction et reconstitution à travers ses nombreuses références à l'actualité de ces années-là et l'expertise de son créateur, ancien agent de la CIA. Elle présente un couple, avec enfants, d'espions du KGB intégrés à la population

américaine au point, notamment, d'avoir réussi à devenir les amis proches de leur voisin, agent du FBI. Se présentant comme un drame de prestige, la narration y est feuilletonnante et assez dense, mêlant enjeux de politique internationale et intimité de ses personnages les plus récurrents. Quoique tout public, elle se permet une représentation de la violence et de la sexualité assez explicite.

Bojack Horseman (saison 4) : Série animée créée par Raphael Bob-Waksberg pour la plateforme Netflix et ayant proposé 12 épisodes de 26 minutes à partir de septembre 2017. Elle propose de suivre le questionnement existentiel d'une ancienne vedette de Sitcom, dépressive et alcoolique, dans un Hollywood totalement absurde. Pouvant être vue comme une représentation satirique et désabusée de l'industrie du spectacle américain, ainsi que de la société qu'elle engendre, son propos se concentre cependant surtout sur le mal-être de ses personnages dont elle accompagne l'introspection. Celle-ci constitue la trame de fond sur laquelle chaque épisode présente une démarche ou un enjeu spécifique.

Toutes les séries choisies ne présentant pas le même nombre d'épisodes, signe de leur diversité, nous avons choisi d'analyser les premiers et derniers épisodes, puis, afin d'assurer une distance minimale avec les autres, les sixièmes et quatorzièmes, la longueur de la saison déterminant si nous en analysons trois ou quatre. Ce choix, ainsi que celui de ne nous concentrer que sur une saison en particulier peut paraitre restrictif et, de fait, ne nous permettra pas d'observer comment chacune de ces séries déploient les individualités qu'elles mettent en scène sur le temps long, ce qui est pourtant, nous l'avons souligné, un des critères faisant de ce type de récit un matériau d'étude intéressant.

Ce que nous perdons en procédant de la sorte, nous espérons cependant le compenser par le caractère intertextuel de notre étude, cherchant à identifier les usages et formes de représentation de l'individualité auxquels un téléspectateur peut être confronté sur l'ensemble de sa consommation sérielle à un moment donné. Dans ce cadre, au-delà des précisions et ajustements apportés épisode après épisode et saison après saison, nous estimons en effet que, à côté de l'intérêt de son inscription dans le temps, les séries télévisées s'offrent également à nous comme des œuvres-mondes construites autour de l'exigence de cohérence et dans lesquels dès lors la partie compte pour le tout et l'épisode pour l'univers.

Bien sûr, cela ne signifie pas qu'il n'existe pas une véritable diversité au sein de chacune de ces fictions, présentant des formes de narration ou des enjeux très différents, voire des épisodes totalement atypiques au sein desquels les personnages sont invités à jouer des partitions opposées à ce qui leur est assigné habituellement. Par contre, il nous a semblé, premièrement

que même un échantillon restreint comme le nôtre permettrait non seulement d'en repérer le caractère unique mais aussi de déceler la cohérence du langage qui permet de concilier le tout, et deuxièmement que, notre attention se portant non pas sur la narration en tant que telle mais sur les évidences idéologiques, définitionnelles, sur lesquelles sont construits les personnages, comme autant de signes de la notion d'individualité, celles-ci ne devraient pas se modifier considérablement d'un épisode à l'autre. Notre objectif étant de déceler la cohérence de représentation de l'individu sur l'ensemble de notre panel de séries, celle présidant à la construction de chacune d'entre elles ne constitue finalement qu'une première étape à atteindre.

Analyses

1. Superstore

Superstore se présente comme une sitcom dont la formule de chaque épisode consiste le plus souvent en une journée de travail au sein de l'équipe d'une grande surface. Sa narration, sérielle dans la diversité des situations qu'elle met en scène, permet d'aborder sa préoccupation centrale, autour de la reconnaissance sociale de travailleurs considérés comme peu qualifiés, par l'intermédiaire d'une quantité de problématiques différentes, telles que l'accès aux soins de santé, les accidents du travail, le statut des travailleurs sans-papier ou les licenciements discriminatoires, pour les seuls épisodes qui nous occupent ici. Par ailleurs, des éléments feuilletonnants concernant les relations entre les personnages, ainsi que leur position au sein de l'entreprise et par rapport à la direction, viennent enrichir et consolider son univers et le message qu'il véhicule, en faisant de la représentation multiple et attachante des travailleurs en question un levier central d'adhésion à son propos.

L'horizon d'attente sur lequel la série se développe peut ainsi se décomposer en trois axes principaux. Le premier, sur lequel repose les éléments de comédie, s'appuie sur le caractère relativement stable et prévisible de personnages, au premier comme au second plan, plus ou moins excentriques mais toujours singuliers. Ainsi, c'est autant la confirmation pour le téléspectateur d'un comportement attendu de la part d'un personnage devenu familier, sa déclinaison spécifique dans une situation particulière, que la surprise provoquée par la rupture soudaine de cette expectative qui provoque le rire.

Le deuxième, sur lequel se greffe l'implication émotionnelle du public, repose sur l'évolution des relations entre les personnages principaux, celles-ci offrant généralement une résolution à plus long terme sous la forme d'une révélation de soi, d'un surplus d'authenticité. Chaque relation peut, en effet, être vue comme une occasion pour les différents protagonistes d'accorder la narration qu'ils font d'eux-mêmes avec la manière dont l'autre le reconnait dans son individualité. Au-delà d'une caractérisation première plus ou moins subtile, c'est, nous le verrons, dans la négociation que s'élaborent les personnalités, que s'expriment les vérités les plus intimes.

Le troisième, entrainant l'adhésion idéologique, s'inscrit dans une vision plus globale quant aux valeurs et à la vision du monde que transmet le récit. Ici, en l'occurrence, une attente spécifique semble se construire, épisode après épisode, autour de l'élaboration de solutions collectives

face aux difficultés que rencontrent les employés dont les intérêts spécifiques les placent régulièrement en opposition directe face à leur direction.

Ce rapide panorama laisse d'ores et déjà entrevoir la place qu'y occupe l'individualité, dans ses enjeux de singularité (permettant à la fois distinction et reconnaissance), de nature et de vérité construites et partagées en relation aux autres, et de situation particulière, mais commune, appelant à dépasser les intérêts et actions isolés en vue d'un pouvoir et d'une liberté accrue pour chacun. Notre objectif étant de repérer la définition et l'importance qu'accorde chaque série analysée à la notion d'individu, par rapport à ce qui s'y opposerait ou le limiterait, afin d'en évaluer la portée idéologique, décomposons tous cela plus précisément.

1.1. Synopsis

Episode 1 : suite à la destruction du magasin par un ouragan à la fin de la saison précédente, les employés de Cloud 9 se retrouvent pour préparer la réouverture. Une erreur d'interprétation produit la panique lorsque Glenn prend conscience que la cérémonie en question est prévue pour le jour-même. Tout en travaillant dans l'urgence, Jonah, dont l'appartement a également été dévasté par l'ouragan cherche une solution de logement auprès de ses collègues, tandis qu'Amy refuse de parler du baiser qu'ils avaient échangé alors qu'ils pensaient mourir. Apprenant que Jeff sera présent à la cérémonie, Mateo se demande de son côté si ce dernier a reçu sa déclaration d'amour, envoyée dans le même contexte. Grâce à la participation de tout le monde, l'ouverture se déroulera plus ou moins normalement et Amy finira par annoncer à Jonah qu'elle et son mari ont décidé de divorcer. Enfin, lorsque Jeff lui annonce s'être remis en couple, Mateo renonce à clarifier leurs sentiments, tandis que Garrett accepte que Jonah emménage chez lui.

Episode 6 : lorsque Mateo se plaint d'une otite particulièrement douloureuse qu'il n'a pas les moyens de faire soigner, ses collègues cherchent à lui proposer des remèdes tout en révélant leurs propres problèmes de santé. Insatisfait par la solution de la collecte mise en place, Jonah prend en main un projet de fonds de santé. Malgré la méfiance initiale des autres employés et le manque de soutien d'Amy, son idée lui vaut rapidement la reconnaissance de tous, ce qui pousse cette dernière à en revendiquer l'idée de départ. Une fois reconnue comme l'une des instigatrices du fond, elle apprend cependant les difficultés financières qui s'y posent et c'est à deux qu'ils font face à la colère que provoque l'annonce de devoir le clôturer. Après quelques tentatives de discussion se soldant par un accident, Jonah et Amy se retrouvent pour décompresser loin du mécontentement général, bientôt rejoints par Kelly, une nouvelle employée. De leur côté, Glenn et Dina ont passé leur journée à tenter de déterminer s'il avait

un mélanome tandis que Mateo finira par recevoir l'argent de la collecte qu'il choisira de dépenser pour s'acheter un accessoire de mode.

Episode 14 : Dina et Sandra ayant fait remarquer à Amy son attitude hostile envers Kelly, la petite amie de Jonah, elle entreprend de devenir sa copine en s'accusant à sa place d'avoir mal fixé des panneaux de la Saint-Patrick. Après en avoir reçu un sur la tête, Mateo entame, avec l'aide de Jonah, des négociations pour obtenir une indemnité de la part du siège de la société, représenté par Jeff. Ne disposant pas des papiers l'autorisant à rester légalement sur le territoire américain, il est cependant obligé de refuser les offres qui lui sont faites, entrainant une augmentation des montants qu'il ne pourra arrêter qu'en avouant son statut qui était également la cause de sa rupture amoureuse avec son interlocuteur. Ayant appris qu'il aurait pu obtenir une compensation plus importante pour un accident du travail, Marcus, désireux de lancer une entreprise de fromage à base de lait maternel, tente de son côté de se blesser avec l'aide de Garrett. Les catastrophes s'étant enchainées, Amy, obligée de suivre une formation en sécurité, est humiliée et demande à Dina de révéler la vidéo de surveillance prouvant la responsabilité de Kelly dans l'accident. Une erreur de manipulation révèlera alors devant les travailleurs rassemblés le baiser échangé avec Jonah pendant l'ouragan.

Episode 22 : suite à sa rupture avec Kelly, Jonah réemménage chez Garrett. Lors de la réunion préparant la venue du PDG de l'entreprise pour une retransmission en direct, dans l'ensemble des magasins de l'enseigne, d'une séance de questions/réponses, Laurie, la nouvelle chef de district suite au licenciement de Jeff, semble vouloir éviter que l'on y parle de Myrtle, employée âgée récemment congédiée. Après une petite enquête, Amy et Jonah apprennent que Jeff avait obéit à des consignes discriminatoires pour justifier cette éviction et décident alors de faire entrer ce dernier en douce lors de l'émission pour qu'il expose les méfaits de la direction au grand jour. Grâce à la participation de tous, toutes les conditions sont réunies au moment voulu mais Jeff les trahit lorsqu'il se voit proposer une réintégration dans la société. Dégoûtés, Amy et Jonah prennent le temps de discuter de leur relation en rangeant le matériel et finissent par faire l'amour dans le débarras sans se rendre compte qu'ils sont filmés et diffusés devant les clients et employés du monde entier.

1.2. Caractérisation

1.2.1 Visuelle

Avant toute chose, lorsqu'il s'agit de fiction audio-visuelle, le personnage s'impose à nous par son corps, sa présence physique, l'incarnation qu'en donne son interprète au point parfois de

finir par s'y confondre[317]. Notre sitcom ne déroge évidemment pas à cette loi et propose même en la matière une diversité immédiatement visible, au point de faire de Jonah, dont le physique correspond à une norme largement répandue pour un personnage principal (homme blanc, valide, cisgenre, ni trop jeune, ni trop vieux et manifestant un ethos bourgeois), une exception, voire une anomalie. Parmi les autres protagonistes, chacun se distingue physiquement, que ce soit par son origine visible (Amy, Garrett, Mateo, Sandra, Cheyenne), son handicap (Garrett), son écart face aux normes de masculinité (Glenn, Mateo), ses formes (Dina, Sandra, Justine, Isaac, Elias), son manque de cheveux (Jeff, Garrett), son âge (Myrtle), ses lunettes (Mateo, Carol) ou encore des accessoires ostentatoires de féminité (maquillage appuyé, blouse montrant les épaules ou le nombril, cheveux colorés) signifiant un éthos populaire (Cheyenne, Kelly).

Si nous répartissons les personnages qui prennent la parole sur l'ensemble de notre corpus, voici le tableau que nous obtenons, le gras signalant une performance de classe non bourgeoise, l'italique une sexualité non hétérosexuelle et le soulignement se répartissant entre non valide (double), très âgé (pointillé) et hors des normes de beauté choisies (corpulence en surpoids, lunettes ou chauve).

Apparition	Hommes blancs	Femmes blanches	Femmes non-blanches	Hommes non-blancs
4 épisodes	Jonah, Glenn, **Marcus**	Dina	Amy, Sandra	Garrett, *Mateo*
3 épisodes	*Jeff*	**Kelly**		
2 épisodes		**Justine, Carol**	**Cheyenne**	
1 épisode	Howie Mandel, Tate, **Isaac**, Neil	Laurie, Myrtle		

En quasi-équilibre en ce qui concerne les personnages les plus présents, le casting perd beaucoup de sa diversité auprès des apparitions plus anecdotiques qui incarnent moins des individus auxquels le spectateur est invité à s'identifier ou s'attacher que des éléments de l'intrigue ou des moyens de renforcer la caractérisation de l'un de ses protagonistes.

L'empreinte physique de chaque rôle récurrent ne connait quasiment pas de variation, à quelques exceptions près nous indiquant un léger surcroît d'informations pour certains

[317] GARDIES, A., *op.cit.*, p. 81

personnages importants, dont on nous dévoile ainsi une petite part de leur vie privée. C'est le cas de Jonah, dans le premier épisode, dont la barbe de quelques jours, ou la présence torse nu en train de se laver dans les toilettes du magasin, contrastent avec son caractère habituellement soigné et viennent appuyer sa quête urgente d'une solution de logement plus confortable. Un tel détail est loin d'être anodin puisqu'il contribue, en une véritable économie de moyens, à nous rendre le personnage plus réel, car moins monolithique, sous l'effet d'une situation particulière. C'est également le cas de Dina et Amy dont les grossesses respectives, en fin de saison, participent à enrichir leurs personnages tout en s'intégrant à l'histoire, avec leurs propres arcs narratifs.

La diversité des corps présents à l'écran vient compenser la relative uniformité des tenues, chacun portant un uniforme du magasin dans presque toutes les scènes. Cette uniformité, globalement caractérisée par un mélange de beige et de bleu, se décline cependant en un éventail de nuances dont la distribution stable participe à la spécification de chaque personnage. Il est à noter cependant qu'une telle utilisation de l'habit de travail pour marquer et distinguer les différentes identités en présence nous informe dans le même mouvement à la fois que cette caractérisation se déploie dans le cadre des rôles professionnels attribués, et ne peut donc se comprendre qu'en fonction de ceux-ci, mais aussi qu'elle ne permet pas de résumer les individus dont l'existence à l'extérieur nous reste largement inconnue, ce que tend à nous laisser entrevoir les rares moments où ils se départissent de leur tenue.

On peut ainsi distinguer quatre types d'uniforme. Le premier, le plus répandu parmi les employés, consiste simplement en un gilet bleu accompagné d'un badge nominatif à gauche sur la poitrine. La plupart des personnages le portant y adjoignent un pantalon beige, dont les tons peuvent varier légèrement du brun au kaki pour certains. Notons cependant que les personnages féminins se permettent en la matière davantage de liberté en portant soit un jeans, soit un pantalon noir dans le cas d'Amy.

Mais c'est surtout sous le gilet que les différences se marquent avec une invariance contribuant à faire de ces nuances vestimentaires des attributs de nature. Malgré l'omniprésence de son fauteuil roulant, c'est davantage ses T-shirts et ses baskets visiblement choisis et traités avec le plus grand soin qui nous informent que Garrett fait beaucoup d'effort pour apparaitre détendu et détaché de tout. A travers la superposition d'une chemise, d'une cravate et d'un pull, on perçoit que Mateo, par une forme d'exigence, cherche à compenser un manque de confiance en soi. A travers les styles de chemisier qu'elles portent l'une et l'autre, Amy et Kelly manifestent

un rapport différent à la féminité et à leur apparence qui ne les place jamais tout à fait à égalité malgré leur rivalité amoureuse.

Notons enfin, qu'alors que tous les autres personnages se singularisent dans le cadre figé qu'autorise ce premier « uniforme », Amy marque ici encore sa prééminence, au sein du dispositif narratif, en le détournant à travers des badges indiquant des prénoms différents à chaque épisode. Ce clin d'œil humoristique installé dès le pilote et destiné au téléspectateur fidèle participe tout autant à sa singularisation, en lui donnant une place légèrement à part dans le récit, qu'à sa caractérisation, en indiquant son rapport détendu avec les normes d'une entreprise qu'elle connait par cœur, vu les années d'expérience qu'elle y a accumulées, et avec lesquelles elle peut donc se permettre de jouer. Loin d'être anecdotique, cet élément nous signale que malgré une tenue identique, Amy occupe une place à part dans l'organisation du magasin, la mettant régulièrement en position de responsabilité.

Le deuxième type d'uniforme, destiné aux cadres de la société, permet davantage de diversité tout en indiquant clairement le statut des personnages qui le porte. Glenn, seule présence constante de la direction au sein de l'équipe qu'il dirige, nous en présente le modèle : costume beige, chemise bleu clair et cravate avec nuage pour représenter « Cloud 9 », le nom de l'enseigne. Cette tenue se voit ensuite déclinée avec de légères différences entre Jeff, District manager, optant pour le costume bleu marine, Laurie, remplaçante de Jeff, au tailleur pantalon beige et chemisier à nuage, et Neil, le CEO, en costume noir mais chemise et cravate bleues. Plus qu'un simple survêtement, comme dans le cas du gilet, cette tenue représente pour celui qui le porte et ne s'en sépare pas aussi facilement, plus qu'une simple fonction durant les heures passées au travail mais un véritable statut social.

Cette caractérisation se nuance cependant pour Glenn et Jeff, dont la présence est permanente pour l'un et plus récurrente pour l'autre. Ainsi, à part lors de la venue de Niel au dernier épisode, Glenn ne porte jamais la veste et est le seul des quatre à porter un badge à son nom attaché à sa cravate, ce qui le rapproche du reste de son équipe, là où les trois autres en restent extérieurs. Il ne se départit par ailleurs jamais d'un téléphone à sa ceinture et d'un Bic dans la poche de sa chemise, indiquant l'un et l'autre les responsabilités concrètes, plus proches du terrain, de gestion dont il a la charge.

Quant à Jeff, s'il arbore le costume de rigueur dans la plupart de ses apparitions, son personnage est sans doute celui qui présente le plus de changements au fur et à mesure de sa situation. Ainsi, il apparait dès le premier épisode avec une perruque marquant son souhait maladroit, car trop évident, d'apparaitre au mieux suite à sa rupture avec Mateo. Il s'en sera départi lorsqu'on le

retrouve à l'épisode 14. Dans le dernier épisode enfin, alors qu'il ne travaille plus pour l'entreprise, on le retrouve chauffeur Uber en civil avant d'être affublé d'une perruque et d'une barbe hirsute, puis de réapparaitre en costume dès qu'il a retrouvé une place au sein de Cloud 9. Sans vouloir y lire à tout prix un signe avant-coureur de son retournement de veste final, ces variations à chacune de ses apparitions dénotent bien une personnalité influençable, dépendante du regard des autres et dont le statut social et surtout la fonction lui permettent d'exister.

Troisième uniforme possible, le pantalon beige, le polo bleu Cloud 9 et le badge pendant à un cordon autour du cou sont arborés uniquement par Dina et Sandra. La première porte par ailleurs les mêmes signes d'une responsabilité dans la gestion du magasin que Glenn, le téléphone à la ceinture, ici accompagné d'un trousseau de clé indiquant une charge plus concrète encore, et le Bic, attaché au cordon. Enfin, son polo est rentré dans son pantalon, sauf lorsqu'elle est enceinte, et ses cheveux sont attachés, ce qui lui donne une allure plus stricte que Sandra. Cette dernière, en adoptant la tenue de Dina, qui n'offre quasiment aucune marge de manœuvre dans sa personnalisation, signale un caractère soumis et effacé, tout en désignant en reflet la personnalité la plus dominante du groupe, dont elle s'est contentée d'adopter l'apparence. Si l'une se caractérise donc par un uniforme différent du reste de l'équipe et quantité de détails nous indiquant une fonction et une personnalité à part, l'autre se distingue par une absence de signe distinctif si ce n'est la volonté de se confondre avec la première, qui en tire dès lors un surplus de caractérisation.

Enfin, un quatrième uniforme, consistant simplement en une combinaison de travail bleu foncé Cloud 9, signale les employés assignés à la réserve, à l'arrière du magasin. Dans les quatre épisodes parcourus, seul le personnage de Marcus le porte. Il apparait donc comme l'unique représentant, parmi les personnages réguliers, de cet aspect, moins visible, de l'emploi au sein de la grande surface. Ne laissant aucune possibilité de personnalisation, cette tenue lui attribue une place à part, en retrait par rapport aux missions et préoccupations du reste de l'équipe, tout en lui faisant porter seul le poids de représenter une catégorie entière de travailleurs. Son physique, comparable à celui de Jonah, mais dans un but opposé d'agglomération plutôt que de contraste, renforce encore son caractère interchangeable, représentatif d'une sorte de moyenne indifférenciée. Support quasiment vierge d'informations singularisantes, si ce n'est qu'il représente une part plus uniformément masculine de la force de travail, le personnage de Marcus permet d'aller plus loin dans l'absurde et la caricature car il est moins cadré par l'exigence de vraisemblance.

On le voit, l'apparence physique et vestimentaire, à elle seule, transmet d'ores et déjà énormément d'informations permettant de caractériser les différents protagonistes de la sitcom, autant sur leur fonction au sein de l'équipe et certaines dynamiques relationnelles que sur leur personnalité. A cette première couche, d'autres vont progressivement s'ajouter, venir confirmer et affiner la première impression du téléspectateur, construisant ainsi avec lui une impression de familiarité.

1.2.2. Sonore

Chaque personnage s'exprime à travers une voix typique qui participe entièrement de sa caractérisation, et forcément liée au contenu de ses répliques, si bien que la voix de Mateo contribuera à nous le rendre méprisant et celle de Garrett, sarcastique. Les paroles prononcées, le ton, la voix et l'air que prend le visage forment un tout qui marque profondément de son empreinte chaque personnage et la façon dont le téléspectateur le perçoit. C'est particulièrement le cas dans *Superstore* dont le récit se déroule principalement sous la forme de dialogue.

Pour certains, comme Glenn, Dina, Garrett ou Sandra, c'est la situation même de leur prise de parole qui participe de leur caractérisation. Ainsi, la voix aigüe de Glenn constitue une occasion récurrente pour la série de le placer dans des situations cocasses, ce qui en fait son épithète-attribut principal. Dans le premier épisode, elle le force, dès la scène introductive de la saison, à déplacer son discours de plus en plus loin du magasin, où les travaux l'interrompent sans cesse. Il en prend ensuite conscience grâce à Garrett et cherche à la corriger à l'aide d'un modulateur de voix. Elle le contraint enfin à limiter sa prise de parole lors de la réouverture du magasin. Si elle ne représente pas toujours un enjeu narratif aussi évident, elle le place d'emblée en décalage par rapport à sa fonction d'autorité, chaque haussement de voix le rendant moins crédible. Or, ce signe d'inadéquation entre sa personnalité, ses préoccupations et aspirations, et ses responsabilités ne fait que se confirmer épisode après épisode.

En contraste total avec Glenn, la voix assurée et autoritaire de Dina nous informe sur la dynamique d'inversion des rôles que ces deux personnages nous offrirons régulièrement à observer. Elle fournit, par ailleurs, elle aussi des occasions de comédie en mêlant complicité et menace ou en se montrant exagérément autoritaire. Associée à sa tenue sans aucune marque de féminité, malgré des formes généreuses, cette voix, et le manque total de tact qu'elle porte, contribue à faire de Dina un personnage socialement maladroit mais extrêmement honnête et efficace. L'impression de décalage qu'elle présentifie en jouant une performance de masculinité dans un corps visiblement féminin incarne bien sa singularité, de goût et de comportement, mais le caractère direct de chacune de ses répliques en montre également la sincérité absolue. Elle

donne ainsi paradoxalement à voir une féminité différente mais « naturelle », vécue sur le mode de l'évidence.

1.2.3. Espace

En fonction des attributions, les espaces légitimes des uns et des autres ne seront pas non plus les mêmes et chaque lieu est significatif. Dans la salle de pause, l'organisation d'une présentation est une prérogative réservée à certains : la direction et éventuellement Dina avec l'aide d'Amy. Dès lors, l'introduction de l'épisode 14 dans laquelle Marcus présente un Powerpoint sur le fromage humain emprunte au caractère professionnel de ce genre de réunion pour appuyer la réalité totalement illusoire dans laquelle évolue le personnage. En utilisant son bureau comme un cabinet médical, ce que chaque intrusion de Garrett, convoqué pour une évaluation, permet de souligner comme incongru, Glenn manifeste une fois encore le rapport particulier qu'il entretient avec son travail. En contrôlant la salle de vidéo-surveillance, Dina est confirmée dans son goût du contrôle et des règles. Et en utilisant un tunnel secret pour accéder à l'émission en direct dont Laurie leur bloquait la route, Amy et Jonah démontrent l'avantage que l'expérience du terrain leur offre face à la direction.

1.3. Paroles

1.3.1 Contexte

Parmi les héros de la série, Garrett se caractérise dans ses prises de parole parce que c'est à lui que revient le micro des annonces publiques pour l'ensemble du magasin. Il est la voix qui commente avec ironie les évènements et promotions. Il nous arrive donc de l'entendre sans forcément le voir, afin de mieux évaluer l'effet de ce qu'il est en train de dire sur les clients. Il donne une tonalité humoristique à ce lieu impersonnel à travers des commentaires détournant le sérieux de la communication officielle de l'entreprise. Ce rôle d'observateur déplaçant légèrement le point de vue sur le sérieux de ce qui lui est proposé, il le poursuit également dans ses relations avec ses collègues les plus farfelus dont il teste régulièrement l'engagement vis-à-vis de leurs lubies du moment.

Caractérisée, comme nous l'avons dit, par sa soumission, la voix de Sandra se trouve constamment réduite au silence, ce qui participe donc à nous la rendre muselée. Pourtant, dans l'épisode 6, non seulement Jonah la laisse parler jusqu'au bout mais elle se révèle plus tard capable de hausser le ton pour défendre ses intérêts, comme si, en lui laissant la place pour s'exprimer, il en avait relâché toutes les possibilités. Le personnage s'en trouve ainsi enrichi d'une profondeur dormante mais perceptible dont on prend plaisir à observer les manifestations.

1.3.2 Forme

Mais au-delà de ces cas particuliers, c'est chaque prise de parole, chaque réplique qui peut être vue comme une occasion d'affirmation de soi. Qu'il s'agisse d'exprimer sa douleur ou son dégoût, ses émotions positives ou négatives, ses besoins et envies, ses intentions ou sa volonté, ses limites, sa reconnaissance ou son jugement en faveur, comme en défaveur, d'autrui, qu'il s'agisse encore de raconter son histoire, de se définir, d'affirmer ses compétences, connaissances et croyances, de rappeler son rôle, ses droits et ses devoirs, de donner sa compréhension de l'existence en général ou d'une situation en particulier, c'est toujours d'eux-mêmes que les personnages nous parlent, de leur corps, de leurs ressentis, du lien de dépendance et de distinction qu'ils placent entre eux et les autres, de la manière dont ils se projettent dans le monde et des expériences qu'ils en retirent. Bref, chaque parole, même la plus anodine, caractérise nos personnages, les font se caractériser eux-mêmes comme dans une psalmodie sans fin qui les maintiendrait dans l'existence. Le personnage-individu se construit dans la narration de lui-même.

1.3.3. Contenu

Vécu

Raconter des évènements passés ou extérieurs au cadre professionnel que nous représente la sitcom permet par exemple à chacun de bénéficier d'un surplus de réalité qui consolide et informe ce que nous savions déjà. Ainsi, lorsqu'il raconte les dégâts que la tornade, sur laquelle s'est clôturée la saison précédente, a causé à son appartement et les difficultés de logement qu'il rencontre depuis deux mois, Jonah remplit le trou temporel que représente la pause estivale pour les séries de Network en nous rappelant que la vie ne s'est pas arrêtée pour lui durant cette période. Amy fera de même en fin d'épisode lorsqu'elle lui racontera ce qui l'a conduite à se retrouver en instance de divorce. Par les enjeux que ces éléments privés greffent sur les intrigues des différents épisodes, chacun s'en trouve investi d'un supplément de signification. La crainte de Glenn d'avoir le cancer ne serait qu'une occasion de comédie un peu vaine si elle n'aboutissait à sa prise de conscience de vouloir faire un enfant et aux péripéties qui s'en suivront.

Ainsi, chaque épisode ne se présente que comme la pointe émergée d'un iceberg qui ne nous donne à voir des protagonistes qu'une infime partie de ce qui fait d'eux des individus. Malgré des enjeux et des missions propres sur place, engageant parfois une large part de ce qu'ils sont et pensent être, sans compter un empiètement de plus en plus important au fil des saisons des

vies des uns sur celle des autres, les journées de travail qui nous sont données à voir ne constituent, une fois terminées, que des parenthèses, qui recommenceront d'ailleurs sans bouleversement majeur la semaine suivante, par rapport à la vie qui les attend dehors pour reprendre où elle en était.

Ce qui fait le lien entre chaque nouveau service, ce ne sont pas les avancées acquises lors des services précédents, une meilleure couverture médicale ou une responsabilisation accrue de l'entreprise face aux risques d'accident, bref ce ne sont pas les conditions de travail qu'ils se donnent pour tâche d'améliorer tout en meublant les heures qui les séparent de leur retour à la maison. Non, ce qui lie le tout, c'est la maison justement, c'est la vie en dehors, celle qui justifie le travail, celle qu'on ne cherche pas à occuper pour qu'elle passe plus vite, celle qu'on doit assumer et prendre au sérieux. C'est parfois l'évolution des relations entre les personnages qui se côtoient au travail mais c'est aussi les projets qui naissent et se concrétisent, comme l'idée de faire du fromage à base de lait maternel dont on constate les différents états d'avancement atteints par Marcus, les difficultés familiales qui apparaissent, s'amplifient ou se régularisent, comme l'état de santé du petit ami de Sandra, dont elle tente de partager les évolutions, ou encore les petites habitudes auprès desquelles on est pressé de retourner une fois la journée finie, comme celles que cherche à protéger Garrett lorsqu'il finit par accepter que Jonah emménage avec lui.

Bien sûr, plus un personnage est central et plus sa vie personnelle empiètera sur celle qu'on nous montre, plus les enjeux à l'écran se confondront avec ce qui lui tient vraiment à cœur. C'est ainsi que, sur les quatre épisodes analysés, nous pouvons constater, dans trois d'entre eux, qu'à côté d'une trame principale mobilisant l'équipe des travailleurs dans son ensemble, ou presque, et portant sur un enjeu collectif, les quelques intrigues secondaires qui viennent la compléter portent exclusivement sur la gestion de problématiques privées.

Au premier épisode, dans l'effervescence des travaux en vue de la cérémonie de réouverture, nous suivons en parallèle l'évolution du malaise relationnel entre Amy et Jonah, la recherche d'un logement de ce dernier, la manière dont Mateo se prépare à revoir Jeff et les insécurités successives de Glenn. Au sixième, pendant que la majorité des employés sont mobilisés autour du projet de Jonah de créer un fond de solidarité destiné aux soins de santé, Glenn s'occupe de son grain de beauté, Amy cherche une forme de reconnaissance et Mateo teste divers remèdes pour soulager son otite. Au dernier épisode, tous participent à la préparation de l'émission qui doit avoir lieu en direct et dans laquelle ils veulent révéler les pratiques âgistes de la direction mais c'est aussi l'occasion pour Jonah et Amy de retrouver leur complicité perdue. Dans

l'épisode 14, enfin, ce n'est pas une mais deux trames principales qui se déroulent en même temps, combinant un contexte professionnel avec des enjeux privés, d'un côté avec Mateo qui révèle son secret dans le cadre d'une négociation d'indemnité avec Jeff et de l'autre avec Amy dont la jalousie envers Kelly vient perturber l'attitude professionnelle.

Mais même alors nous n'assistons qu'aux temps forts, aux moments-charnières, aux révélations et prises de conscience, aux épreuves et résolutions. On nous montrera les décisions successives qui pousseront Jonah à emménager chez Garrett, puis chez Kelly, puis chez Garrett à nouveau. Mais de cette cohabitation, nous n'en saurons que très peu. Nous le verrons être le premier à s'investir pour la défense des droits de ses collègues. Mais ses conditions de vie, la manière dont elles l'impactent personnellement, nous restent largement inconnues, au point de pouvoir continuer à être traité comme un naïf, peu conscient des réalités sociales et économiques vis-à-vis desquelles il ne disposerait que de bonnes intentions ou d'un point de vue purement théorique.

L'engagement du personnage dans les intrigues proposées ne permet dès lors pas d'en constater davantage l'évolution. Au même titre que pour les informations données sur la vie des uns ou des autres, la familiarité ainsi instaurée avec le téléspectateur, auquel on donne des nouvelles comme à un ami, un coup d'œil sur ce qui se déroule hors caméra, à l'extérieur de cet espace non seulement professionnel mais pour une bonne part ouvert au tout venant, permet surtout de confirmer, éventuellement préciser légèrement, ce que l'on savait déjà. Chacune de ces bribes d'informations contribuent dès lors à la cohérence du récit en participant à la caractérisation des personnages sur lesquels elle se construit.

Savoir qu'Amy est mère d'une adolescente, que Jonah a abandonné ses études de commerce au bout d'un an ou que Mateo est immigré illégal peut modifier légèrement ou renforcer l'image que l'on se fait d'eux. Cela ajoutera à l'impression de responsabilité qui se dégageait déjà de la première et d'erreur de casting social pour le deuxième, tandis que ça pourra éventuellement adoucir l'antipathie que dégage le troisième en éclairant différemment son comportement. Mais c'est surtout l'occasion pour chacun d'entre eux de se raconter, de déjouer les idées préconçues en rappelant qu'ils sont les mieux placés pour dire qui ils sont.

Rôles sociaux

Les personnages de *Superstore* évoquent très peu les rôles sociaux qui peuvent être les leurs. Il faut dire qu'en dehors de Glenn, Amy et Cheyenne, la plupart sont des trentenaires sans charge de famille et sans autre responsabilités que professionnelles. Et même lorsque cet aspect de leur

vie est évoqué, ça ne l'est jamais que comme élément de contexte sans être essentiel pour l'individu qu'ils présentent au travail. Certes, le fait d'être humiliée par Dina devant la mère d'une copine de sa fille participe à expliquer pourquoi Amy finit par vouloir rétablir la vérité. Mais c'est surtout une manière de montrer que peu importe ses responsabilités en-dehors, le travail constitue un espace à part dans lequel cela ne compte pas vraiment.

Le seul rôle qui leur est demandé de jouer dans cet espace particulier est, en l'occurrence, celui de petites mains largement invisibles. Ils s'affairent, ont des objectifs à remplir, comme celui de permettre la réouverture dans le délai imparti, et des responsabilités, comme celui d'attacher solidement les panneaux pour éviter les accidents, mais cette fonction a pour but principal de ne pas être vue. Lorsqu'on y fait attention, c'est que quelque chose s'est mal passé. Le reste du temps, ils s'affairent, se répartissent des tâches qui peuvent exiger de réelles compétences techniques ou d'organisation et de management, sans que leur utilité sociale n'apparaissent que ce soit au public ou à leurs supérieurs.

Ils forment dès lors une mini-société, une organisation dans l'organisation, dans laquelle on se contente de se référer à la direction pour les évènements exceptionnel et on gère l'ordinaire entre soi, en fonction de la bonne volonté et des capacités de chacun. Ce mode de fonctionnement met ainsi spécifiquement en lumière les particularités individuelles puisque ce sont elles qui, en définitive, permettent au magasin de tourner. Le caractère, l'investissement, l'intelligence, l'intégration au sein de l'équipe, déterminent au final le rôle qu'un personnage joue dans l'équipe et les tâches qui lui seront attribuées, comme l'indique Dina lorsqu'elle envoie Amy chercher les costumes de Minions avec Jonah, aucune autre personne de confiance n'ayant pu être trouvée.

Mais ce fonctionnement n'est en réalité que le pendant d'une dynamique collective qui s'adapte aux individualités qui composent le groupe parce que seul compte le résultat final d'un travail d'ensemble. Lorsque l'objectif est de ne pas être remarqué, que tout se passe comme si ça tournait tout seul, la moindre erreur expose l'ensemble des travailleurs à une baisse de réputation. Tenir compte de chacun s'avère donc le meilleur moyen de limiter les problèmes. Une véritable solidarité dans laquelle chacun participe à hauteur de ses moyens s'instaure alors, dans laquelle personne n'est laissé de côté, quels que puissent être les affinités personnelles par ailleurs. Ainsi, Amy et Jonah, lorsqu'ils en discutent entre eux admettent volontiers que Myrtle travaillait mal mais ça n'empêche pas l'organisation d'une dénonciation de ses conditions de licenciement.

Tous peuvent apparaitre un peu tire-au-flanc ou incompétents dans un tel contexte, comme nous le démontrent le temps passé par Dina à s'occuper d'un problème privé de Glenn ou la nonchalance d'Amy face à l'accident provoqué par la chute d'un panneau sur un étal. Durant des séquences silencieuses entrecoupant le récit, des employés sans réplique apparaissent également dans des situations peu flatteuses pour la profession, jouant au golf ou coincé dans son propre cordon-séparateur de files et, à la fin du premier épisode, ils cachent des poubelles dans les cabines d'essayage et cassent le contenu des boites qu'ils placent à la hâte dans les rayons. Mais ces détails individuels importent peu tant que la vision d'ensemble est préservée.

Le manque de motivation et les erreurs sont admis sans jugement par ces travailleurs parfaitement conscients du caractère ingrat de leur travail. Partageant une condition commune, ils n'investissent qu'une part très limitée d'eux-mêmes dans les tâches qui leur sont demandées, ce qui leur laisse le temps de développer des projets et relations plus valorisants et enrichissants. Si ce n'est donc pas dans leur profession que les personnages trouvent un rôle social susceptible de les définir, si ce n'est au sein d'un cercle très restreint où leurs compétences particulières peuvent être reconnues, comme c'est le cas pour Amy qui n'est qu'une travailleuse comme les autres aux yeux des personnes extérieures, ils peuvent par contre endosser, au nom de cette équipe, une responsabilité et un rôle collectif à travers lesquels ils peuvent se sentir exister. C'est le cas de Jonah, lorsque tout le monde le remercie d'avoir mis sur pied un fond de santé, mais c'est aussi le cas de tous ceux qui participent au plan élaboré au dernier épisode et dans lequel chacun est investi d'une mission particulière. Ainsi, même Garrett, généralement si détaché, cherche à montrer la part active qu'il y prend, ce qui lui vaut la condescendance moqueuse de Mateo et Cheyenne.

Relations

Si chaque réplique est une affirmation de soi, elle est en même temps une reconnaissance de la place des autres dans ce processus. Se dire ne prend sens que dans l'écoute ainsi dictée, voire le plus souvent dans le dialogue continu dans lequel ce geste nous inscrit. Sandra ne peut que s'effacer lorsque l'indifférence des autres lui impose le silence. Sans leur attention, la voilà privée des moyens de corriger l'image que l'on se fait d'elle. Un regard attentif sur les dialogues qui compose la série pour l'essentiel permet ainsi de constater combien les expressions de soi des différents personnages en présence ne se réalisent véritablement que dans une négociation et des micro-ajustements perpétuels avec ceux qui les écoutent. Qu'il s'agisse de s'accorder dans le conflit ou la collaboration, des relances incessantes sont réalisées de part et d'autre pour assurer la paix, à travers les marques de politesse notamment, le consentement, une réalité

commune mais aussi une reconnaissance de soi par l'autre. Et on pourrait estimer que celui qui remporte la négociation instaure sa vérité comme vérité partagée, même si concrètement seul un consentement réel et non pas arraché assure la stabilité de cette vision commune.

Ainsi, lorsque Mateo, fraichement blessé, explique qu'il ne saura pas négocier une compensation car il cherche trop à être apprécié par les autres, Jonah manifeste ses doutes face à une telle affirmation de soi mais se voit imposer sèchement son accord, Mateo se décrétant gentil. Il propose néanmoins de l'aider, ce que Mateo accepte en reconnaissant que son caractère énervant pourrait effectivement être utile. Jonah le corrige en précisant qu'il a surtout fait des études de commerce durant un an mais qu'il va le prendre comme un compliment, ce que Mateo rectifie à nouveau en confirmant que ça n'en était pas un. L'échange se conclut par un retour sur l'affirmation de départ avec Jonah qui commente ironiquement en affirmant qu'il est en effet gentil. Dans cet échange, on le voit, chacun des deux protagonistes cherche à faire reconnaitre sa définition de lui-même, ainsi que sa vision de l'autre. Les deux versions étant contradictoires, cependant, la négociation n'aboutit qu'à un accord feint et aucune ne se trouve véritablement modifiée par celle de l'autre.

Parfois, pourtant, la négociation aboutit. C'est le cas lorsque, alors que Dina explique s'être fait enlever un grain de beauté, Glenn cherche à la ridiculiser en présentant cette opération comme purement esthétique. En répliquant qu'il s'agissait d'un mélanome et qu'elle est donc à présent débarrassée d'un cancer, celle-ci rétablit immédiatement une image d'elle-même qui ne souffre plus aucune contestation malgré son imposition catégorique. Mais c'est également le cas lorsqu'en fin d'épisodes 1, 6, et 22, le désaccord entre Amy et Jonah laisse place à une reconnaissance et un ajustement. Ainsi, alors qu'elle affirmait ne pas devoir clarifier leur relation en début de saison, elle finit par lui expliquer où elle en est ; alors qu'elle a prétendu mériter la reconnaissance de tous pour le projet de fonds commun pour les soins de santé porté par Jonah, elle admet en fin de journée que sa logique manquait de clarté ; et alors qu'elle cherche à éviter de collaborer avec lui dans le dernier épisode, elle accepte finalement de faire table rase des griefs qu'elle aurait accumulés contre lui. Dans ces cas-ci, le caractère concilié de l'ajustement à l'autre est plus évident, même si on constate toujours un décalage dans l'ouverture à la négociation qui fait reposer sur Amy et l'évolution de sa position le succès de celle-ci.

Si chacun cherche à rétablir constamment sa vérité, les discussions aboutissent cependant rarement à un accord parfait et il s'agit surtout là d'occasions d'observer les dynamiques, les rapports de pouvoir et les personnalités à l'œuvre. Ainsi, avec son caractère dominant, Dina se

place très rarement dans une position de négociation. Son assurance parvient généralement à imposer autant des faits que son auditoire sera prêt à admettre sans problème que des interprétations beaucoup plus personnelles de la réalité auxquelles elle accorde le même caractère d'évidence. C'est par exemple avec la même confiance qu'elle va contredire Amy lorsque celle-ci prétend ne pas être cassante avec Kelly, utilisant pour l'occasion une liste d'incidents précis listés par Sandra et laissant sa démonstration incontestable malgré les tentatives de dénégation, ou qu'elle va prétendre qu'Howie Mandel et elle sont occupés à flirter, au plus grand étonnement de celui-ci, ou que la moumoute de Jeff est réussie, en contradiction totale avec les réactions qu'elle a suscitées jusque-là.

A côté de ce qui est dit, qui peut ou non faire l'objet d'un accord et d'une reconnaissance mutuelle, la manière dont ces dialogues sont menés caractérise donc tout autant un personnage. Jamais Dina ne se dit imposante ou Sandra, soumise mais il suffit d'écouter la tournure que prend la discussion entre elles lorsque cette dernière suggère d'échanger les rôles dans le plan qui lui est présenté, parce qu'elle ne sait pas conduire le chariot élévateur, pour comprendre qu'elle va devoir apprendre très vite, ce qui est évidemment une occasion de comédie mais qui nous informe en même temps beaucoup sur les deux personnalités en présence. Chaque relation se présente ainsi comme un affinement de la caractérisation des personnages puisque chacune les place dans une dynamique différente, et ce que ce soit par les dialogues ou dans les actions.

C'est pourquoi il peut se révéler intéressant d'observer ce que nous disent de chaque personnage, les paires, conflictuelles ou collaboratives, qu'ils forment le plus régulièrement entre eux, ainsi que la manière dont certains traits de caractère ne se révèlent qu'en relation, tout le sel de *Superstore* reposant précisément dans la révélation de ces dynamiques. Nous avons déjà souligné combien le duo composé de Dina et Sandra permettait de mettre particulièrement en valeur un rapport totalement opposé au pouvoir ou combien l'inversion des performances de genre entre Glenn et Dina les renforçait mutuellement.

De même, certains échanges, comme ceux de Jonah et Mateo ou Garrett et Marcus permettent de montrer l'incommunicabilité inévitable entre deux visions de la réalité trop différentes. C'est l'occasion à la fois de présenter les premiers comme raisonnables en miroir de la désillusion des seconds et de constater les difficultés auxquelles peut mener dans certains cas une individualisation trop différenciée qui ne permet même plus de partager une réalité commune.

En contraste avec ces situations qui finissent par une rupture pure et simple de communication, généralement repérable à l'usage du sarcasme par la partie « raisonnable », signalant ainsi l'impasse dans laquelle ils se trouvent, la relation instaurée entre Amy et Jonah révèle elle aussi

des visions du monde opposées mais néanmoins appelées à s'harmoniser. On pourrait ainsi la présenter comme la rencontre du pragmatisme et de l'idéalisme. Exerçant ce métier depuis plus de dix ans pour subvenir à son rôle de mère, Amy est dans un rapport bien plus subi à son travail, et à ses choix de vie en général que Jonah qui débarque un peu par hasard et très inexpérimenté. Si tous deux visent généralement les mêmes objectifs, la première y apporte un point de vue plus réaliste et le second un optimisme communicatif.

Un des axes récurrents de la série consiste dès lors à confronter ces deux protagonistes afin d'observer comment concilier leurs atouts. Nous pouvons ainsi remarquer l'attitude désabusée adoptée par Amy face à son projet de fond commun, puis la manière dont elle tente de se l'approprier lorsque l'idée semble donner ses fruits pour enfin en endosser pleinement la responsabilité en commun avec Jonah quand tout le monde finit par se retourner contre eux. Douée pour assumer les situations difficiles qu'elle n'a pas choisies, elle représente un support apprécié lorsque tout tourne mal même si ses doutes s'en trouvent ainsi confirmés. Si Amy et le pragmatisme qu'elle incarne ne sont pas de la partie, il y a donc de fortes chances que le projet soit voué à se fracasser contre la réalité. Par contre, dans l'épisode final, c'est elle qui mène l'opération et elle reconnait elle-même y avoir cru. L'objectif semblait alors atteignable, même s'il n'a finalement abouti à rien.

Lorsque ces deux personnages évoluent séparément, comme dans l'épisode 14, chacun apparait par contre dans toute son impuissance. Toujours mû par son désir de justice sociale, Jonah se révèle bien incompétent et inutile dans son rôle de négociateur. Il tente vainement de justifier sa présence auprès de Mateo par son unique année en école de commerce mais révèle dès le premier échange avec Jeff les limites de ses talents en la matière avant de se contenter du rôle de témoin, commentant avec candeur la tournure des discussions. De son côté, Amy n'est plus du tout investie par une cause qui la transcende mais par des préoccupations puériles (prouver contre toute évidence qu'elle n'est pas jalouse de la relation entre Kelly et Jonah) et connait l'humiliation infantilisante d'être traitée comme un travailleur médiocre. Belle démonstration que l'un ne peut se concrétiser sans l'autre, que pragmatisme et idéalisme se complètent.

A partir d'un panel relativement restreint de personnages très typés et prévisibles, le jeu qu'offre la combinaison des alliances, plus ou moins fréquentes, et la variation des situations dans lesquelles ils sont placés et poussés à agir offre une infinité de possibilités aussi originales que familières. Et même un personnage générique comme Marcus peut y acquérir des éléments de singularisation, comme ce sera le cas dans l'épisode 14 lorsqu'il cherchera à se blesser afin d'obtenir une indemnisation et que Garrett se proposera de l'aider. Par cette simple trame

secondaire, on est amené à le considérer à la fois comme un individu ambitieux, car prêt à tout pour réaliser son projet, mais limité dans ses options et facilement manipulable, face à la perversité de Garrett, qu'on a de son côté rarement vu pousser son humour noir aussi loin. On l'identifie enfin comme un corps, capable de souffrance et de peur.

Singularisation

En-dehors de ce qui a été dit jusqu'ici et qui dessine le plus gros du travail de singularisation des personnages, trois éléments peuvent être repérés comme des marques signifiantes d'individualisation. Le premier concerne l'expression des ressentis physiques et émotionnels. Au-delà de ce qu'ils sont à l'extérieur, des rôles qu'ils portent et de leur manière de s'affirmer face aux autres, chaque protagoniste est à la fois une présence, un corps, et une sensibilité qui s'exprime et produit des effets. L'exemple le plus flagrant en est une scène de l'épisode 14 dans lequel Amy se retrouve sur un chariot élévateur avec une Sandra terrifiée. Non seulement le corps de celle-ci s'avère vite envahissant mais l'angoisse qu'elle porte finit par les précipiter dans un nouvel accident.

Mais, en réalité, c'est l'ensemble de la série qui met en scène des corps et des émotions qui débordent sur les autres. C'est Isaac qui monte sur une table et finit dans le distributeur de friandises, clôturant brutalement les discussions autour du fond de santé. C'est Glenn qui cherche à montrer son grain de beauté en faisant disparaitre derrière un drap le corps qui le porte. C'est Mateo qui gémit de douleur en perturbant toute la salle de pause. C'est Jeff et ses perruques, Marcus qui rentre dans un broyeur de carton, Amy et Jonah qui essaient d'enfiler un costume de Minions, … L'individualité, c'est l'existence de corps et de sensations à la fois séparés et débordants sur les corps et sensations d'à côté.

Deuxième signe de particularisation, les personnages sont présentés comme porteurs d'un souhait de se distinguer de ceux qui les entourent. Chacun marque son recul, sa différence, même avec ceux dont il partage relativement une vision du monde. Mateo et Cheyenne l'exprime par un léger mépris, Amy et Garrett par le sarcasme, Dina par ses certitudes, Jonah et Glenn par leurs idéaux, mais tous portent en eux la conviction qu'ils sont plus justifiés que les autres à être comme ils sont. Notons que si la présence d'autres travailleurs de l'équipe qui restent anonymes ou qui ne parlent pas met en valeur cette distinction en grossissant les rangs de ceux vis-à-vis desquels les personnages se singularisent, cette caractéristique n'est pas réservée aux protagonistes récurrents de la série. Même les intervenants ponctuels, comme le PDG ou Howie Mandel, portent cette aspiration à travers le souhait de faire preuve de davantage de maturité par exemple.

Enfin, et c'est évidemment lié, chaque personnage est particulier par le point de vue qu'il adopte et défend. S'il exprime souvent cette manière de voir dans ses tentatives de se distinguer des autres, il peut aussi l'exprimer en toute simplicité avec souvent la conviction que les autres voient et pensent comme lui, ce qui s'avère généralement faux. En exprimant ce qu'il vit et espère, l'individu de *Superstore* se vit comme une évidence sans cesse remise en question par les évidences qui s'expriment autour de lui.

1.4. Actions

Ce qui fait la singularité d'un personnage et permet au téléspectateur de construire à son égard un horizon d'attente confirmé et affiné à chaque nouvelle configuration, c'est donc la toile reliant ces innombrables détails jusqu'à leur donner une cohérence solide et flexible à la fois. Mais la dissémination de ces éléments de caractérisation ne suffit pas à le résumer. Si les actions réalisées par chacun nous informent sur les personnalités en présence, elles permettent aussi d'identifier les rôles qu'elles revêtent au sein du récit. Ainsi, en tentant d'appliquer le schéma actantiel aux différents épisodes, leurs protagonistes et la manière dont ils fonctionnent peuvent nous apparaitre plus clairement.

1.4.1. Schéma actantiel

Chaque épisode analysé peut être décomposé en une trame principale et deux à quatre trames secondaires d'importance variable. La trame principale indique une préoccupation commune directement liée au travail des protagonistes (en gras) qui va soit mobiliser tous les travailleurs soit être traitée séparément par plusieurs trames. Les trames secondaires portent des préoccupations privées (en italique), même si celles-ci se confondent régulièrement avec les enjeux personnels et interpersonnels.

	Episode 1	Episode 6	Episode 14	Episode 22
Trame 1	**Réouverture : Tous**	**Fond de santé : *Jonah, Amy, Sandra, Marcus, Garrett, Isaac, Justine, Kelly, ...***	**Sécurité : *Amy et Kelly***	**Dénonciation : Tous**
Trame 2	*Relation : Jonah et Amy*	***Santé : Glenn***	***Dédommagement : Mateo***	*Relation : Jonah et Amy*

Trame 3	*Logement : Jonah*	***Santé : Mateo***	***Accident : Marcus***	*Angoisse : Glenn*
Trame 4	*Relation : Mateo*		*Révélation : Jonah et Amy*	
Trame 5	*Angoisse : Glenn*			

Cette répartition démontre à la fois une individualisation des enjeux, les personnages principaux étant généralement porteurs d'une problématique propre, et une forte cohérence de leurs intérêts. Ainsi, nous pouvons constater dans le tableau ci-dessus que les épisodes 1 et 22 proposent une intrigue principale impliquant tous les employés autour d'un projet commun, tandis que les épisodes 6 et 14 présentent chacun trois développements autour d'une même problématique (l'accès aux soins et les accidents du travail). Les enjeux romantiques se déroulent quant à eux sur l'ensemble des épisodes pour Amy et Jonah, même si ça n'est pas toujours identifié en tant que tel, mais seulement 1 et 14 pour Mateo et Jeff, ce dernier n'étant pas présent dans l'épisode 6 et leur relation étant effective à la fin de la saison. Remarquons par ailleurs que ces questions relationnelles sont conditionnées par les occasions professionnelles, au même titre que toutes les intrigues centrées sur un problème personnel dont soit la source (prise de parole publique pour Glenn) soit la solution (aide d'un ou plusieurs collègues) lie étroitement les individus à leur travail.

Afin de ne pas multiplier les schémas inutilement, nous tenterons ici d'en proposer un par épisode se concentrant sur l'enjeu collectif qui s'y trouve développé. Nous tenterons par ailleurs de présenter également un schéma transversal pour les trames plus personnelles.

Destinateur : direction, Glenn	Destinataire : direction, Glenn, public
Objet : réouverture	Sujet : Amy, Dina
Adjuvants : employés, Glenn	Opposants : Jeff, Glenn, Garrett, Cheyenne

La réouverture ayant été décrétée par le siège central et confiée à Glenn, mais bénéficiant également à ces deux parties en termes de réputation notamment, nous pouvons estimer qu'ils sont tous deux à la fois destinateur et destinataire, même si le public est évidemment le destinataire officiel. L'importance accordée aux apparences à travers un rayon en trompe-l'œil, des cabines d'essayage remplies de poubelles, et des objets cassés dans leurs emballages, démontrent en effet que derrière les clients, c'est en réalité masquer l'erreur de Glenn aux yeux

de la direction qui importe. Pour prendre les choses en main, nous trouvons Amy et Dina qui mettent au travail l'ensemble des employés.

En tant que représentant du siège central, Jeff constitue l'opposant principal puisque c'est son regard à lui qu'il faut détourner de tout signe de retard. Un certain nombre d'employés peuvent cependant constituer également des obstacles à la tâche commune par un souhait de se différencier, comme Cheyenne contredisant Amy pour se mettre en valeur ou Garrett s'amusant avec les angoisses de Glenn. Enfin, à la fois destinateur et destinataire, ce dernier peut aussi être situé en tant qu'adjuvant et opposant, ses préoccupations autour de sa voix ne le rendant pas très efficace, il se révèle néanmoins le seul à pouvoir gagner du temps le moment voulu.

Destinateur : Mateo, Jonah, Glenn	Destinataire : équipe, Glenn, Mateo
Objet : accès aux soins	Sujet : Jonah, Glenn, Mateo
Adjuvants : Amy, Kelly, Dina, Tate, Marcus, tous	Opposants : Amy, Sandra, équipe, Glenn, Tate, Mateo

Organisé autour de la question de l'accès au soin, l'épisode 6 se décompose en trois trames pour laquelle chaque sujet s'investit lui-même d'une mission. Si Glenn et Mateo sont également les destinataires de leurs actions, Jonah agit par contre pour les autres. Coté adjuvants, nous trouvons Amy et Kelly en support pour Jonah, Dina pour Glenn et Tate, Marcus et finalement la générosité de tous pour Mateo. Côté opposants, on retrouvera cependant Amy dans un premier temps et Sandra et l'équipe dans un deuxième temps, tandis que Glenn et Mateo constitueront leur principal obstacle, avec l'incompétence de Tate.

Destinateur : Amy, Mateo, Marcus	Destinataire : Amy, Kelly, Jonah, Mateo, Marcus
Objet : Responsabilité en matière de sécurité	Sujet : Amy, Mateo, Marcus
Adjuvants : Dina, Jonah, Garrett, Jeff	Opposants : Amy, Dina, Sandra, Glenn, Jeff, Marcus, Mateo

Également divisé en trois trames autour d'un même sujet, l'épisode 14 prend pour objet la responsabilité en matière de sécurité, même si les motivations de chacun face à cet enjeu sont en réalité bien plus personnelles. Ainsi, Amy s'accuse à la place de Kelly, ce qui devrait donc bénéficier à celle-ci même si c'est surtout son image à elle et ultimement la manière dont elle apparait face à Jonah qui motive la décision de celle-là. De leur côté, Mateo et Marcus se lancent

chacun dans leur propre quête dont ils sont aussi les bénéficiaires. Chacun sera aidé par un « allié » qui s'avèrera plus contre-productif qu'autre chose, tandis que les sujets seront au final leur plus gros opposant. Aucune des quêtes n'aboutira donc, même si les véritables enjeux des héros trouveront quant à eux une forme de résolution.

Destinateur : Amy et Jonah	Destinataire : Public, équipe
Objet : Dénonciation publique	Sujet : Amy, Jonah
Adjuvants : Jeff, Dina, Sandra, Garrett, Cheyenne, Mateo	Opposants : Laurie, Neil, Jeff

Se concentrant sur une quête commune, le dernier épisode présente Amy et Jonah côte à côte comme sujets d'une mission qu'ils se sont eux-mêmes attribuée et dont le destinataire est l'ensemble des travailleurs, à travers son caractère public. Tous les personnages principaux sont impliqués dans la réalisation de cet objectif et aident à leur niveau, tandis que les éléments de la direction en représentent les obstacles. Notons que Glenn tient ici une position de retrait. Traitre faisant échouer toute l'entreprise, Jeff passe au dernier moment du statut d'adjuvant à celui d'opposant.

Destinateur : Jonah/Mateo	Destinataire : Jonah et Amy/Mateo et Jeff
Objet : Vérité des sentiments	Sujet : Jonah/Mateo
Adjuvants : Amy, situation	Opposants : Amy, Jonah/Mateo, Jeff

Enfin, nous pourrions présenter les enjeux sentimentaux de la saison comme une quête pour la vérité des sentiments, dont Jonah d'un côté et Mateo de l'autre sont les sujets et destinateurs en même temps, car ils sont dans la démarche de recherche, même si leur propre vérité s'ajuste à celle que leur donne leur intérêt amoureux respectif. Ainsi, quoiqu'Amy s'oppose clairement à certaines mises au point et que Jeff s'enfonce dans les faux semblants, nous pouvons estimer que chacun, en attendant le signal de l'autre, se présente à certains moments comme un obstacle à la relation amoureuse que chacun souhaite secrètement. Même si Amy finit généralement par expliquer où elle en est après avoir évité la discussion, c'est la situation et la relation qu'elle instaure qui offrent les circonstances nécessaires au dénouement.

1.4.2. Compétences, limites et impact

Nous pouvons constater, pour commencer, qu'il existe une opposition entre l'équipe des employés et celle de la direction. Alors que celle-ci bénéficie clairement de la mobilisation de ceux-là en début de saison, en partie d'ailleurs contre elle-même lorsqu'il s'agit de détourner l'attention de Glenn, puis de Jeff, pour pouvoir mener à bien la mission, la fin de saison met en scène une confrontation directe entre les intérêts de part et d'autre. En occupant une place intermédiaire, l'un par sa présence constante au sein de l'équipe et l'autre par son licenciement momentané, Glenn et Jeff incarnent ainsi parfaitement la confrontation qui se joue entre ces deux parties. Passant dans le même épisode du statut d'adjuvants à celui d'opposants, ou l'inverse, ils manifestent l'impossible conciliation d'intérêts contradictoires. L'instabilité de leur caractère, à l'un comme à l'autre, signale donc tout autant leur identité que leur position au sein d'un dispositif idéologique.

En se chargeant régulièrement eux-mêmes, séparément ou à deux, d'une mission dont les bénéficiaires seraient l'équipe dans son ensemble, Jonah et Amy endossent un rôle d'avant-garde dans cette confrontation idéologique. Cependant, si l'on compare la manière dont ils mènent leur quête entre les épisodes 6 et 22, il apparait clairement que ce rôle ne peut revêtir une véritable efficacité que si le reste des travailleurs est impliqué et mobilisé en vue d'un but commun. En se chargeant seul d'un objectif collectif, l'accès aux soins de santé, Jonah parvient un temps à être reconnu comme un héros mais prend rapidement conscience que sans concertation chacun poursuit ses intérêts propres et voue ainsi à l'échec l'ensemble de l'entreprise.

En observant les trames secondaires, plus personnelles comme nous l'avions noté, il est également intéressant de remarquer que le rôle d'opposant est très souvent joué par le héros de la quête lui-même. Procédé de comédie assez évident, cette caractéristique peut se révéler significative sur ce qu'elle nous dit de l'individu. Loin de ne se confronter qu'aux autres, ou à la société dans son ensemble, celui-ci se présente, en effet, à nous, du moins dans la poursuite de ses objectifs privés, comme son principal ennemi. Alors qu'il cherche désespérément un avis sur son grain de beauté, sa pudibonderie constitue le principal obstacle de Glenn. C'est la peur qui retient Marcus alors qu'il cherche à se blesser. Tandis que c'est leur volonté de maintenir secret, sa situation illégale, pour Mateo, malgré des sommes de plus en plus importantes que cela le force à refuser, et ses sentiments, dans le cas d'Amy, en dépit des humiliations que cela lui fait endurer, qui finit par en accélérer la révélation. Enfin, alors que tous auraient à bénéficier d'une assurance de santé plus efficace, c'est parce que chacun en fait une affaire personnelle, cherche à traiter sa situation seule, qu'ils finissent par saborder le projet. De là à dire que nul

n’arrive à ses fins seul et que la liberté se conquiert ensemble, l’interprétation n’exige pas un effort d’imagination trop important.

Mais les actions représentées ne se limitent pas aux interactions et réactions interpersonnelles. A travers elles, c’est aussi tout le fonctionnement et les rôles professionnels qui se dégagent. Un peu comme les tenues des uns et des autres, les tâches qu’on les voit réaliser en parallèle de la quête qu’ils se sont attribués le temps d’un épisode prennent sens dans la manière dont elles font se rencontrer rôles et individualités. Glenn, que l’on voit la plupart du temps plus préoccupé par des angoisses intimes que par la gestion du magasin apparait ainsi d’autant plus singulier qu’il est inadéquat dans son travail. Par contre, Amy, que l’on voit beaucoup en train de ranger ou se déplacer avec un Bic et un porte-bloc confirme l’impression de responsabilité qu’elle inspire et semble dès lors d’autant moins elle-même lorsqu’elle privilégie ses préoccupations personnelles au mépris de la sécurité. Cette altération de sa caractérisation habituelle finit d’ailleurs par se marquer également sur son uniforme lorsqu’elle se voit affublée d’un gilet orange pour suivre une formation sur la sécurité.

Notons, par ailleurs, que la présence en arrière-plan ou durant les réunions, officielles ou pas, d’autres employés, ainsi que de la clientèle dans les rayons du magasin constitue une toile de fond rappelant constamment la fonction de chacun, la répartition officielle des rôles, ainsi que la raison de leur présence ensemble à cet endroit. Malgré des intrigues privées, une majorité des enjeux et préoccupations soulevés par les différents épisodes s’inscrivent dès lors dans ce cadre et poussent les protagonistes à se situer par rapport à lui.

C’est ainsi qu’alors qu’il est un employé comme les autres, malgré les quelques marques de « sophistication » qui le caractérise comme légèrement bourgeois (son apparence généralement impeccable, sa cafetière française à piston, ses podcasts), Jonah se distingue surtout par sa vision politique des enjeux quotidiens auxquels lui et ses collègues se trouvent confrontés et auxquels il tente de trouver une réponse. Moins résigné que les autres, peut-être parce qu’il y est moins habitué, ce sont sa volonté d’agir et ses tentatives qui lui offrent sa caractérisation, non plus par défaut, en contraste par rapport au reste de l’équipe, mais positivement. Sans doute apparait-il naïf et ses projets sont-ils souvent voués à l’échec mais il porte une dynamique qui entraine avec lui la mobilisation de quelques collègues, parfois parmi les plus détachés comme Garrett dont l’engagement dans le plan élaboré en fin de saison rompt avec son image impassible et le révèle dans sa vulnérabilité.

1.5. Modalités de marquage

Ce qui nous mène à convoquer le travail de P. Glaudes et Y. Reuter pour constater avec eux combien les personnages sont aussi des supports de valeurs et de représentations. De fait, si l'on suit les quatre modalités de marquage que ces auteurs proposent, quelques informations supplémentaires semblent pouvoir être dégagées.

1.5.1. Clarté narrative

Pour commencer, en se penchant sur la clarté narrative, nous observons qu'alors que les enjeux sont particulièrement évidents lorsque les protagonistes sont amenés à faire front contre les attentes de la direction, nous indiquant ainsi deux camps aux intérêts distincts, voire opposés, face auxquels nous sommes invités par le dispositif narratif à prendre parti pour l'un aux dépends de l'autre, la situation idéologique se complique dès qu'il s'agit d'observer les points de vue des membres de l'équipe entre eux. Certes, beaucoup sont ridiculisés et simplement destinés à faire rire, démontrant ainsi que malgré une prise de position en leur faveur la série n'idéalise pas les travailleurs qui constituent son sujet, mais ces interactions sont malgré tout l'occasion d'entrevoir les différences idéologiques et pratiques qui les traversent.

Si, par exemple, le rejet pur et simple d'un fonds de santé au nom d'une paranoïa antisocialiste, exprimée par Isaac, est rapidement balayé par Garrett, qui porte, malgré son caractère cynique, une forme de clairvoyance au sein de l'équipe, les revendications, appelant à prendre en compte la diversité des situations et problématiques des uns et des autres, lors de la tentative de concertation en fin d'épisode, mettent Jonah et Amy dans un réel embarras. Et si le casting se sépare assez clairement entre une partie des protagonistes qui représentent une forme de raison et une autre beaucoup plus loufoque, ce n'est pas pour autant que les questions soulevées trouvent une solution claire et univoque, comme peut le démontrer l'échange entre Mateo et Garrett qui vient clôturer ce problème d'accès aux soins. A l'origine de la préoccupation, à cause d'une otite manifestement très douloureuse pour laquelle la seule solution disponible semble être un appel aux dons, Mateo apparait tout au long de l'épisode en train de tester des remèdes d'appoint. Lorsque Garrett vient enfin le trouver avec la centaine de dollars récoltés pour lui permettre de se soigner, on est donc amené à y voir l'unique solution qui aura finalement porté ses fruits. Pourtant, en choisissant d'utiliser cette somme pour s'acheter un faux sac Gucci, Mateo rappelle aussi sa liberté absolue vis-à-vis de son corps quitte à mettre à mal toute recherche de solidarité.

1.5.2. Doxa

En termes de doxa, également, la sitcom semble plutôt chercher à déjouer les clichés. Comme nous l'avions fait remarquer, le casting offre une grande diversité physique qui fait de Jonah, et Marcus, les deux personnages les plus stéréotypés. Alors que les autres protagonistes, dont l'appartenance à l'une ou l'autre catégorie sociale dévalorisée constituerait ailleurs l'élément premier de leur caractérisation, déjouent tous à leur manière les lieux communs et rendent ces appartenances inopérantes, c'est sur la fausse universalité du premier ou le caractère générique du second que l'un et l'autre se construisent. On ne sait ainsi pas grand-chose de Jonah, si ce n'est les quelques détails qui ne font que confirmer des goûts et un mode de vie qui le distinguent du reste de ses collègues. Par contre, on nous le montre toujours prêt à parler au nom des autres, même lorsque ceux-ci lui rappellent qu'ils sont capables de le faire eux-mêmes. La confrontation entre ces bonnes intentions un peu creuses et les personnes vraiment concernées, qui apparaissent toujours plus complexes et diverses qu'il ne s'y attend, traverse tout le propos de la série et semble destinée à rappeler à l'ordre autant le public que les auteurs, dont la position d'observateurs risquerait rapidement de les installer dans un confort de pensée légèrement paternaliste.

1.5.3. Thèse unificatrice

Voilà qui nous en indique déjà beaucoup sur la thèse unificatrice. Si l'on ajoute à ce propos, presque préalable, une rapide analyse des intrigues proposées, au niveau des éléments déclencheurs et de résolution, nous pourrons y ajouter l'idée, déjà évoquée plus haut, que des intérêts divergents entre employés et direction nécessitent pour les premiers de s'unir pour défendre leurs droits, mais aussi que c'est à travers l'action collective que les problématiques personnelles trouvent à se régler. Ainsi, alors que la perturbation nait toujours d'un problème individuel (l'incompréhension par Glenn d'un mail annonçant la réouverture, l'otite de Mateo, l'incompétence de Kelly et le licenciement abusif de Myrtle), les conséquences directes sur les conditions de travail en font rapidement une difficulté commune qui exige de s'y mettre tous ensemble pour la surmonter. Et même si la division ou la trahison empêchent parfois d'en sortir « vainqueur », la complicité acquise par le temps passé à poursuivre un objectif commun permet au minimum une évolution sur le plan interpersonnel.

1.5.4. Dispositif énonciatif

En nous penchant, enfin, sur le dispositif énonciatif de *Superstore*, nous noterons que, tout en maintenant une tonalité légère, la série aborde des sujets controversés, face auxquels ses personnages rencontrent régulièrement l'échec, remettant sans cesse à plus tard leur résolution. Accompagnant ainsi une prise de conscience progressive de ses protagonistes, et peut-être aussi

de son public, sans prétendre savoir à leur place ce qu'ils devraient en faire, son propos oscille entre l'intention monosémique bienveillante de Jonah et la polysémie pragmatique d'Amy.

1.6. Conditions d'existence

Mais qu'est-ce que ce jeu de construction qui s'élabore à l'infini entre une série et son public nous dit de l'idée de l'individu qui s'en dégage ? Quelles évidences et quelles questions véhicule-t-il dans son sillage ? En quoi ce que nous avons observé jusqu'ici nous permet-il finalement de répondre à la question qui mène cette investigation ?

Pour commencer, bien entendu, la décomposition de chacun de ces mécanismes nous aide à réaliser combien le personnage diffère de l'individu, combien il est élaboré sciemment pour en atteindre l'efficacité, pour faire illusion, mais combien ce travail ne doit rien au hasard. Chaque personnage dont nous avons repéré ici les caractères déterminants et les zones d'ombre, ne tient, et ne nous tient en tant que téléspectateur fidèle, que grâce à quelques ficelles autour desquelles nous nous chargeons d'ajouter de la chair et des émotions. Mais ils sont, comme nous invite à le considérer Jean-Pierre Esquenazi, des paraphrases, des schémas, certes grossiers et largement détournés ainsi de leur rôle premier d'organisateurs textuels, traçant chacun à leur manière une image commune et vraisemblable pour le spectateur contemporain de l'individualité.

Alors si l'on considère l'ensemble des traits que constituent les personnages de Superstore, quel dessin pouvons-nous en dégager ? Afin de la découvrir, au-delà de ce que nous avons pu en dire jusqu'ici, observons, dans un premier temps, les différentes conditions, institutionnelles, psychologiques, sociales et symboliques, qui permettent de les caractériser, puis, dans un second temps, la manière dont la série les positionne face aux quatre tensions identifiées dans le chapitre 2.

1.6.1. Institutionnelles

Pour commencer, si nous convoquons ce que nous avons pu observer, nous constatons que les personnages de cette sitcom n'existent, en effet, qu'à travers différents supports qui leur permettent d'exprimer leur réalité. Ainsi, il ne fait aucun doute que l'institution que représente ici l'entreprise par laquelle ils sont employés, et à travers elle l'institution que constitue le travail en tant que tel, représente un socle indispensable à partir duquel chacun évolue à sa manière. Mais que ce soit en termes de tenue vestimentaire, de rapport hiérarchique, de raison pour laquelle ils se retrouvent tous réunis de manière répétitive et pour une partie importante de leur quotidien, d'espaces dans lesquels ils interagissent, de tâches qu'on les voit réaliser constamment, d'utilité sociale indiquée par le partage d'une partie du lieu qu'ils occupent avec

une foule de clients, d'expériences et de compétences accumulées, de conditions sociales et de travail partagées et finalement d'intérêts communs, une masse essentielle des informations dont nous disposons sur un personnage, et qui permet de le caractériser, donc de l'individualiser, s'inscrivent dans le rapport que celui-ci entretient avec son statut d'employé.

L'Etat, les partis politiques, la religion, l'école, les médias, ou même les syndicats, n'apparaissent quasiment pas dans les épisodes analysés. Seul Mateo se voit informé d'un statut supplémentaire, celui de sans-papier, ce qui est loin d'être un détail. Mais l'importance que prennent l'entreprise et son fonctionnement dans l'existence des personnes représentées suffit largement à démontrer combien l'aspect institutionnel façonne l'expérience et l'identité individuelle.

1.6.2. Psychologiques

A côté de cette caractérisation relativement subie et figée qui pourrait faire imaginer une uniformisation des travailleurs représentés sous prétexte qu'ils partagent en partie la même fonction, des expériences similaires et des intérêts qui se rejoignent, chaque personnage se voit en contrepied accorder une personnalité, une conscience de soi et un point de vue sur ce qui l'entoure qui le construit clairement dans la distinction à tous les autres. Rien ne vient justifier ces caractéristiques. Elles semblent parfaitement autonomes et fonctionnent en intrication avec le niveau institutionnel, ce qui permet à chaque travailleur de vivre ce qu'il a en commun avec ceux qui l'entourent de manière différente. Mateo et Jonah ont la même fonction mais l'exercent différemment et y mettent des enjeux parfois contradictoires. Qu'est-ce qui justifie cette conscience de soi, ce noyau purement psychologique de l'individu, tel que nous le représente la série, rien ne nous l'indique.

Expériences passées, sentiment de responsabilité face à ses actions, narration de soi, si l'on peut identifier chacun de ces éléments épars au fil des épisodes, ils apparaissent davantage comme des produits d'une identité déjà constituée et on ne peut s'empêcher de voir dans le fait qu'on ne ressente pas le besoin de l'expliquer, une forme de naturalisation de ce sujet. Les individus singuliers, et très excentriques pour certains d'entre eux, sont une réalité qui ne nécessite pas de justification. C'est simplement une donnée avec laquelle il faut composer, même lorsqu'il s'agit de prendre en compte les croyances des uns et des autres, parfois en dépit du bon sens, voire des faits. Ainsi, face à la douleur de Mateo, chacun y va de son remède miracle, qu'il défend avec conviction malgré le dissensus absolu.

Néanmoins, si rien ne vient en effet interroger les origines psychologiques de l'individu à l'écran, le fait de nous en montrer l'affirmation en continu par les personnages eux-mêmes à travers leurs récits d'expérience, l'expression de leur ressenti, le partage de leurs projets, leur demande de reconnaissance… tend à nous donner de l'individualité l'image d'une construction sans fin, d'un travail permanent sans lequel il ne resterait peut-être pas grand-chose. L'individu serait ainsi une pure production de soi sans que l'on puisse savoir exactement où celui-ci a commencé, si ce n'est dans l'acte lui-même. De l'impression d'un caractère, relativement stable et prévisible que nous présentent les différents personnages, et d'une conscience de soi, qui suppose la continuité de la mémoire, nous n'aurions affaire au bout du compte qu'aux effets d'une prestidigitation particulièrement réussie. Individu et personnage se confondent alors dans la pure création et représentation.

1.6.3. Sociales

En support majoritairement de la partie invisible, car privée, de l'identité des personnages de la sitcom, leurs appartenances, rôles et fonctions sociales en dehors de l'institution du travail au sein de laquelle on les voit évoluer, apparaissent à la fois secondaires, puisque peu représentées, mais essentielles, tant elles concerneraient la vraie vie des individus en question. En instituant un rapport au temps, et à l'action, différent, le travail fait de la maison, de la famille, des amis, des hobbys… l'espace où va se déployer en priorité l'investissement proprement individuel de chacun. Cette dimension revêt dès lors un caractère contradictoire au fil des épisodes car, alors que ceux-ci nous les montrent se mobiliser dans une sphère, on nous laisse entendre que c'est ailleurs que se fixent leurs véritables préoccupations.

La famille d'Amy, l'appartement de Garrett, la foi de Glenn, la vie sentimentale de Mateo, tout cela se présente comme la motivation première et singulière de tout le reste. C'est la raison pour laquelle, si on ne peut qu'imaginer combien le handicap de Garrett, l'homosexualité de Mateo, la maternité précoce d'Amy ou de Cheyenne… impactent leur existence, la série évite d'en faire des traits centraux de leur caractérisation. Ces aspects privés sont reconnus, rendus visibles, sans jamais être présentés comme pertinents dans le cadre salarié que s'est donné la sitcom. Une scène en particulier vient éclairer cet aspect. Cherchant à détourner l'attention de Laurie, Amy commence à lui poser une question en lien avec la tâche qu'elle doit accomplir. Celle-ci n'étant pas suffisante, cependant, on la voit s'empêtrer dans un long monologue autour de la question de son homosexualité supposée. Le moment est d'autant plus gênant qu'elle enchaine les clichés et les propositions maladroites, jusqu'à se conclure en admettant que ça ne la regarde pas et qu'elle obtient enfin une réaction le confirmant. Et si, en parcourant les mails de sa

supérieure, un peu plus tard, elle se permet de juger son mode de vie, en fonction des repas qu'elle s'est fait livrer les jours précédents, cela ne revêt aucune importance sur la scène professionnelle qui nous est représentée.

Le travail accueille ici chacun dans sa diversité car il uniformise les enjeux. Ainsi, même si l'on aperçoit clairement, entre les employés eux-mêmes, la formation de groupes affinitaires et que la série nous donne à voir l'évolution des relations qui s'y nouent, celles-ci se présentent moins comme des appartenances contribuant à construire des oppositions entre « nous » et « eux » que comme des rapports interindividuels. Bien sûr, nous avons pu repérer dans le conflit qui dresse les employés contre la direction un schéma de ce genre, mais même alors l'individualité semble primer et aucun n'est enrôlé d'office dans un combat qu'il n'aurait pas choisi et qui ne lui permettrait pas de rester lui-même. D'un côté, en effet, nous pouvons voir dans les personnages intermédiaires de Glenn et Jeff, la flexibilité du groupe des travailleurs. De l'autre côté, la mise en œuvre du plan que ces derniers cherchent à mener à bien repose autant sur un consentement explicite de chacun que sur une participation adaptée à ses moyens : Garrett à la technique, Mateo et Cheyenne au déguisement… Par contre, lorsqu'un protagoniste cherche à enrôler un ou plusieurs autres dans une complicité qu'il n'a pas choisie, comme Marcus tente régulièrement de le faire avec les personnages masculins de l'équipe, il se voit immédiatement opposer une fin de non-recevoir.

Plus que tout autre, c'est un regard relativement proche sur les différentes situations dans lesquelles ils se retrouvent, ainsi que l'action menée ensemble, qui justifient les affinités. Nous pouvons, par exemple le constater dans l'usage de pronoms personnels au pluriel qui n'intervient que suite à l'engagement dans un but commun. Dans l'épisode 6, les « je » deviennent un nous lorsqu'Amy finit par endosser avec Jonah la responsabilité du fonds de santé. Mais même alors l'union est circonstancielle et destinée à libérer chacun de ses membres une fois la tempête passée. Dans l'épisode 14, chacun cherche à forcer de nouvelles alliances, l'une avec Kelly, l'autre avec Mateo, mais ne les basant pas de manière affinitaire, ils n'y parviennent jamais vraiment. Les relations au sein du magasin ne se présentent donc pas comme des appartenances sociales susceptibles de déterminer l'individualité des personnages. Chacun y apparait aussi indépendant que relativement isolé des catégories, communautés et rôles qui peuvent les modeler à l'extérieur. Les individus y apparaissent dès lors d'autant plus singuliers qu'ils sont largement coupés de ce qui les définit dans le monde social et les différentes personnalités s'en trouvent valorisées comme l'élément explicatif des affinités, comme des antipathies mutuelles.

1.6.4. Symboliques

Pour former ces caractères, d'autant plus singuliers qu'ils ont été séparés des appartenances sociales au sein desquelles ils se sont développés, ce sont des valeurs et visions du monde qui trouvent à s'incarner. Ainsi, nous avons montré combien les duos formés entre les personnages constituaient des occasions de confronter des oppositions conceptuelles fondamentales, comme pragmatisme et idéalisme, raison et déraison ou masculin et féminin. L'individu s'y présente par conséquent comme le support, physique et agissant, permettant à ces valeurs de prendre vie. Mais en accédant à l'existence, elles s'en trouvent considérablement complexifiées et susceptibles d'évolution, au contact des autres. Si, par exemple, la confrontation entre Dina et Glenn joue sur l'imaginaire du masculin et du féminin, chacun en même temps en déjoue la simple opposition en permettant d'en croiser les attentes. Glenn est un homme, doté d'une voix très aigüe et plutôt sensible, ce qui ne l'empêche pas de faire appel à Dina, aux caractéristiques plus masculines que lui, pour porter son enfant. L'individualité devient ainsi une occasion sans cesse renouvelée de déjouer les catégories de l'imaginaire sur la palette desquelles elle compose pour se former.

C'est par le caractère stable des points de vue représentés par chaque personnage que l'on prend conscience de la nature de l'individu comme monde, comme réalité propre. Et en même temps, ce n'est qu'à travers lui, et sa capacité d'agir et interagir avec ce qui l'entoure, qu'est rendu possible un monde commun. Si chacun porte, en effet, en lui-même sa propre vérité, il arrive régulièrement que celle-ci ne parvienne à se révéler que par la contradiction qu'y apportent les autres. Qu'il s'agisse d'Amy qui finit par admettre son malaise vis-à-vis de Jonah alors qu'elle l'avait nié jusque-là, de Marcus, soulagé de ne pas avoir été blessé, quand il croyait pourtant le vouloir, de Jeff dont la proposition de revenir travailler pour Cloud 9 révèle l'opportunisme et confirme la méfiance de Dina, de Jonah qui démontre son inexpérience dans l'art de la négociation qu'il pensait pourtant maitriser… les individus se trompent sur eux-mêmes et ne se dévoilent qu'en dehors de leurs automatismes de pensée et leur zone de confort.

S'ils portent tous des valeurs et des croyances particulières, celles-ci ne sont dès lors que des points de désaccord et d'incompréhension tant qu'elles ne trouvent à s'exprimer dans des situations et des engagements concrets, permettant de se retrouver sur un terrain commun. Malgré l'échec de l'entreprise, la question de l'accès à la santé s'ouvre sur une cacophonie de convictions différentes sur ce que devrait faire Mateo pour soulager sa douleur mais finit par une tentative de concertation, une fois l'idée du fonds commun mise en place. Et ce sont alors les valeurs et la philosophie portées par cette idée que porte à sa manière chacun des

personnages. De même, malgré leurs personnalités totalement opposées, l'objectif que représente une indemnité pour accident du travail unit Jonah et Mateo pour un temps dans un combat commun tout en leur permettant de se découvrir. En faisant de l'incommunicabilité entre les visions du monde de chacun des occasions de comédie, *Superstore* ne s'arrête donc pas à cette conception de l'individu mais le présente aussi dans sa dépendance vis-à-vis de ce qui l'entoure pour atteindre une plus grande authenticité.

1.7. Tensions

1.7.1. Intérieur/extérieur

De ce que nous venons de voir, nous constatons d'emblée la trace de la tension entre intérieur et extérieur. En mettant en scène une tension chez les personnages entre ce qu'ils aimeraient et ce qu'ils sont et font vraiment, la série trace une démarcation constante entre l'idéal et le réel qui marque de son empreinte l'individualité. C'est au cœur de l'individu, entre ses projets et sa situation actuelle, qu'une réconciliation doit intervenir pour qu'il soit enfin complet. S'il refuse de s'ancrer dans la réalité qui l'a fait accéder à l'existence, il perd toute consistance ; s'il s'embourbe dans sa situation sans espoir de l'améliorer, il régresse et se perd lui-même. La nature de l'individu est donc avant tout définie par l'harmonie entre ces deux dimensions.

Les autres distinctions que sont celles entre le corps et l'esprit ou l'intimité et une forme de publicité ne sont pas pour autant absentes, même si elles semblent plus anecdotiques. Ainsi, le premier épisode nous donne à voir un dialogue entre Glenn et plusieurs de ses subordonnés au sujet de sa voix et de son étonnement en apprenant que celle-ci sonne très aigüe alors que lui la perçoit comme normale. Ces échanges insistent bien sur l'écart existant entre la manière dont l'individu se vit et celle dont il est ressenti par les autres. Cependant, l'écart de perception apparait dans ce cas précis si invraisemblable que c'est, en vérité, Glenn qui semble s'être complu dans l'illusion, ce qui le rattache alors à l'opposition précédente entre ce qu'on aimerait qui soit et ce qui est. Le reste du temps, la série ne distingue pas vraiment le corps et l'esprit mais utilise bien plutôt le premier pour exprimer le second, comme nous avons tenté de le montrer lors de notre analyse des différents physiques.

Pour ce qui est de la frontière entre intimité et publicité, alors que, nous l'avons vu, la vie privée des personnages fait l'objet à la fois de valorisation, comme une dimension essentielle de leur existence et identité, et d'une relégation en-dehors de ce qui nous est donné à voir, ce qui tendrait à la renforcer, nous assistons également, au cœur du magasin lui-même, à un brouillage constant en la matière. Les exemples les plus évidents de cet état de fait se situent dans les scènes qui mettent directement la nudité et la sexualité des protagonistes sous les yeux

involontaires de certains de leurs collègues, voire des travailleurs et clients de magasins du monde entier. Mais, en réalité, c'est l'ensemble des épisodes qui se construisent sur un mélange constant entre ces deux sphères. Si la vie en-dehors n'intervient que peu dans les intrigues, la vie sentimentale des personnages connait par contre une bonne partie de ses moments forts sur place, et toujours sous le regard, fut-il différé, d'au moins un autre protagoniste. Le moins que l'on puisse dire, c'est que cette séparation-là, entre ce qui est le plus intime et ce qui est donné au regard extérieur, est sans cesse franchie. Le caractère involontaire de chacun de ces dévoilements n'en ôte cependant rien à la dimension intime. Chacun fonctionne au contraire comme autant d'échos à la position spectatorielle qui nous fait nous aussi participer à cette intimité.

L'individu qui nous est dès lors représenté est bel et bien toujours traversé par une démarcation entre ce qui lui est personnel et ce qui regarde tout le monde. Et celle-ci reste intacte, peu importe ce que les autres voient par mégarde. Une fois le point fort passé, ces relations trouvent d'ailleurs à s'installer dans le quotidien de la vie privée hors du magasin et nous n'en recevons à nouveau que des bribes. Mais cette publicité régulière démontre combien l'individu qui s'y construit est capable de ménager un rapport authentique à sa vie privée sous le regard des autres. L'extérieur n'est pas vécu sur le mode de la menace à ce qui se passe à l'intérieur, même s'il n'en est pas non plus la condition, contrairement à la personnalité dont nous avions vu qu'elle ne trouvait à se réaliser que dans l'interaction avec le monde. La relation privilégiée que nouent deux individus se présente ainsi comme le véritable lieu de l'expression de soi, de l'intimité au regard de laquelle les autres individus se retrouvent simples spectateurs.

1.7.2. Liberté/contrainte

C'est donc dans une libre dépendance aux autres que l'individu développe sa capacité d'agir. De fait, la relation est le lieu, autant de la négociation et de la narration de soi que du dévoilement de son être, les autres endossant régulièrement la charge du réalisme face aux désillusions du personnage. Pour autant, ce besoin de la présence et du regard d'autrui nécessite le consentement de l'individu pour être efficace. Il ne peut s'imposer de l'extérieur sans en anéantir les bienfaits. Par conséquent, nous pouvons dire que l'individu dans *Superstore* est libre mais ne conquiert la capacité d'agir et d'évoluer que lorsqu'il collabore. C'est évidemment d'autant plus le cas lorsque le combat à mener se fait politique. En effet, dans la situation subalterne que les protagonistes partagent par rapport à leur direction, seul un travail de concert permet de l'envisager, même si une seule fausse note peut finir par tout faire rater. Or, une telle association exige d'être choisie librement par les individus qui la composent. Ainsi, ce n'est

pas par hasard que ce soit Jeff, personnage dépendant entièrement du regard des autres pour exister, qui fasse échouer seul l'entreprise de tous. Contrainte par sa situation professionnelle difficile, malgré ce qu'il prétend, après son licenciement, ainsi que par son besoin de reconnaissance, l'adhésion de Jeff était trop superficielle pour résister à d'autres offres répondant aux mêmes manques.

Malgré la pression qui peut s'exercer sur Garrett pour qu'il invite Jonah à cohabiter avec lui, sur Amy pour qu'elle assume une faute qu'elle n'a pas commise ou sur Jonah pour qu'il tienne les promesses du fonds qu'il a créé, ce n'est que librement, et à leurs conditions, qu'ils en assument les conséquences, qui peuvent prendre la forme d'un règlement indiscutable pour le premier, d'une solution de sortie pour la deuxième ou d'un aveu d'échec pur et simple pour le troisième. De même, lorsqu'ils acceptent de cotiser, chaque employé le fait pour une raison qui lui est propre mais qui l'engage dans un processus commun. Tandis que Mateo, qui ne s'est engagé vis-à-vis de personne reste libre, malgré les protestations de Garrett d'utiliser l'argent de la collecte faite en son nom comme il l'entend.

La liberté individuelle de s'engager comme on le veut et avec les personnes que l'on a choisies rencontre néanmoins quelques restrictions suffisamment rares dans la série pour être remarquées. C'est le cas, en particulier, du statut de séjour illégal, qui réduit à néant tout espoir pour Mateo d'accéder à ce à quoi il aurait normalement droit. Le coup d'arrêt qu'impose cette situation particulière à la plupart des projets que pourraient poursuivre ce personnage, jusqu'à la possibilité de partir en vacances, souligne le caractère institutionnel et légalement construit de cette liberté, et par conséquent la dépendance dans laquelle cela place l'individu par rapport à l'Etat.

Dans un tout autre ordre d'idées, l'indifférence à laquelle Glenn et Sandra doivent tout deux faire face dans leurs tentatives de partager, sa crise de foi pour l'un et des nouvelles de son petit-ami pour l'autre, pourraient elles aussi être considérées comme des limitations à leur liberté et des signes de leur dépendance. Si chacun est libre de s'engager envers les autres, les autres ne sont en effet pas tenus d'y répondre. Un attachement librement choisi peut rencontrer une fin de non-recevoir, si bien que la reconnaissance d'avoir besoin d'autrui peut devenir problématique si elle ne rencontre pas les bonnes personnes, jusqu'à se muer en véritable dépendance. Dans un univers où l'individu se construit dans la relation interpersonnelle, la solitude et l'indifférence pourraient se révéler dévastatrices si elles étaient développées jusqu'au bout.

1.7.3. Originalité/conformisme

Dès lors, nous pourrions être amenés à nous demander si nous ne pourrions y voir une incitation importante au conformisme. Si Glenn ne trouve personne pour partager ses questionnements religieux, c'est en partie parce qu'il en fait état dans un contexte professionnel, mais c'est aussi parce qu'il est le seul à être caractérisé par sa foi. Si Sandra se fait sans cesse couper la parole, c'est parce qu'elle tente de s'incruster dans des conversations en cours, mais c'est aussi parce qu'elle semble toujours de trop par rapport aux dynamiques en cours. Bref, l'un et l'autre ne souffrent-t-ils pas d'un excès de singularité les condamnant à rester toujours un peu en-dehors des relations qui se nouent autour d'eux ?

De fait, si la série n'appelle pas proprement dit au conformisme en valorisant la diversité des expressions individuelles, elle a cependant tendance à situer certains personnages dans une forme d'aveuglement, d'incapacité de lire correctement les signes d'une situation permettant de s'y adapter correctement. Or, cette attitude un peu trop autocentrée, qui correspond à ce que nous avons dit sur l'opposition entre idéal et réalité, imagination et pragmatisme, pourrait être interprétée comme une forme de limitation dans la créativité exprimée par les différents personnages. Certes, beaucoup sont originaux et excentriques mais le regard des autres sur eux distingue assez nettement les singularités qui humanisent, parce qu'elles gardent contact avec une réalité partagée, de celles qui disqualifient, dont Marcus et son projet de fromage à base de lait maternel sont l'illustration type. Invité à faire preuve de créativité, l'individu se trouve ainsi limité par l'injonction à tenir compte du réel qui peut parfois l'exclure de la reconnaissance des autres.

Néanmoins, plusieurs fois les idées proposées qui commencent par être reçues avec sarcasmes ou indifférence finissent par s'imposer aux yeux de tous. C'est le cas du fonds de santé, mais aussi du plan de dénonciation de la direction au dernier épisode, et même de l'idée de rayons en trompe-l'œil proposée par Marcus pour la réouverture. Si l'originalité peine à s'imposer et doit au minimum faire ses preuves, elle n'est pas pour autant disqualifiée et réduite au silence. Il lui est possible de faire son chemin à condition de persévérer. Ainsi, même si Glenn ne rencontrera peut-être jamais d'interlocuteur partageant sa ferveur sur son lieu de travail, il pourra y être reconnu et respecté dans cette dimension importante de sa personnalité, comme lorsque Dina, malgré sa brusquerie habituelle se plie patiemment aux contraintes que lui impose sa pruderie afin de pouvoir l'aider.

1.7.4. Universel/singulier

C'est donc une universalité des particularismes que met en scène cette sitcom. Se déroulant sur la toile de fond uniformisatrice du quotidien d'un travail considéré comme peu qualifié, elle

met particulièrement en valeur la singularité de chacun de ses personnages sans pour autant nous les rendre étrangers. Fonctionnant sur la familiarité, elle précise et confirme couche par couche les individualités représentées, loin des clichés et poncifs télévisuels. En diversifiant les incarnations d'une catégorie socio-professionnelle relativement rare à l'écran, elle permet par ailleurs d'en dessiner une image plus vivante et positive sans risquer l'angélisme. Fonctionnant en reflet inversé de cette profession aux visages très divers, Jonah en souligne l'effet de réalité en incarnant en son sein la prétendue universalité que renvoie encore souvent le personnage de fiction.

2. Gotham

Gotham propose une formule hybride mêlant l'invariable de l'enquête policière de la semaine à l'aspect, plus feuilletonnant, de l'évolution psychologique et relationnelle de ses protagonistes entre eux et surtout vis-à-vis d'eux-mêmes. Invariable quant au lieu, même si le terrain de jeu que représente la ville de Gotham est relativement large, et au temps de résolution d'enquête qu'impose son mode de narration sériel, elle l'est tout autant sur les plans sémantique des valeurs et discursif des thèmes mobilisés.

L'horizon d'attente qu'elle crée auprès de son public repose sur deux éléments principaux : son inscription dans l'univers déjà très établi et codifié de Batman et l'attachement aux personnages de cet univers dont elle invite à revisiter les origines.

Un tel dispositif inscrit dès lors d'emblée les individus qui l'habitent dans un jeu de fidélité, permettant la reconnaissance, et d'invention, autorisant la réinterprétation, vis-à-vis d'un modèle vaste et parfois contradictoire.

2.1. Synopsis

Episode 1 : Suite au chaos provoqué dans toute la ville par la dispersion d'une toxine, la police de Gotham a perdu le contrôle et la crédibilité nécessaires à la réalisation de sa mission. Le Penguin en profite dès lors pour instaurer, avec l'accord du maire et du chef de la police, un système de permis de mauvaise conduite, réduisant drastiquement la criminalité tout en lui permettant de faire main basse sur l'ensemble des revenus que celle-ci génère. Agacés par cette mise sous tutelle, une petite bande, dirigée par deux cousins, Merton et Grady, va s'adjoindre les services de Jonathan Crane, sorti de force de l'hôpital psychiatrique pour l'occasion, et du gaz terrorisant inventé par son père, pour l'attaquer de front. Craignant le discrédit de sa profession, l'inspecteur Jim Gordon, et son partenaire devenu commissaire, Harvey Bullock, cherchent à les arrêter avant le Penguin malgré l'opposition rencontrée dans leurs propres rangs.

Lors de la soirée d'ouverture du nouveau club de ce dernier, la bande est exposée et menacée d'exécution en public mais une coupure de courant, provoquée providentiellement par Ivy, retournera la situation au profit d'une arrestation par la police.

Episode 6 : un nouveau tueur sévit dans Gotham en prenant pour cible les policiers corrompus par le Penguin. Jim Gordon et Harvey Bullock mènent l'enquête et finissent par trouver son repère où ils sont faits prisonnier. Il parviendra cependant à leur échapper en blessant Harvey, qui finira par avouer avoir lui-même accepté de l'argent du Penguin depuis l'instauration de ses permis de mauvaise conduite imposée par le chef de la police lui-même. Pendant ce temps, dans les Narrows, quartier le plus pauvre de la ville, Edward Nygma rencontre le Dr Leslie Thompkins dans un bar malfamé où elle remet sur pied les participants à des combats sans règle. Ayant perdu de sa vivacité d'esprit depuis sa congélation dans un bloc de glace pendant quelques mois, il cherche à la convaincre de le soigner, ce qu'elle finit par accepter contre l'argent, gagné par Grundy sur le ring, qui lui permettra de venir en aide à la population du quartier. Enfin, en manipulant la peur du Penguin d'être trahi par elle, Sofia Falcone réussi à lui faire baisser ses dernières gardes.

Episode 14 : Tandis que Bruce Wayne tente de retrouver le soutien d'Alfred, qu'il avait viré, Ivy Pepper se lance dans une campagne meurtrière contre tous ceux qu'elle estime l'avoir trahie. Harvey Bullock, devenu barman, constitue sa première cible, ayant abattu son père. Refusant de collaborer avec Jim Gordon, qui a pris sa place à la tête du commissariat, il se lance dans sa propre enquête mais finit, sous son emprise, par tenter de tuer ce dernier. Remis de leur confrontation, les deux hommes découvrent qu'elle souhaite ensuite s'en prendre au gala de levée de fond de la fondation Wayne. Sur place, son plan sera cependant compromis par Alfred et Bruce d'un côté et la police de l'autre, ce qui permettra aux deux duos de se réconcilier. Mais c'est Selina qui, dans un combat en tête à tête, mettra fin à ses ambitions meurtrières en lui ôtant le produit qui lui permettait de faire muter les plantes. Pendant ce temps, Sofia Falcone prend la main sur les Narrows et envoie Lee à l'hôpital tandis qu'Ed se débat avec le retour de plus en plus envahissant de son côté maléfique, l'homme-mystère, au point de se faire interner volontairement à l'hôpital d'Arkham. Cette stratégie se révèlera néanmoins comme une manipulation de ce dernier, ainsi que de Penguin qui a lui-même été interné, afin de le libérer définitivement.

Episode 22 : Après avoir failli faire exploser la ville et avoir gravement blessé Selina, Jeremiah Valeska est placé en cellule au commissariat. Il exige cependant de rencontrer Bruce Wayne en échange d'informations sur d'autres bombes. Suite à l'explosion de la mairie, l'armée prend le

contrôle des opérations, sous l'ordre du gouverneur, et fait venir Bruce malgré les protestations de Jim Gordon qui y voit un piège mais se fait mettre aux arrêts. Enlevé par l'Homme-mystère, Jim se réveille coincé sous une presse et menacé de mort, avant d'être sauvé par Lee. Il apprend alors que Bruce a été kidnappé et reprend le contrôle du commissariat avec l'aide de ses hommes juste à temps pour faire évacuer les ponts encombrés par une population en cours d'évacuation. De leur côté, Tabitha, Barbara, le Penguin et Alfred se sont alliés contre Jeremiah et son complice, Ra's al Ghul dont la vision apocalyptique d'un Gotham en proie aux flammes donnant naissance à Bruce en tant que chevalier noir a guidé les plans. S'ils parviennent à libérer le jeune homme et à tuer Ra's, ils laissent cependant s'échapper Jeremiah et assistent impuissants à l'explosion de tous les ponts qui reliaient la ville au reste du monde. Chaque quartier de Gotham se trouve dès lors rapidement investi par les gangs rivaux et créatures en tout genre qui s'y terrent habituellement et Jim Gordon s'apprête, avec l'aide de Bruce Wayne, à leur opposer pied à pied, avec la quinzaine de policiers qui lui reste, la loi et l'ordre. De leur côté, Lee et Ed s'entre-poignardent dans une dernière étreinte amoureuse et sont livrés aux bons soins du Dr Strange tandis que Penguin se venge de Tabitha en tuant son amant, Butch Gilzean/Solomon Grundy, qu'il avait contribué à faire redevenir lui-même.

2.2. Caractérisation

2.2.1. Visuelle

S'inspirant de Comics et participant à un univers transmédiatique très étendu, *Gotham* adopte des codes visuels qui le précèdent, dans la représentation très sombre de chaque recoin de la ville autant que dans l'identité visuelle de ses personnages. Se présentant comme un *prequel*, relatant les années séparant le meurtre du couple Wayne de l'apparition de Batman, la série opte pour une tonalité empruntée au film noir, évoquant un passé fantasmé tant dans ses codes vestimentaires que dans la surreprésentation de personnages blancs et masculins.

Ainsi, si l'on s'attache à observer la présence des différents personnages dans les quatre épisodes analysés, nous pouvons dresser le tableau suivant qui en donne une vision assez claire. Nous constaterons que les quatre seuls personnages qui apparaissent dans tous les épisodes sont des hommes blancs, au même titre que Bruce Wayne et Alfred Pennyworth qui apparaissent dans trois d'entre eux, aux côtés de deux femmes blanches. Présents dans deux épisodes, on trouve ensuite quatre hommes blancs, aux côtés de trois femmes, Sofia Falcone, Tabitha Galavan, unique femme non-blanche, et Ivy Pepper, qui s'est métamorphosée et est donc jouée par deux actrices différentes, et deux hommes non-blancs. Parmi ceux n'apparaissant que dans

un seul des épisodes analysés, nous retrouvons enfin six hommes blancs, deux femmes blanches et trois hommes non-blancs.

Apparition	Hommes blancs	Femmes blanches	Femmes non-blanches	Hommes non-blancs
4 épisodes	Gordon, Bullock, Penguin, Ed. Nygma			
3 épisodes	Bruce Wayne, Alfred	Selina, Lee, présentatrice JT		
2 épisodes	Butch/**Grundy**, Mr Penn, le Maire Burke, Victor Zsasz	Sofia, Ivy	Tabitha	Lucius Fox, Rha's al Ghul
1 épisode	Braqueur rue, Jonathan Crane, Warden Reed, **Merton**, **Grady**, Braqueur bar, Directeur banque, journaliste, Dave Metzger,Wally Clarke, 2 policiers, Pr. Pyg, Donnie, administrateur, policier pont, Jeremiah, Mister Freeze, l'épouvantail, cambrioleur, malfrat rue	Mariée, journaliste, médecin, Firefly, Barbara, **Sherry**	Patiente, collaboratrice du Maire, Harper	Braqueur rue, Barman, 5 braqueurs, policier vestiaire, policier, Saxophoniste, Complice, Ugo Strange, Le chef de la police, Major Harlan, Det. Alvarez, Infirmier, Sampson, homme de main

Notons que si l'on distingue les personnages en fonction de leur « camps », comme nous avons tenté de le faire ici, nous constaterons également que le camp de l'ordre, (en noir sur fond gris) est incarné par quatre hommes blancs et un homme noir, que le camp du crime (en blanc sur fond noir) se réparti sur tout le tableau, que les dirigeants des institutions (mairie, armée, hôpital et police) sont tous des hommes, corrompus et/ou opposants par ailleurs, les non-blancs

représentant spécifiquement un pouvoir sécuritaire en faillite, et que les deux seules femmes attachées au camps de l'ordre se situent en réalité dans une position ambigüe avec celui du crime, qu'elles ont intégré sans en adopter entièrement les valeurs.

Si l'on fait le décompte en fonction de l'importance des rôles respectifs et des enjeux soulevés, on pourra en arriver à peu près aux mêmes constatations, chaque épisode présentant une enquête principale mettant aux prises Jim Gordon avec un dangereux criminel, en l'occurrence trois hommes blancs et une femme blanche, et quelques intrigues secondaires participant à des trames narratives plus feuilletonnantes sur l'évolution d'un personnage important, principalement Bruce, Penguin et Ed Nygma, accompagnés de Lee, et Selina.

La série se caractérise donc par une uniformité, suffisamment importante pour être visible, et renforcée par une faible répartition des âges. Bruce et Selina, à peine jeunes adultes, font ainsi figure d'exception dans un univers sur lequel les 30-50 ans règnent sans partage, si ce n'est quelques lointaines figures d'autorité. En dehors d'une petite fille, sauvée *in extremis* de l'explosion d'un pont par Jim Gordon, et d'une vingtaine d'orphelins exposés quelques secondes devant les yeux médusés de Penguin, les enfants n'y ont pas plus leur place que les personnes âgées. Et nous pouvons faire le même constat à propos des personnes handicapées, Penguin étant le seul à présenter son boitement caractéristique. C'est donc dans les détails à la marge d'une norme assez étroite que les différences physiques vont devenir signifiantes.

Au même titre que le genre ou la couleur de peau peuvent se présenter comme les signes d'un écart par rapport à cette norme, comme l'indique également la blancheur extrême de trois « vilains », Penguin, Jeremiah et Grundy, les cheveux et le maquillage présentent ici un rôle de marqueur de caractérisation important.

Face à la norme, soignée, qu'arborent Gordon, Bruce et Alfred, chaque différence porte un message. Signe de désordre intérieur, les cheveux ébouriffés montrent chez Jonathan Crane, autant que chez Edward, le tourment qui les habite et qui les fera bientôt sombrer du « côté obscur ». Chez Grundy, par contre, c'est parce qu'il n'est plus lui-même qu'il apparait aussi débraillé. Une fois guéri, ses cheveux et sa peau auront retrouvé leur couleur naturelle, et sa coiffure aura bénéficié d'un coup de peigne et d'un peu de gel. Or, ce style, plaqué vers l'arrière, est caractéristique des « méchants » froids et calculateurs comme Jeremiah, Barbara ou l'Homme-mystère, tandis qu'à l'extrême, exprimant une insensibilité joyeuse, on trouvera les chauves, Zsasz, Pyg et Strange.

Présentant des cheveux trop longs qu'il couvre généralement par un chapeau déformé, Harvey manifeste une bien moins grande rigueur morale que son partenaire. Avec sa barbe, qu'il est l'un des seuls à porter, il dénote parmi ses collègues et ressemble davantage à une petite frappe comme Merton. Désabusé jusque dans son style, il incarne le cliché de l'inspecteur expérimenté, qui en a trop vu et sait quand contourner les règles, ce qui en fait le médiateur idéal entre les principes de Gordon et la corruption endémique qui l'entoure. Jim est pourtant loin d'être irréprochable, comme le démontre sa confession d'avoir couvert Sofia Falcone pour le meurtre de Pyg en fin d'épisode 14. Visuellement, cependant, rien ne vient souligner cette salissure et il continuera à l'épisode 22 à incarner le rempart contre toutes les formes de perversion.

En général, d'ailleurs, alors qu'une partie importante des personnages récurrents font l'objet de transformations visibles au cours de la saison, en changeant de corps (Ivy, Grundy, Jonathan Crane/l'épouvantail), en mourant (Butch, le maire et Rha's al Ghul), en étant blessés (Harvey, Lee, Selina), par une modification psychologique momentanée (Penguin) ou durable (Ed Nygma) ou du rôle, généralement professionnel (Harvey, Alfred, Lee), mais aussi social (Penguin, Bruce), qu'ils occupent, et qui modifient leur habillement ainsi que leur manière d'être, de manière plus ou moins évidente, les modifications les moins drastiques indiquent une stabilité morale rassurante, quel que soit le côté dans lequel on se situe. Ainsi, la droiture de Jim Gordon ou d'Alfred ne laisse transparaitre que des variations mineures, comme une légère blessure au visage ou le col de chemise défait, autant que la psychopathie assumée de Victor Zsasz le rend imperméable aux changements.

La métamorphose participe donc à part entière de la manière dont *Gotham* envisage ses protagonistes et le rapport qu'ils entretiennent avec leur identité, même s'il s'agit une fois encore davantage de représenter la déviance qu'une simple singularité. Si une légère, et généralement momentanée, mobilité professionnelle est admise comme faisant le jeu normal des circonstances voulues par une trame narrative, plus un changement dure et s'inscrit dans le corps d'un personnage et plus il manifeste une dérive anormale et dangereuse. Penguin reste Penguin malgré un passage par l'hôpital psychiatrique au même titre qu'Harvey qui réintègrera vite le commissariat après une expérience de barman ou Alfred un instant renvoyé à la vie civile. C'est déjà beaucoup moins le cas de Lee qui va tant s'adapter aux codes de son milieu de vie qu'elle va finir par développer une personnalité en adéquation avec son nouveau look.

Mais plus le changement est drastique et incontrôlable et plus il remplace les personnages par des monstres destinés à être combattus. Ce sera le cas d'Ivy dont chaque métamorphose agrandit

son pouvoir et sa colère, de Jonathan Crane qui passe de jeune homme effrayé à dangereux épouvantail, et même de Grundy, malgré son passé d'homme de main fidèle du Penguin et sa simplicité d'esprit, qui se révèle capable de tuer à main nue grâce à une force surhumaine. Quant à Ed, le déclic qui lui permet de passer d'homme torturé à esprit diabolique se révèle aussi incontrôlé qu'essentiel. C'est donc dans la stabilité et l'identité à soi que s'exprime la normalité de l'individu développé dans la série. Or, la norme se révélant comme un enjeu vital, non pour soi-même mais pour les autres qui en subissent les écarts, son respect s'impose comme une injonction.

Les personnages de *Gotham* se présentent dès lors moins comme des individus en tant que tel que comme des écarts plus ou moins importants face à une norme physique restreinte et appelée à se maintenir dans le temps, quelles que soient les circonstances. Face à ce modèle, qu'incarne prioritairement Jim Gordon, Bruce Wayne apporte quelques précisions supplémentaires sans pour autant le remettre en cause. Quoique gardant constamment la même coiffure et le même style vestimentaire, qu'il se contente d'agrémenter d'une cagoule et de gants lors de ses sorties en justicier, l'objet de la saison, intitulée « A Dark Knight », mais à vrai dire de la série dans son ensemble, est de nous permettre d'assister à sa propre transformation. Or, à l'inverse des nombreux « Vilains » peuplant cet univers qui présentent des métamorphoses spectaculaires et désordonnées, celle de Bruce apparait aussi graduelle et continue que la croissance de l'acteur qui l'incarne. Si la prophétie de Rha's al Ghul de voir naitre un chevalier noir se réalise, c'est d'ailleurs par un choix réfléchi, assumé et réversible, puisqu'il peut agir parfois en justicier et parfois en Bruce Wayne, comme le lui rappelle Alfred en début de saison. Bien plus que les bonnes intentions, ce qui le distingue, c'est le contrôle qu'il a acquis sur sa part sombre et qui lui permet de garder visage humain. S'il devient progressivement Batman, il reste lui-même comme nous l'indique la constance de son apparence.

Or, être soi-même, dans Gotham, cela passe aussi par les vêtements qu'on porte. La série présente ainsi un code vestimentaire oscillant entre deux styles : le costume classique des polars, majoritaire et décliné en variations subtiles, et la tenue noire mélangeant cuir et textile plus spécifique aux fictions super-héroïques. Attaché aux bas-fonds de la ville, le port de vêtements en cuir noir, toujours, est très présent parmi le public du bar clandestin des Narrows ou chez les quelques petites frappes qui trainent dans les ruelles sombres et harcellent les braves gens juste avant de subir le châtiment qu'elles méritent. Il est l'envers de la civilisation, le signe d'une violence débridée et intéressée mais réservée à une classe subalterne.

Parmi les quatre personnages récurrents de la série concernés par cet attribut de sauvagerie, il va prendre des formes légèrement différentes qui participeront de leur caractérisation. Il est ainsi intéressant de remarquer qu'en dehors de Victor Zsasz, qui se distingue précisément par un sadisme décomplexé, les trois autres protagonistes concernés sont des femmes qui se regroupent régulièrement sous la bannière des Sirens, gang anti-homme dirigé par Barbara. Chez cette dernière, tout comme chez Tabitha, le port du bustier évoque autant leur dangerosité que leur féminité, voire leur sexualisation, les deux finissant par se confondre. Plus jeune et moralement ambigüe, Selina porte le plus souvent une veste et un pantalon qui ne la situe pas sur la même problématique. Provenant de la rue, au contraire de ses deux consœurs d'origines bourgeoises, sa sauvagerie est moins liée à la haine, la violence ou la sexualité qu'à sa volonté de se sortir à tout prix d'une condition misérable. Or lorsque la morale trace la ligne de démarcation entre la civilisation et le chaos, un tel opportunisme est source de danger. En apparaissant en robe de soirée lors de l'ouverture de l'« Iceberg Lounge » tout ne semble cependant pas encore perdu pour elle. Son avenir reste ouvert, du moins tant qu'on oublie qu'il s'agit là du *prequel* d'une histoire déjà écrite.

De l'autre côté du spectre, représentant la civilisation, nous trouvons, en effet, les tenues de soirée, costumes et habits de ville de style classique, caractéristiques d'un passé fantasmé des années '50 malgré l'usage des technologies les plus récentes. Apportant à la série une identité visuelle propre aux polars de cette époque, ce code vestimentaire très uniforme permet aussi de s'en distinguer plus facilement sans pour autant briser l'esthétique globale. C'est ainsi que le simple fait de porter un costume de couleur vive fait de Ed et Jeremiah des personnages à part. Dans un paysage composé entièrement sur une palette allant du noir au gris, le surgissement d'un vert émeraude ou d'un mauve éclatant signe la perturbation à venir. Mais si la distinction est signe de menace, c'est également le cas d'un respect trop formel et rigoureux du style vestimentaire en vigueur. Si le costume de Jim lui colle à la peau autant que son métier qui constitue l'essentiel de sa personnalité et dont il est l'attribut, si le style chic de jeune héritier de Bruce lui semble aussi naturel que l'air qu'il respire, la garde-robe du Penguin transpire autant son caractère mafieux que son parcours de parvenu, toujours menacé de retourner dans les tréfonds de la ville dont il n'a pu s'extirper que par le crime.

Les vêtements que l'on porte à *Gotham* sont donc une question de nature. Ils disent l'être d'un personnage aussi bien que son physique ou sa coiffure. On ne choisit pas son style, on ne le crée pas, on se situe par rapport à un système dans lequel on a sa place, ou pas. Et si on n'y a pas sa place, si on n'y est pas né ou si on la refuse, si on s'en écarte trop, que ce soit par choix

comme Jeremiah qui était ingénieur et collaborait avec l'entreprise Wayne, ou par un concours de circonstances, comme Lee qui y a été poussée par le machiavélisme des ennemis de son ancien fiancé, alors ce n'est qu'une question de temps avant que Gordon et ses alliés n'ait plus d'autre choix que de nous en extraire définitivement.

Hors des bas-fonds, les tenues des anonymes participent également à l'ambiance rétro de la série, même si le passé convoqué est loin d'être clairement défini, entre les années cinquante évoquées par les passants dans les rues, les clients de la banque ou les journalistes interviewant le Penguin, les années quatre-vingt soulignant la ringardise d'un mariage ou la classe intemporelle, donc contemporaine, des invités d'un gala de charité. Le style classique, de ville ou de soirée, est l'apparat universel des honnêtes gens de la ville, même si tous n'appartiennent pas à la même classe sociale. A côté de cette population, deux autres types d'uniforme viennent signifier une place à part dans cette société : ceux des policiers et militaires et ceux des fous enfermés à Arkham.

Enfin, s'excluant de toute catégorisation sociale prédéfinie, quelques personnages se distinguent en échangeant ces différentes marques vestimentaires d'appartenance par l'adoption d'un symbole avec lequel ils finissent par se confondre, non seulement physiquement mais jusque dans leur nom. C'est le cas de Jonathan Crane qui ne fait pas qu'en revêtir les vêtements mais qui devient l'épouvantail qui le terrorise, du professeur Pyg dont le pseudonyme fait se confondre la tête de cochon et le tablier de boucher qu'il arbore avec la mission qu'il s'est donnée au point de résumer son identité, de Grundy dont la personnalité coule, sous la forme de l'eau du marais d'où il vient, littéralement dans ses veines, au point qu'il suffira de remplacer celle-ci pour modifier celle-là.

Portant, comme nous l'avons souligné, le costume mais présentant aussi les signes avant-coureurs de leur effacement annoncé derrière le symbole qu'ils dévoilent de plus en plus clairement au fil de leur évolution, Oswald Cobblepot, Edward Nygma, Ivy Pepper et Jeremiah Valeska se présentent à nous comme autant d'individus en cours de désindividualisation. Ce qu'ils gagnent en singularité et en pouvoir, ils le paient de leur humanité. Chacun se perd progressivement derrière une obsession, une cause, un désir de revanche qui finira par occuper toute la place et les transformer en coquille, si pas vide du moins unidimensionnelle. Ainsi, sortir de la masse des anonymes, se distinguer n'a rien d'une bonne chose. C'est le début des problèmes, la source de tous les dangers.

2.2.2. Sonore

Si la série ne donne pas une identité sonore particulière à chacun de ses protagonistes, quelques-uns présentent cependant un accent ou une manière de parler spécifique qui contribue à le caractériser. C'est typiquement le cas de Victor Zsasz et Sofia Falcone dont les accents signalent une origine extérieure à la ville. Si dans le cas de la seconde, cette indication permet de renforcer l'illégitimité de sa prise de pouvoir, chez le premier elle sert surtout à renforcer la brutalité de son personnage, les accents d'Europe de l'Est étant particulièrement associés dans les fictions américaines à une violence froide et méthodique.

Entre les criminels poursuivis dans les épisodes 1 et 6, on retrouve deux formes parallèles d'écart face à la norme. Alors que Pyg présente un langage empli de préciosité, lui valant son surnom de Professeur, Merton présente quant à lui un accent qui l'identifie comme un « bouseux » originaire de la campagne. Une fois encore, c'est donc par l'écart vis-à-vis d'une norme qui ne nécessite aucune définition propre que ces nuances indiquent la déviance.

Enfin, alors que la majorité des dialogues se tiennent sur un ton assuré et assertif, chaque parole étant une prise de pouvoir sur l'autre, nous y reviendrons, le débit lent et désincarné qui caractérise Jeremiah, mais également sous d'autres formes Strange, le directeur de l'hôpital-prison d'Arkham et Grundy, rompt le rythme et le jeu habituel des échanges et indique des préoccupations différentes, une indifférence à ce qui est en train de se produire. Autant dire que ce n'est en rien un bon signe non plus même si les montées en intensité que peut manifester le Penguin, qui passe du mielleux au menaçant en un quart de tour, ne le sont évidemment pas davantage.

Si la voix de certains peut dès lors être envisagée comme une épithète de nature, c'est moins en ce qu'elle individualise un personnage qu'en ce qu'elle permet de le situer aux marges du jeu social, construisant ainsi en creux la figure du citoyen honnête et légitime dans le droit à la sécurité que ce statut lui accorde. Ni étranger, ni rural, ni érudit, ni décérébré ou fou, ni indifférent, ni trop investi, le bon citoyen ressemble à s'y méprendre à celui qui est chargé de le protéger, Jim Gordon, dont la voix, affirmée mais sans autre variation que le volume, manifeste l'engagement dévoué et désintéressé.

2.2.3. Espace

Parachevant la caractérisation des personnages, la répartition géographique de la ville en territoires dévoile le rôle central qu'y joue la dynamique du pouvoir. Chacun, ou du moins selon les alliances chaque « gang » évolue ainsi à partir d'un lieu pouvant être vu comme leur quartier général et à partir duquel ils vont plus ou moins étendre leur rayon d'action. Le commissariat,

le Club, les Narrows, le manoir Wayne, la maison de Sofia Falcone et celle de Penguin en constituent les exemples que l'on retrouve sur plusieurs épisodes, même s'ils ne sont pas toujours aux mains des mêmes personnes, tandis que la maison des Crane, celle d'Ivy ou le repère de Pyg ne se retrouvent que dans un des quatre.

Ces espaces fonctionnent comme de véritables sanctuaires dont le respect assure le pouvoir de leurs occupants. Si c'est en leur sein qu'il peut faire étalage de sa force, c'est aussi là que se révèlent les failles et faiblesses du « maitre des lieux ». C'est dans son club que Penguin menace de tuer Merton et sa bande et expose le bloc de glace dans lequel il a figé Ed Nygma. C'est donc là que Gordon vient le défier devant les journalistes et qu'il perdra la face quand, aspergé de gaz terrorisant, il le suppliera de le sauver alors que ce dernier passera les menottes à Merton. Dans l'épisode 6, par contre, il y attend Sofia qui ne viendra pas et c'est en se déplaçant sur son terrain à elle qu'il se rend vulnérable.

Tout est question de maitrise et de stratégie. Il faut donc être capable de lire les signes. Or, s'il est un espace chargé de sens, c'est le commissariat d'où opère Jim Gordon. Milieu hostile dans l'épisode 1 où il tente d'imposer sa vision du métier face à des collègues peu coopératifs et l'intrusion de Mr Penn, employé de Penguin, un étage au-dessus, on n'en voit qu'une salle d'interrogatoire et un couloir désert, à l'exception d'une carcasse de cochon dans l'épisode 6, avant d'être sous son contrôle à l'épisode 14 qui s'achève par une scène entre Harvey et lui tout en haut en position de surplomb, quoiqu'isolée indiquant bien la solitude du pouvoir. Enfin, il apparait couvert de graffiti dans le dernier épisode, manifestant une perte de contrôle momentanée mais dont les marques encore visibles soulignent que l'on n'est pas encore revenu à la normale. De retour au rez-de-chaussée, où se situent les cellules et les policiers en uniforme, il y sera mis aux arrêts par l'armée, puis en reprendra les rênes dans une horizontalité avec ses collègues manifestant la solidarité de corps face à une invasion extérieure.

Si l'on peut estimer que les lieux nous informent également sur les enjeux et motivations propres à chacun, comme le fait de venir en aide aux plus défavorisés pour Lee dans les Narrows, d'obtenir une reconnaissance publique pour le Penguin à l'« Iceberg Lounge » ou de réaliser sa mission de service à la population pour Jim depuis le commissariat, ils se révèlent d'autant plus importants lorsqu'ils changent de mains. Prolongement des personnages, la plupart des lieux sont appelés à revenir à leur « propriétaire » naturel, comme ce sera le cas du Club qui retombe sous le contrôle de Barbara à qui il avait été dérobé, ou des Narrows qui ne resteront pas longtemps à la botte de Sofia.

En-dehors de ces territoires sur lesquels chacun exerce son pouvoir comme il l'entend, quoique sans cesse sous la menace d'une invasion, les personnages étendent leur horizon d'action de trois manières : légalement, illégalement ou souterrainement. Hors des radars des braves gens, nous avons bien entendu toutes les manœuvres des différents criminels pour empiéter sur le territoire de ses rivaux. Ces guerres internes, quoique loin d'être sans conséquence sur la population, comme lorsque la prise de pouvoir de Sofia sur les Narrows préfigure un accaparement des richesses de la population la plus pauvre, se présentent comme des guerres d'egos destinées à se régler entre criminels sans intervention de la police.

Les deux autres types d'action, quant à eux, se déroulent dans l'espace public, les rues, les commerces, les salles de mariage ou de gala, et se répartissent entre les crimes commis (actions illégales), leurs cibles civiles et l'enquête chargée de les poursuivre (actions légales). A part les méchants de l'épisode, l'espace public est donc avant tout un prolongement du territoire légitime des gentils, à savoir la police, qui même corrompue reste composée de gens bien, et Bruce Wayne, dont les actions ne sont pas légitimées par la loi mais par sa seule appartenance à ce « groupe ». Tout fonctionne comme si les deux mondes vivaient en parallèle, ne laissant régulièrement passer qu'un intrus destiné à être remis rapidement à sa place. La gangrène sous la peau est généralisée mais un sparadrap par-ci par-là évitera à l'infection de s'y déverser. L'enjeu n'est d'ailleurs pas la justice, qui n'est jamais atteinte (une seule arrestation clôture l'ensemble des quatre épisodes, les trois autres débouchant sur une fuite, dont deux seront en partie régulées dans l'autre monde, par Selina face à Ivy et par une alliance face à Rha's al Ghul et Jeremiah), mais la séparation étanche de deux natures d'individus qui n'ont rien à faire ensemble.

2.3. Paroles

2.3.1. Contexte

Pour une série prenant pour prétexte une ville, et plus particulièrement sa sécurité, il est intéressant de remarquer la faible proportion de discours destinés au public sur l'ensemble du corpus. Bien que l'espace public soit le lieu où se déploie la criminalité visée par la police et bien que la présence de la presse et la télévision rappelle régulièrement l'existence d'une opinion publique à Gotham qui s'inquiète des derniers soubresauts de son monde souterrain, celle-ci est au mieux prise à partie sans véritable impact sur la résolution des débats qui se déroulent à l'abri des regards. Interpellée lors d'une conférence de presse par Penguin qui parle de « Pax Penguina » au sujet de la paix sociale que son système de permis de mauvaise conduite a réussi à instaurer et par une vidéo d'Ivy dans laquelle elle annonce son projet de rendre la

ville aux plantes en s'en prenant à ceux qui leur font du mal, il n'est en aucun cas envisageable qu'elle prenne part au débat autrement que par une attente de protection. C'est donc uniquement au niveau interpersonnel que les problèmes se règlent, d'ailleurs moins par la force des arguments que par un rapport de pouvoir.

2.3.2. Forme

En plus de proposer un mélange entre le polar et le récit super-héroïque, *Gotham* allie drame psychologique, construit autour de dialogues intimes et intenses, avec la résolution d'une enquête chaque semaine. Les répliques de la série articulent dès lors un rappel et une relance constante de l'intrigue à travers les avancements de l'enquête et une attention aux enjeux émotionnels qui éclairent les actions des personnages en offrant leur lot de révélations et retournements.

La fidélité et la confiance sont au cœur de ces échanges émotionnels tandis que c'est de pouvoir et de contrôle qu'il s'agit dans le déroulement des intrigues en cherchant la démonstration de force et en essayant de deviner, voire de provoquer, la réaction de son adversaire. Oscillant donc entre collaboration ou rivalité dans l'action et reconnaissance ou trahison dans le ressenti, l'expression de soi que permettent les dialogues se fait toujours dans la relation.

2.3.3. Contenu

Vécu

Si nous observons plus attentivement la part des répliques que les personnages consacrent au récit de leur vécu, il apparait clairement qu'il s'agit toujours d'occasions destinées soit à nous rappeler les différents rebondissements ayant conduit l'individu en question dans sa situation actuelle, soit à rapporter le dernier développement qui servira l'intrigue. Nous pourrions même dire que le vécu des protagonistes de *Gotham* se résume à l'histoire que la série relate ou a relaté.

Ainsi, lorsqu'Ed Nygma croise Leslie Thompkins dans un bar mal famé et s'étonne de sa froideur à son encontre, celle-ci répond qu'elle avait entendu une rumeur dire qu'il était congelé, ce qui indique que malgré son absence à l'écran au début de la saison elle trainait déjà probablement dans le coin, avant de rappeler le meurtre de Kristin Kringle et le stratagème ayant conduit à l'emprisonnement de Jim Gordon au moment où elle perdait leur enfant, deux méfaits des saisons passées justifiant sa rancœur à son encontre. La continuité de son être a donc en quelques phrases été rétablie et elle peut à présent réintégrer l'intrigue. En fin d'épisode, elle racontera également comment son sentiment de culpabilité suite à la libération

de la toxine sur la ville qui avait clôturé la saison précédente explique la mission qu'elle s'est assignée auprès des habitants du quartier le plus délaissé, ce qui offrira une motivation non seulement à sa présence mais aussi au fait qu'elle finisse par accepter d'aider Ed contre de l'argent qui lui permettra de se procurer des antibiotiques dont on nous a montré qu'elle venait à manquer.

Bref, son histoire, sa mémoire se limitent au cadre de ce qui nous est raconté et n'est convoqué que tant que ça sert l'intrigue présente, comme le montre le rappel soudain de ses fiançailles avec le frère de Sofia Falcone lorsqu'il est question de négociations entre les deux femmes alors qu'elle n'y fait jamais référence par ailleurs. Il s'agit dès lors d'évoquer une mémoire relationnelle bien plus qu'individualisante puisqu'elle ne construit qu'une cohérence instable du personnage en tant que support identique de chacune de ces interactions.

Dans le même ordre d'idées, le personnage d'Harvey, qui affirme disposer de plus de connexions que Gordon, rapporte régulièrement au cours des enquêtes ce qu'il a entendu dire, ce qui lui aurait été rapporté. C'est lui qui connait les personnes à qui parler ou qui centralise les ordres qui émanent des supérieurs et la colère qui vient d'en bas lorsqu'il est capitaine. En s'exprimant sous diverses formes sur les quatre épisodes cette caractéristique en fait une ressource utile pour l'intrigue en cours tout en apportant de la cohérence au personnage. Mais il ne s'agit jamais que d'un vécu immédiat et purement professionnel. En effet, même si l'on accède à sa vie privée, dans l'épisode 14, à travers une scène le représentant en train de dormir en slip dans son canapé et par son aveu d'avoir accepté des pots de vin parce qu'il avait des dettes, cela ne nous dit rien si ce n'est ce qui est directement utile de développer chez ce personnage sur le moment. Les dettes en question ne seront d'ailleurs plus évoquées par la suite malgré l'injonction qui lui est faite d'arrêter immédiatement de recevoir ces commissions du Penguin.

Rôles sociaux

Les protagonistes de Gotham sont des prototypes d'individus isolés dans l'anonymat de la ville que ne vient troubler que la gloire éphémère d'un coup d'éclat vite effacé par le suivant. Même Bruce Wayne, l'orphelin milliardaire, peut s'entrainer au métier de justicier dans les rues sans crainte d'y être reconnu. Point de famille, d'appartenance ou d'obligation autres que celles des alliances qu'ils nouent librement et peuvent à tout moment défaire. Détachés de toute injonction à la maternité, les personnages féminins, plus ou moins mauvais rappelons-le en fonction de l'intérêt amoureux qu'ils peuvent constituer pour Gordon ou Bruce, ne se distinguent des hommes que par leur beauté, vénéneuse, même si trois d'entre elles finissent par se regrouper

dans un réflexe de protection contre les maux que leur causent leurs « collègues » masculins. Il s'agit d'ailleurs du seul moment où une quelconque identité féminine est explicitement affirmée.

De même, si Sofia Falcone affirme son attachement à la famille lors de sa rencontre avec Lee, c'est pour préciser ensuite qu'elle n'a jamais prétendu qu'il s'agissait d'une famille heureuse, ce qui ne la restreint donc en rien, vu la violence qu'elle finit par déchainer sur son ex-belle-sœur. De son côté, Bruce va également évoquer l'image de la famille en affirmant voir en Alfred un père, au moment où il craint l'avoir perdu, mais, si l'épisode montre bien une évolution de leur relation, il permet surtout de faire passer le rôle d'Alfred de majordome, chargé de veiller sur un enfant, à mentor, soucieux de l'épanouissement d'un jeune homme. Au début de l'épisode, alors que celui-ci cherche à l'amadouer, il dit d'ailleurs ne pas être son ami mais avoir été son majordome et avoir été viré, ce qui le libère de toute obligation à son égard. Et s'il finit par revenir au manoir, ce n'est plus par devoir mais par choix.

En fait, la famille ne semble exercer de pression sur les individus que lorsqu'elle appelle à la vengeance. C'est évidemment le cas pour Bruce, dont le comportement est entièrement dicté par le meurtre de ses parents et la fidélité qu'il doit à leur mémoire. Mais c'est également ce qui justifie l'assassinat de Butch, à peine redevenu lui-même, par Penguin, alors que celui-ci affirme pourtant l'apprécier sincèrement, parce qu'il veut voir souffrir celle qui a tué sa mère. C'est enfin, la raison pour laquelle Ivy tente de s'en prendre à Harvey, qui a abattu son père.

Si aucun autre attachement ne place véritablement les personnages de *Gotham* dans un rapport d'obligation totalement indépendant de leur volonté, ils ne sont pas pour autant libérés de tout rôle social. Plutôt que de les lier à un groupe en particulier, cependant, c'est vis-à-vis d'entités bien plus vagues qu'ils s'engagent, que ce soit par un mandat officiel ou de leur propre initiative, même si l'on verra que cette distinction elle-même tend à s'effacer. C'est ainsi que dans un premier temps, nous pouvons distinguer le maire, la police et l'armée qui portent un rôle reconnu vis-à-vis de la population, et les différents individus qui décident seuls de remplir une mission publique, non reconnue et souvent illégale.

Que l'on parle d'Ivy qui affirme agir pour le bien des plantes, de Pyg qui s'est investi lui-même de la tâche de punir de mort les policiers corrompus, de Rha's al Ghul et Jeremiah qui endossent la responsabilité de faire advenir les conditions d'une prophétie annonçant l'émergence du chevalier noir ou de Penguin qui offre généreusement à la ville une paix sociale, jamais atteinte à ce point auparavant, par un contrôle strict de la criminalité, chacun se propose de jouer un rôle important pour la ville, de prendre des décisions importantes pour son bien, en tout cas

selon leurs critères. Face à cet élan de « générosité », cependant, une accusation viendra remettre en cause leur action, celle d'être soit extrémiste, comme Jeremiah surnommé « le taré » par Barbara, Ivy que Gordon traite de fanatique, ou Pyg auquel il reproche de délirer, soit moins désintéressés qu'ils le prétendent, comme Penguin désigné comme un charlatan devant les journalistes ou Pyg accusé d'agir pour des raisons personnelles.

Agir en dehors de tout mandat semble donc remettre sérieusement en cause les engagements politiques et moraux que l'on se serait soi-même attribués. Pour autant, agir officiellement, que ce soit au nom du gouverneur basé hors de la ville, comme le major Harlan, ou d'un mandat politique, comme le maire et le chef de la police, ne garantit pas davantage une légitimité suffisante. Alors que ceux-ci sous-traitent la sécurité de Gotham à la pègre, jetant ainsi les policiers à la merci de la corruption, celui-là méprise les mises en garde de ceux qui disposent d'une expérience de terrain, mettant en danger les citoyens, et finit même par déserter toute responsabilité vis-à-vis de la ville.

Reste, dès lors, un entre-deux difficilement définissable. Si, en effet, Harvey et Gordon sont porteurs tous deux d'un devoir qui dépasse leur seul badge, comme le démontre la fin de la saison dans laquelle ils décident de rester, contre les ordres du gouverneur, pour continuer à faire régner un semblant d'ordre pour les gens bien qui resteraient encore, c'est par leur abnégation, le caractère désintéressé de leur combat, qu'ils s'en montrent dignes. C'est tout le débat qui se joue d'ailleurs entre eux entre l'épisode 6, qui se termine par l'aveu d'Harvey d'avoir touché des commissions du Penguin, et le 14 où il reproche à Gordon de lui avoir pris sa place de capitaine. Bullock n'était tout simplement pas encore à la hauteur de son rôle car il en tirait profit et orgueil. Jim, lui, a souffert et souffre encore pour cette mission de guide moral. C'est ce qu'il explique à Lee dans l'épisode final. Cette ville lui a coûté son amour et une vie à ses côtés. Mais, comme elle le lui rappelle, il ne s'agit pas d'un choix qu'il aurait pu faire car sans cela il ne serait tout simplement pas lui-même.

Si l'engagement désintéressé légitime donc jusqu'à un certain point, à savoir le risque permanent de corruption, l'engagement social que peuvent suivre certains individus, comme c'est le cas d'Harvey une fois revenu sur le droit chemin, ou de Lee qui sacrifie son désir de quitter une ville qu'elle déteste à son devoir vis-à-vis des oubliés du système, c'est avant tout le destin, une essence qui se confond avec celle de Gotham, qui peut justifier ultimement le rôle de sauveur et protecteur des braves gens. Or, cette précision tombe à pic puisque, au-delà de Gordon, c'est évidemment la mission de Bruce qu'il s'agit petit à petit de motiver.

Bruce Wayne ne dispose pas d'une fonction officielle qui légitimerait le fait qu'il enfile cagoule et gants pour s'en prendre aux criminels qui pullulent dans l'espace public. Lorsqu'il décide de sa propre initiative, et dans l'objectif de s'entrainer sur de vraies rencontres comme il le rappelle à Alfred, il pourrait donc très bien être considéré, au même titre que Pyg ou Penguin qui eux aussi servent la ville en faisant régner leur propre loi, comme un extrémiste ou un opportuniste. Ca n'est pourtant jamais le cas, et pas seulement parce qu'il collabore étroitement avec Gordon. Il dispose d'un statut particulier dans Gotham qui, s'il ne remet pas vraiment en cause l'anonymat de ses sorties nocturnes, ne le place pas non plus sur le même plan que les autres. Son nom et sa fortune le mettent bien sûr dans une position de premier plan vis-à-vis d'un certain nombre d'évènements, comme l'indique sa présence lors des deux réceptions qui servent de théâtre aux démonstrations de force respective de Penguin et d'Ivy. Il est un notable avant l'heure et dispose par sa naissance d'une respectabilité que d'autres ne peuvent qu'imposer par la force ou la ruse.

Mais surtout, le devoir de mémoire qu'il porte au nom de ses parents le lie de droit aux préoccupations concernant la sûreté des rues de la ville. C'est ce que nous indique en tout cas le dialogue qu'il entretient avec Penguin lors de la soirée d'ouverture de son club. Montrant sa curiosité à propos du système des permis de mauvaise conduite, il lui est demandé s'il soutiendrait le principe. Il évoque alors l'assassinat de ses parents trois ans plus tôt en disant que si une telle régulation des crimes avait été mise en place alors, ceux-ci seraient encore en vie. Et cette légitimité à s'exprimer sur ces questions en particulier est non seulement politique, dans le sens d'un accès au débat public même s'il ne l'exprime jamais que dans des conversations privées, mais aussi psychologique, ce que tente de lui faire comprendre Alfred. Comme Lee, il a souffert et se sent responsable d'une population qui a subi les dommages collatéraux d'une machination le visant. Mais, plus encore, en équilibrant parfaitement une part sombre, une colère semblable à celle qui anime Pyg et Ivy, et un cœur qui souffre, qui le met au diapason de toutes les victimes innocentes, il peut véritablement venir en aide aux autres et honorer ses parents. S'il porte une responsabilité sociale, ce n'est donc pas par conviction ou par choix mais bien par respect de son histoire et de sa nature profonde.

Or cette précision indique sans doute aussi le manque de sens civique généralisé que rencontrent les inspecteurs lors de leurs enquêtes. Même si les informations dont ils disposent ne leur coûtent rien à être révélées, même lorsqu'ils n'ont eux-mêmes rien à se reprocher, ce qui n'est jamais totalement le cas, les témoins se montrent systématiquement peu coopératifs et seule la menace ou la ruse permet de leur délier la langue. Ainsi, dans l'épisode 6, Gordon et Harvey

vont être amenés à interroger trois types de témoins différents. Le premier, qui a fourni des têtes de cochon à Pyg est un criminel avec permis qui, menacé d'inculpation pour meurtre de flic cède rapidement tout ce qu'il sait. Les deuxièmes sont trois policiers qui, malgré le fait que l'enquête ait pour objectif de mettre fin à la menace qui plane au-dessus de leur tête préfèrent respecter une loi du silence de corps qui ne vole en éclat qu'une fois l'un d'eux enfermé dans le coffre d'une voiture surchauffée. Le troisième, enfin, est un musicien de rue se faisant passer pour aveugle. Quoique son témoignage soit important et peu incriminant, il préfère cependant prétendre n'avoir rien vu suite à une blessure de guerre et ne finit par révéler ce qu'il sait qu'après que Gordon ait mis à jour sa supercherie. De devoir civique, parmi les rares anonymes que la série nous donne à voir, il ne semble donc pas y avoir beaucoup de trace, ce qui renforce Jim et Bruce dans leur figure d'exception morale.

Relations

Les relations que mettent en place les dialogues de la série se présentent donc largement sous une forme conflictuelle. Les négociations qui s'y déploient se réalisent généralement dans un rapport de force permanent utilisant la menace, le défi et le démenti comme outils principaux. La forme impérative y est fréquente et les marques de politesse ou de gentillesse servent d'entrées en matière à des échanges bien moins civils. Les formalités et indices de révérence ne sont d'ailleurs jamais le signe d'une relation saine mais les marques d'une tentative de manipulation. Ce n'est pas pour rien si les personnages les plus affables sont aussi les moins dignes de confiance. Ainsi, les « vilains » réalisent leurs méfaits tout en conservant un savoir-vivre impeccable, comme le révèlent la retenue de Jeremiah empoigné contre le mur d'une cellule par Gordon, l'admiration que Pyg voue à ce dernier ou encore la classe avec laquelle Ivy s'adresse à l'assemblée qu'elle menace pourtant de tuer.

Exemplaire est en cela la relation que noue Penguin avec Sofia Falcone. Personnage mielleux entre tous, celui-ci a en effet trouvé un adversaire à sa hauteur en cette héritière mafieuse qui manie parfaitement le double-jeu, comme le démontre le début de l'épisode 6 dans lequel elle tente de l'amadouer en lui proposant son amitié juste avant d'inciter Gordon à lui faire confiance dès que le premier a quitté la pièce. Aussi fourbe l'un que l'autre, il leur est quasiment impossible de se faire confiance et ce n'est donc qu'en incitant Penguin à dévoiler sa méfiance, généralement si bien cachée, qu'elle va parvenir à lui faire abattre ses défenses. En l'accusant de comploter contre lui, il se trouve en effet si vulnérable lorsqu'elle démontre la pureté de ses intentions, qu'il est trop tard pour lui de retrouver sa façade habituelle.

Bien plus directs dans leur manière de s'exprimer, les « gentils » se caractérisent par une honnêteté qui passe aussi par le langage. Sans fioriture, leurs confrontations avec les autres se révèlent donc souvent plus brutales, du moins en parole. Quelques méchants bénéficient cependant également de cette caractéristique positive qui les place dans une catégorie à part, certes dangereuse mais pas fourbe. C'est le cas de Selina, Barbara, Tabitha et Victor Zsasz, quatre personnages qui se distinguaient déjà par leur tenue en cuir noire.

Si les ennemis se confrontent évidemment entre eux, les alliés, les inconnus et même les amis entretiennent également des rapports empreints de conflictualité. C'est le cas de Bruce et Selina, Bruce et Alfred ou de Gordon et Harvey au premier épisode, ainsi qu'au quatorzième. C'est également le cas de Lee et Ed qui se rapprochent progressivement au fil de la saison tout en maintenant une attitude de méfiance et de défi l'un envers l'autre. Portant un appel à s'améliorer, ces interactions houleuses s'inscrivent cependant dans le perfectionnisme moral mis en lumière par Stanley Cavell dans les comédies de remariage. Il s'agit pour l'un des protagonistes de traiter son ami avec intransigeance afin qu'il prenne conscience qu'il vaut mieux que ce qui lui est reproché et qu'il se rapproche de lui-même.

C'est ainsi grâce au regard sans concession de ses amis que Bruce accepte ce qu'il est et grandit, tout comme c'est grâce au rôle de conscience que joue Gordon pour lui qu'Harvey peut devenir le policier intègre qu'il a toujours voulu être, même si les circonstances l'ont égaré un moment. Quant à Lee et Ed, c'est à deux qu'ils découvrent ce qu'ils portaient en eux sans le savoir, un côté sombre qui la rend puissante pour la première et une capacité d'aimer une femme pour ce qu'elle est et non pour le fantasme qu'elle pourrait être pour le second.

Ce n'est dès lors qu'entre ces quelques personnes honnêtes, et lorsqu'elles sont parvenues à s'accorder avec elles-mêmes, ce qu'elles sont censées être, que les rares échanges apaisés peuvent avoir lieu en fin d'épisode. C'est le cas lorsque, sur son lit d'hôpital, Harvey avoue avoir touché de l'argent mais aussi lorsque Gordon lui dit avoir couvert Sofia Falcone une fois que sa position de capitaine ne lui est plus disputée. Dans la même dynamique, Alfred accepte de revenir au manoir Wayne une fois que Bruce accepte d'assumer sa part d'ombre. C'est donc parce que l'un a raison et que l'autre a tort et l'admet que les relations parviennent à l'apaisement.

Or seule la confiance que l'on place en l'autre permet de transformer les rapports de pouvoir qui gouvernent les relations au sein de *Gotham* en accord autour de la vérité, vérité moins sur les faits, qui sont assénés abruptement dès que quelqu'un en donne une interprétation déviante, que sur la nature des individus. En effet, cette nature ne peut se révéler qu'à travers un regard

extérieur. L'individu ne se dit pas, il est dit, qu'il en admette la teneur ensuite ou pas. Par conséquent, on peut comprendre pourquoi il est si important de s'assurer que son interlocuteur soit fiable puisque s'ouvrir à lui, c'est lui donner le pouvoir de nous comprendre mieux que nous ne nous comprenons nous-mêmes et, éventuellement, de s'en servir contre nous.

Ainsi, même si notre corpus ne nous en donne qu'un aperçu limité sur quelques scènes, la relation entre Ed et Penguin est de cet ordre. Auparavant amis, ils continuent à se connaitre l'un l'autre mieux que quiconque malgré les trahisons. Face au premier, piégé dans son bloc de glace, le second se lamente et s'autorise un rare moment de vérité, totalement incompris par Ivy qui débarque alors qu'il se demande lequel d'entre eux deux est véritablement congelé. A la fin de l'épisode 14, après avoir vu Ed batailler contre lui-même, jusqu'à penser à se suicider pour éviter que son côté diabolique reprenne le dessus, c'est Penguin qui cause l'échec de son combat en adressant à ce double encombrant un message que lui-même ne pouvait comprendre. Quoiqu'incapables de ne pas se trahir, l'un et l'autre se connaissent par-delà eux-mêmes.

Entre ces relations fondées sur la vérité des individus et celles dressant entre eux des intérêts opposés dans un jeu de dupes généralisé, jusqu'au sein du commissariat lui-même dans lequel les inspecteurs ne savent pas toujours à qui ils peuvent se fier, nous trouvons un système d'alliance et d'allégeance mettant en scène fidélités et trahisons. Si l'on peut voir par exemple Alfred, Barbara, Tabitha et Penguin joindre leurs forces pour tenter d'arrêter Rha's al Ghul et Jeremiah, c'est pour des raisons très différentes et un temps limité qui prendra fin brutalement avec l'assassinat de Butch Gilzean. De même, Victor Zsasz est fidèle à son patron tant qu'il le paie mais on imagine bien, vu leurs interactions houleuses que cela ne va pas plus loin. Par contre, l'attachement que manifeste Tabitha envers Selina ou Ed envers Lee dépasse l'intérêt particulier. Seule l'authenticité des sentiments rend donc capable de faire passer l'autre avant soi-même, ce qui est la marque d'une fidélité véritable.

Etonnamment, ce lien émotionnel sincère ne caractérise pas en priorité Bruce et Gordon dont les principes moraux irréprochables doivent devancer les sentiments. Ils n'en sont bien sûr pas dépourvus mais les expriment assez peu. Bien qu'il assure un certain altruisme, l'attachement conditionne donc davantage des personnages ambigus, susceptibles de laisser l'émotion l'emporter sur leur raison, Tabitha et Barbara en tête. L'affection que Bruce entretient pour Selina et Gordon pour Lee les place d'ailleurs en porte-à-faux vis-à-vis de leur mission. Si Alfred et Harvey constituent des partenaires qui exigent bien plus de l'honnêteté que des sentiments, comme le démontre le refus du premier de revenir auprès de Bruce après un discours

lui exprimant sa reconnaissance, Selina et Lee représentent une faiblesse qui les éloigne de ce qu'ils sont.

Remarquons d'ailleurs que la fidélité n'a qu'une importance secondaire pour ceux capables de voir la nature véritable des individus. C'est en tout cas ce que laisse imaginer la manière dont Harvey et Gordon traitent les policiers corrompus. Alors que celui-ci finit, après plusieurs signes d'une hostilité palpable au sein du commissariat, par se faire tabasser par plusieurs hommes dans les vestiaires, il n'est en effet pas question d'y voir une trahison ou le signe d'une nature mauvaise. Il ne cherche à aucun moment à obtenir leur peau comme il le fera ensuite de Pyg qui poursuit précisément ce type d'individu. Harvey dit juste que cette altercation est positive car elle aura permis de mettre les choses à plat. Et à la fin de l'épisode, Gordon affirme qu'il y a une majorité de bons policiers et qu'il faut juste le leur rappeler. Comme Bruce ou Harvey, ils seront sans doute rendus à leur nature véritable, le meilleur d'eux-mêmes grâce au regard intransigeant et compréhensif de leur collègue.

Pour terminer, nous noterons que, vu l'utilité narrative d'un certain nombre de personnages et interactions destinés à faire avancer l'intrigue, un aspect utilitaire imprègne largement les relations que la série offre à voir. Les individus ne semblent se côtoyer que lorsqu'ils ont besoin de quelque chose. Ainsi, au premier épisode, alors que Gordon prend un verre seul dans le commissariat à la fin d'un service mouvementé, Bruce apparait pour lui parler des permis de bonne conduite. Il lance ensuite une invitation à venir manger chez lui, sans qu'il s'agisse pour autant d'un plan bien défini. Mais Gordon a à peine le temps de se retourner pour lui proposer d'aller manger un bout ensemble directement qu'il s'est déjà volatilisé.

Tout dans *Gotham* tourne autour du boulot, légal ou illégal, et les quelques conversations intimes qui y prennent place se déroulent au gré des rencontres provoquées par ces obligations. Quoique très personnelles, ces discussions sont donc toujours en lien avec les enjeux du moment, qu'il s'agisse de Selina réglant à la fois son amitié avec Ivy et sa neutralisation, de Lee libérant Gordon tout en apportant sa bénédiction à ce qu'il est devenu ou d'Ed, conduit à Arkham par une crise existentielle. L'intime est donc toujours au service d'une intrigue impliquant la ville dans son ensemble.

Singularisation

De ce que nous avons dit jusqu'ici, il apparait assez clairement que *Gotham* fonctionne moins sur une singularisation en tant que telle de ses personnages que sur une catégorisation, en fonction du monde dans lequel ils évoluent, de leur moralité ou de leur authenticité. L'objectif

étant de voir comment chaque personnage devient ce qu'il est dans un univers d'ores et déjà bien établi depuis des décennies, la conception de l'identité comme destin, comme nature qui s'impose à nous et à laquelle on ne peut échapper, imprègne le traitement que la série propose de la personnalité de ses protagonistes. La récurrence, dans les dialogues, des thématiques du devenir et de la fidélité à soi-même en est à a fois le signe et le révélateur.

En effet, autant le changement est dangereux, aliène l'individu de l'honnête citoyen qu'il était ou aurait pu être, autant il libère ainsi l'expression d'une vérité intime qui le définit. La vie à Gotham est faite de points de non-retour, de traumas qui modifient les individus et de gestes qui les perdent à jamais à la face de la société. Bruce et Ivy ont tous deux vécu la mort de leurs parents qui les a changés définitivement mais c'est le fait de se transformer en tueuse qui fait de la seconde un monstre irrécupérable tandis que le premier apprend à embrasser ce que cet évènement a fait de lui pour l'intégrer à une mission plus vaste, une destinée. Supports neutres, se distinguant à peine les uns des autres par un rapport plus ou moins lâche à l'honnêteté, morale autant que franche, les deux ne se confondant qu'en partie, les personnages ainsi dépeints sont soumis à diverses circonstances dramatiques et évalués en fonction de leur capacité à ne pas se laisser modifier par elles.

Déjà changé par un passé meurtrier, Ed, après un passage à l'état de glaçon, découvre l'amour et refuse de revenir à la caricature qu'il était alors. Mais c'est sans compter sur son ancien complice qui rappelle que tout retour en arrière est impossible. Lee, qui leur reproche, à lui et Gordon, de ne pas la voir pour ce qu'elle est mais de vouloir la changer, l'un en la poussant vers l'avant et l'autre en la retenant vers l'arrière entame quant à elle une métamorphose, dont on ne sait encore ce qui en sortira. Alors que certains sombrent brutalement dans une monstruosité sans retour, comme Jonathan Crane rendu fou par la torture psychologique, d'autres cependant semblent immunisés aux circonstances qui les touchent. C'est le cas de personnages d'ores et déjà présentés comme des psychopathes, comme Zsasz et Tabitha, qui peuvent connaitre des pertes sans pour autant modifier leur manière d'être, mais c'est aussi et surtout le cas de Gordon dont on ne sait trop s'il reste fidèle à lui-même grâce à sa droiture ou s'il est moral parce qu'il ne se laisse pas atteindre. Toujours est-il en tout cas que le stoïcisme semble être la clé de l'intégrité. Il faut se rendre incorruptible, dans tous les sens du terme.

Si certains personnages se singularisent donc par ce qui leur est arrivé et ce que cela a fait d'eux, d'autres vont trouver dans la permanence ce qui les particularise. Jim est un roc guidé par sa seule mission de policier là où ses collègues, Harvey y compris, se laissent facilement détourner du droit chemin. Lorsque le premier s'exprime en termes de devoir et de principes, les seconds

s’appuient sur les évènements pour justifier leur position, ce qui donne au débat qui les oppose les contours d’un combat entre morale déontologique et conséquentialiste. Ainsi, lorsque Harvey rappelle à Gordon qu’il est inspecteur chargé des homicides, remettant ainsi en cause la légitimité de son arrestation d’un petit braqueur avec permis, Jim lui affirme être un flic, ce qui implique que lorsqu’il voit un crime se dérouler devant ses yeux, il intervient. Par contre, lorsque quelques collègues viendront le tabasser dans les vestiaires, c’est au nom de la tranquillité que leur apporte la prise en main du crime par Penguin, qu’ils agissent. Et plus tard, lorsqu’Harvey admettra avoir touché de l’argent, il évoquera le contexte mais affirmera aussi n’avoir rien fait qu’il n’aurait pas fait de toute façon, manière de souligner qu’il s’agit d’une corruption sans victime.

Zsasz et Tabitha ne sont guidés que par leur passion pour la violence et leur fidélité, ce qui s’exprime par des simples manifestations de joie ou de mécontentement, là où la virulence de Pyg ou Ivy découle de ce qui leur est arrivé, qu’ils racontent en termes de souffrances endurées. Suspendues entre bien et mal, entre le monde d’en haut et le monde d’en bas, entre la fidélité à un code éthique et la nécessité de se montrer pragmatiques, Lee et Selina sont sur une ligne incertaine qu’elles expriment par le même reproche de ne pas être reconnues réellement pour ce qu’elles sont. Par leur refus de se situer clairement dans un camp ou dans l’autre, pourtant, elles signalent leur différence autant qu’elles se rendent illisibles et dangereuses aux yeux des autres. Elles paraissent surtout ne pas encore s’être stabilisées dans une position mais avoir fragilisé leurs capacités de résistance au changement. Si elles affirment dès lors leur indépendance vis-à-vis du regard que portent sur elles l’un ou l’autre prétendant amoureux, elles ne disent cependant jamais qui elles sont et ne bénéficient pas, comme ceux-ci, d’amitié qui leur indiquerait qui elles sont censées être.

A côté de cette différenciation relative des uns par rapport aux autres sur les axes de la morale et de la transformation face aux circonstances, les individus de la série se singularisent enfin par le partage de leurs ressentis. Qu’il s’agisse de douleur, de plaisir, de honte ou de hâte, d’amour ou de haine, de peur, d’incertitude ou de confiance, tous portent des émotions qu’ils expriment plus ou moins calmement selon leur capacité à se contenir. Démarrant au quart de tour à la moindre contrariété, Penguin, malgré son contrôle d’une bonne partie de la ville, se révèle ainsi comme le moins capable de se contrôler lui-même. Se présentant tantôt exultant au sommet de sa gloire, tantôt suppliant, après avoir reçu du gaz terrifiant ou été enfermé à Arkham, il dévoile une fragilité d’autant plus dangereuse qu’elle est susceptible de lui faire perdre la face rapidement.

Le contrôle des émotions pourra dès lors se greffer à l'axe du changement, une expression maitrisée étant un indice de stabilité. Valorisée chez les individus qui ont réussi à rester eux-mêmes, cette maitrise peut cependant se révéler tout aussi menaçante une fois la métamorphose achevée, comme le démontre le calme meurtrier d'Ivy ou le ton monocorde et inexpressif de Jeremiah.

Pour devenir pleinement soi-même, il faudrait donc avoir des sentiments mais les exprimer sereinement, reconnaitre l'importance des évènements de nos vies sans se laisser définir par eux, rester le même en devenant meilleur. Autant dire que ce n'est pas à la portée de n'importe qui, que ça exige un long travail sur soi, bref que c'est une morale destinée aux seuls héros.

2.4. Actions

2.4.1. Schéma actantiel

La série proposant, pour chaque épisode, une superposition de trames plus ou moins longues ou identiques sur l'ensemble de la saison, nous appliquons ici le schéma actantiel aux principales trames qui occupent les quatre épisodes analysés.

Destinateur : Gotham / rôle de policier	Destinataire : Gotham
Objet : Paix	Sujet : Gordon
Adjuvants : Ep. 1 : Harvey, Bruce Ep. 6 : Harvey, Penguin, Ep. 14 : Alfred, Selina, collègues Ep. 22 : Harvey, Lee, collègues, Bruce, « vilains »	Opposants : Ep. 1 : Merton, Penguin, collègues, Harvey, Maire, Chef de la Police Ep. 6 : Pyg, collègues, Chef de la Police Ep. 14 : Sofia, Ivy, Harvey Ep. 22 : Jeremiah, Rha's al Ghul, Ed, Maire, Gouverneur, Major Harlan

La première et plus évidente trame concerne bien sûr la mission de Gordon vis-à-vis de la ville. Dans celle-ci, autant les destinateur et destinataire que l'objet de la quête sont des entités très vaguement définies. Il s'agit de respecter son badge en assurant la paix et la sécurité aux citoyens de Gotham. Du côté des adjuvants et opposants, par contre, nous avons affaire à des personnages, soit précis, soit représentant un groupe plus large. Malgré le soutien momentané et intéressé de l'un ou l'autre « vilain », ses adjuvants dessinent assez clairement un camp du

bien, restreint à la police, Bruce et Alfred, Selina et Lee, face à un camp du mal composé de criminels et d'officiels, mais aussi par intermittence de ses propres collègues.

Un combat aussi déséquilibré dévoile dès lors aussi bien le caractère héroïque de celui qui le mène que l'absurdité de cette tâche ingrate et sans fin. Sisyphe de la ville moderne, Jim Gordon ne peut que retarder un inévitable engloutissement par les ténèbres. Dénotant l'opiniâtreté, aussi bien que l'isolement de l'individu dont les principes seuls l'empêchent de sombrer, il est le fondement de la civilisation contre sa corruption et ses dérives monstrueuses.

Destinateur : Alfred (1, 14), Rha's al Ghul et Jeremiah (22)	Destinataire : Gotham
Objet : Destinée/identité/mission	Sujet : Bruce
Adjuvants : Ep. 1 : Alfred, Gordon Ep. 14 : Alfred, Selina Ep. 22 : Jeremiah, Rha's al Ghul, Alfred, Barbara	Opposants : Ep. 1 : Penguin, Mr Penn Ep. 14 : Bruce, Ivy, Gordon Ep. 22 : Selina, Rha's al Ghul et Jeremiah

La seconde trame que nous identifions donne son nom à la saison. Il s'agit de mettre en scène la naissance du chevalier noir, annoncé par la prophétie de Rha's al Ghul mais surtout permise par la préparation d'Alfred. Bruce Wayne est donc chargé d'accomplir sa destinée, d'embrasser pleinement son identité et d'accepter sa mission envers Gotham. Toujours assez vague, ce destinataire final n'est que peu représenté à l'exception du couple sorti des griffes d'un voleur dans la scène introductive du premier épisode. Invisible, si ce n'est par des vues aériennes régulières sur la ville que l'on imagine occupée, ce destinataire de la présence attentive d'un justicier s'efface derrière la menace qui le vise et dont il s'agit de le sauver. Ainsi, en fin de saison, on voit la silhouette de Bruce à la recherche de Jeremiah qui a causé l'explosion des ponts et l'isolement complet de la ville.

Chargé de se trouver lui-même, il bénéficie généralement d'une aide paradoxale, le bousculant et le forçant à advenir à lui-même. C'est la raison pour laquelle il peut se présenter comme un opposant à sa propre quête, à côté d'amis qui le soutiennent mais peuvent aussi le retenir, comme ce sera le cas de Selina dont l'état de santé réclamerait sa présence à ses côtés lors de l'épisode final. Il en est d'ailleurs de même de ses ennemis qui, en participant à la construction

de son expérience, lui permettent de se réaliser. Ce sera d'autant plus le cas de Rha's al Ghul et Jeremiah qui réalisent les conditions appelant la présence d'un héros, une ville à feu et à sang, contre la volonté de celui destiné à endosser ce rôle.

Développant ses compétences et son caractère, cet individu est à la fois en maitrise de lui-même, maitre d'un destin qu'il se donne les moyens de réaliser tout en restant soumis à des évènements et des volontés extérieures à la sienne, agissant en son nom contre lui-même. C'est donc dans l'adversité la plus radicale qu'il se construit, ou plutôt qu'il advient dans son exceptionnalité.

Destinateur : Ed	Destinataire : Ed, Lee
Objet : identité	Sujet : Ed
Adjuvants : Ep. 6 : Grundy Ep. 14 : Lee, Penguin Ep. 22 : Lee	Opposants : Ep. 6 : Lee Ep. 14 : Penguin, Ed Ep. 22 : Gordon, Lee

Également en quête de lui-même, Ed Nygma profite d'une perte de sa caractéristique essentielle, son esprit, pour infléchir légèrement ce qu'il était par amour pour celle qui a accepté de l'aider dans sa recherche. Il est donc à la fois le destinateur, le destinataire et le sujet de cette trame. Refusant d'abord sa requête, Lee passe du rôle d'opposant à celui d'adjuvant jusqu'à en devenir en partie le destinataire, l'identité visée ayant changé en cours de route pour lui correspondre. Cet infléchissement explique qu'ici encore le sujet devienne son opposant principal, son objectif précédant se confrontant au nouveau. Cette opposition est cependant représentée dans le cas présent par deux personnages distincts, incarnant son déchirement intérieur. Venant en aide à l'un aux dépens de l'autre, Penguin se partage donc entre le rôle d'adjuvant ou d'opposant en fonction du personnage que l'on adopte.

Redevenu « un » dans l'épisode 22, c'est enfin à travers son amour avec Lee qu'il espère se réaliser pleinement, ce qui fait de celle-ci à la fois un soutien, car il a en effet évolué pour elle, et un frein, au même titre que Gordon qui la limite, car elle ne le voit pas tel qu'il se pense. En tant qu'individu, il se révèle donc à la fois diminué et capable de changement une fois débarrassé de l'intelligence qui le caractérisait. Support d'espoir et de volonté quant à sa capacité à s'améliorer, il est aussi rappelé à ce qu'il est par son passé criminel. Torturé par ces facettes incompatibles de sa personnalité, il est capable d'aller à l'encontre de ses propres

intérêts par amour en cherchant à se supprimer. Son potentiel d'évolution et de changement véritable se révèle cependant limité dès lors que sa motivation, l'objet de son affection, lui échappe. Comme les précédents, c'est en tout cas en dernière analyse seul qu'il doit affronter son existence autant que ses questions identitaires pour lesquelles l'aide qu'il reçoit reste extérieure, matérielle ou superficielle mais ne modifie jamais vraiment sa nature.

Destinateur : Penguin, Maire	Destinataire : Penguin, Ville
Objet : Contrôle de la ville	Sujet : Penguin
Adjuvants : Ep. 1 : Maire, Chef de Police, Harvey, Mr Penn, Zsasz, policiers Ep. 6 : Zsasz, Chef de Police, policiers, Gordon, Harvey Ep. 14 : Ed Ep. 22 : Tabitha	Opposants : Ep. 1 : Gordon, Merton, Crane, Bruce Ep. 6 : Sofia, Pyg, Gordon Ep. 14 : / Ep. 22 : Jeremiah et Rha's al Ghul, Tabitha

S'étant chargé, avec l'accord tacite des autorités, de reprendre la ville en main, à son profit mais avec une efficacité largement appréciée également, Penguin s'entoure d'hommes de main et de personnes qu'il a réussi à corrompre, à défaut de pouvoir prétendre à de véritables amitiés, si ce n'est Ed qu'il manipule contre lui-même. Mais c'est aussi dans l'ombre et sans réelle confrontation que les oppositions à son encontre se développent. Seul au sommet, il l'est tout autant une fois tombé et s'il finit par s'allier avec d'autres au dernier épisode ce n'est que pour réaliser une vengeance ruminée depuis longtemps. Si cette solitude le fragilise, les alliances le livrent aux pires menaces. Motivé par un besoin de reconnaissance d'autant plus grand qu'il ne peut faire confiance à personne en particulier, il peut s'avérer utile lorsque cela sert ses propres intérêts. Unique opposant frontal, Gordon le combat sans pour autant avoir le pouvoir de l'éliminer. Il est la corruption de la civilisation, ce qui explique son lien privilégié avec les officiels de la ville.

Destinateur : Lee	Destinataire : Narrows
Objet : Aider le Narrows	Sujet : Lee
Adjuvants :	Opposants :

Ep. 6 : Cherry, Ed, Grundy Ep. 14 : Ed Ep. 22 : Ed	Ep. 6 : Ed Ep. 14 : Sofia, Sampson Ep. 22 : Ed

Enfin, s'étant attribuée elle-même, par sentiment de culpabilité, une mission de soin auprès du quartier le plus dévasté de la ville, Lee adopte un rôle aussi désintéressé que Gordon et Bruce. Agissant auprès des habitants eux-mêmes, et non sur les personnes qui menacent leur tranquillité, ses destinataires nous sont cependant rendus un peu plus visibles lors de scènes la représentant en consultation dans son appartement. La reconnaissance qu'elle en retire est, par ailleurs, différente aussi puisqu'elle est investie Reine des Narrows, ce qui modifie son statut d'origine, ses modes d'action, mais aussi les risques qu'elle encourt. C'est donc transformée qu'elle sort de cette mission, autant par les alliés sur lesquels elle a pu compter que par les opposants qu'elle a dû affronter, en en payant le prix fort. Isolée, elle ne prend cependant sens qu'à travers les autres qui, s'ils ne la définissent pas en parole, parviennent assez bien à la définir par ses actions et réactions. On la voit ainsi d'abord en soignante, puis en leader négociant avec Sofia qui provoque sa chute et enfin à la fois sauveuse de Gordon et tueuse à égalité avec Ed qui la poignarde en retour.

2.4.2. Compétences, limites et impact

Nous l'avons vu, la portée, l'impact, les bénéficiaires, comme les victimes collatérales, des actions que développent les différents personnages de la série sont davantage une abstraction utile, une justification de principe que de véritables personnes que l'on prendrait soin de représenter dans leur diversité ou leur complexité. Cette catégorie invisible des braves gens n'apparait que lorsqu'il s'agit de la tuer et/ou de la sauver sans que l'on prenne la peine pour autant de la constituer en groupement d'individus distincts les uns des autres. Ni intégrés dans des réseaux de sociabilité en-dehors de ceux qui servent l'intrigue, ni porteurs d'un vécu ou de projets qui dépassent l'action immédiate, les protagonistes eux-mêmes ne sont impactés que superficiellement par leurs interactions avec les autres. Ils peuvent être blessés, enfermés ou perdre leur statut mais c'est toujours avec eux-mêmes et l'éventuel trauma originel sur lequel ils se sont construits qu'ils doivent au final composer.

Présentés comme une source de corruption, les intérêts personnels sont par contre disqualifiés, ce qui tend à déréaliser encore un peu plus le modèle de l'individu héroïque que la série propose. Guidés par l'argent, le pouvoir, la reconnaissance ou des principes dévoyés par extrémisme, les

autres personnages se distinguent par une psychologie tourmentée, justifiant, et en même temps produite par, ces intérêts.

Contrairement à Gordon et Bruce, ou Alfred, qui, quoique démontrant une certaine combativité, se caractérisent surtout par leur probité, une incorruptibilité morale autant qu'existentielle, les « vilains » sont généralement les supports d'une compétence particulière qui oriente leurs actions et les rend efficace. Le sens politique de Penguin, l'intelligence de Ed, la force de Grundy, les visions de Rha's al Ghul, la formation d'ingénieur de Jeremiah, la capacité de créer des plantes mortelles d'Ivy, le gaz terrifiant de Jonathan Crane, chacun dispose d'une capacité unique et exceptionnelle contre laquelle le combat apparait toujours inégal et d'autant plus héroïque. Pourtant, ces pouvoirs, ce potentiel d'action au-delà de ce qui est « normal », auquel chacun peut prétendre, sont parallèlement une menace à éliminer, généralement en les neutralisant, et un gadget éphémère face à la stabilité morale de l'individu qui s'y oppose.

La particularisation n'est donc en rien un processus positif. La seule distinction souhaitable dans *Gotham* repose dans l'adoption, au sein d'un monde pourri par les préoccupations personnelles, de principes éthiques universels et absolu, une morale du devoir contre les dérives du pouvoir et les revendications de droits. Or, une telle morale exigeant l'effacement des différences individuelles, le héros incarne une norme neutre et surplombante, sans qualité ni attachement.

2.5. Modalités de marquage

2.5.1. Clarté narrative

Mettant en scène l'affrontement entre des projets contraires pour la ville, la série privilégie clairement le maintien du *statu quo* incarné par son héros principal. Peu importe le caractère efficace ou souhaitable, voire mérité, de l'alternative portée par son opposant de l'épisode, du moment que l'on assiste à un retour à la normale à la fin de celui-ci, la normale en question étant, notons-le particulièrement sombre et instable par ailleurs. Il ne s'agit pas de rendre justice aux victimes, ce qui n'arrive jamais, ni même de redresser les torts, puisque la plupart de leurs auteurs parviennent à s'enfuir sans encombre. Il s'agit simplement de résister au changement dans un monde en perdition.

Incarnant ce rempart contre une nature humaine égoïste et corrompue, Gordon et Bruce affrontent autant les petits voleurs qu'un système politique aveuglé par ses intérêts. Ce sont cependant leurs propres tentations et contradictions qu'ils combattent le plus directement : Penguin mettant au jour les faiblesses de la police, Pyg appliquant à la lettre sa haine de la

corruption et dévoilant la compromission de Harvey, Ivy rappelant le meurtre de son père par la police ainsi que les crimes environnementaux des riches invités de la fondation Wayne, Jeremiah et Rha's al Ghul fondant leurs espoirs sur l'ambiguïté psychologique de Bruce.

2.5.2. Doxa

Toute la caractérisation des personnages se faisant sur un écart plus ou moins large à une norme jamais explicite, quoiqu'incarnée par Gordon mais dans sa construction comme absence, de qualité, d'intérêt, d'émotion, la série sous-entend largement une compréhension partagée de ce que cette figure neutre de l'honnête citoyen représente et signifie, non seulement en termes politiques, comme enjeux de toute action publique, mais également en termes de représentation d'une catégorie spécifique de la population (intégrée, active, silencieuse et invisible, immuable).

Par ailleurs, en jouant sur des codes fictionnels établis, *Gotham* propose au téléspectateur averti un univers familier où il pourra accumuler les indices de ce qu'il connait déjà. Ainsi, les différents protagonistes se présentent plus comme des occasions de deviner sous leur apparence du moment le personnage/symbole ou marque qu'il est destiné à devenir que de véritables individus. En tant que symboles, ils incarnent par ailleurs des causes et problématiques immédiatement identifiables telles que la mafia, les revendications environnementalistes ou féministes, la haine des riches et le nihilisme.

2.5.3. Thèse unificatrice

Si chaque épisode peut se lire comme l'occasion d'une prise de conscience progressive sur soi-même pour l'un ou l'autre personnage, ainsi que comme le retour d'un fragile *statu quo*, une insécurité ordinaire, pour la ville, un rapide coup d'œil aux début et fin de la saison suffit à réaliser que le combat conservateur qu'elle met en scène est non seulement jamais fini mais également souvent voué à l'échec. Cependant, chaque échec n'est qu'une occasion renouvelée pour le héros de prouver sa valeur. C'est donc bien lui qui endosse le propos de la série et sa portée en incarnant le modèle à suivre, la norme révélant toutes les déchéances.

2.5.4. Dispositif énonciatif

Entre intrigue policière et mélodrame psychologique, la tonalité adoptée par *Gotham* est non seulement sérieuse mais souvent solennelle. Respirations bienvenues néanmoins dans la dramatisation des enjeux, la liberté de ton qui caractérise la douce folie de certains personnages récurrents, représentant une dérive certes mais pas un danger immédiat qui nécessiterait d'être maitrisé, apparait d'autant plus rafraichissante qu'elle est rare. Les montagnes russes

émotionnelles de Penguin, la superbe de l'homme-mystère, la sincérité de Victor Zsasz, le spectaculaire des crimes perpétrés, tout cela, ainsi que le jeu établi avec l'univers revisité, apporte un aspect divertissant à une série qui, sans cela, manquerait considérablement de recul.

Quoique tout son propos aille dans le même sens, il n'est dès lors pas impossible que la neutralité peu engageante des héros l'incarnant finisse par pousser le téléspectateur à s'attacher et s'identifier davantage à ceux qu'ils combattent, Penguin et Ed Nygma en tête puisqu'ils apparaissent le plus régulièrement. Quitte à ne pas être parfait et à ne pouvoir faire confiance à personne, autant s'amuser avec son propre personnage sans se soucier des autres. C'est en tout cas ce que la vitalité, la capacité de rebondir, que leur offre leur manque total de sens moral semble nous chuchoter. Être méchant, c'est bien plus amusant !

2.6. Conditions d'existence

2.6.1. Institutionnelles

Si les institutions ont bel et bien leur place et un rôle à jouer dans les intrigues que nous offre la série, c'est cependant de manière plutôt négative et subsidiaire. Non seulement l'organisation étatique est corrompue et ignorante des réalités de terrain mais elle peut finir par constituer un obstacle tel à la réalisation d'une mission de service public qu'il est parfois préférable de s'en passer. Ainsi, si l'on peut avoir l'illusion que Gordon et Harvey tirent de leur place au sein de l'institution policière la légitimité de leurs actions, il s'avère que c'est bien plutôt eux qui, par leur travail irréprochable, confère de la légitimité au corps de métier dont ils font partie. Dès lors, si leurs collègues corrompus méritent une seconde chance et peuvent être considérés comme des braves gars qui ont juste besoin qu'on le leur rappelle, ce n'est pas tant parce qu'ils sont policiers que parce qu'ils sont comme eux.

Ce ne sont donc pas les institutions qui conditionnent les individus. Même si en faire partie peut les exposer à la tentation de la corruption et si le travail qu'ils accomplissent les expose à une solidarité minimale, de valeur et d'intérêt, seul un choix libre et autonome entre l'une de ces deux manières d'endosser l'uniforme permet aux individualités de se révéler.

2.6.2. Psychologiques

C'est dans sa tête que l'individu advient à lui-même, devient ce qu'il est destiné à être. C'est grâce à un travail sur soi, soutenu par un regard extérieur, qu'il apprend à contrôler ce qu'il a en lui afin de le canaliser en vue d'une mission. Pourtant, seul un événement traumatique, des circonstances particulières, permettent à une identité non seulement d'apparaitre, mais également de s'exprimer dans sa singularité. La psychologie seule ne suffit pas. La majorité des

gens restent anonymes. Ce qui les en sort, c'est un drame, un acte irréparable qui modifie la nature de l'être et le place face à un choix. Soit il se laisse définir entièrement par les événements et il se perd, soit il devient acteur de son évolution en apprenant à les maitriser et il accède à sa vérité. La psychologie ne peut donc être envisagée que comme action. Après avoir subi, l'individu ne se réalise qu'en agissant.

2.6.3. Sociales

Puisqu'il se confond avec ses actions, l'individu, même isolé et s'affrontant en priorité lui-même, se révèle à travers ses interactions avec les autres. Sans réel attachement social, c'est toujours dans la relation interpersonnelle que celles-ci se déploient entre fidélité, qui permet de passer par un regard extérieur pour s'améliorer, et trahison qui dévoile les faiblesses sur lesquelles s'appuie un adversaire. Il n'est donc jamais question de changer l'individu mais bien de le révéler à lui-même, ce qui fait donc de ces relations non une condition d'existence mais un symptôme.

2.6.4. Symboliques

Les personnages de Batman s'incarnant chacun dans un symbole particulier, on pourrait estimer que c'est dans ces signes qu'ils trouvent leur identité. Plus elle s'y résume cependant et moins elle est nuancée et incarnée. La singularité qu'ils apportent finit donc par signer la fin des personnalités qui les revêtent. Et il en va de même des causes et valeurs, portées par les uns ou les autres, qui effacent les spécificités pour ne plus représenter que des débats théoriques sans motivation ou conséquence concrètes. Loin de ces marqueurs différentiels, c'est dès lors dans une neutralité de principe que l'individu peut véritablement se concentrer sur une action formatrice.

2.7. Tensions

2.7.1. Intérieur/extérieur

Envisagée comme un sanctuaire menacé par le changement susceptible de s'insinuer depuis l'extérieur, l'individualité que propose la série s'inscrit d'autant plus dans cette tension que celle-ci en fait une question vitale. Présentant une identité parfaite entre le corps et l'esprit de ses personnages, au point que le changement de l'un provoque le changement de l'autre, sans que l'on sache trop bien d'ailleurs dans quel sens se produit l'influence, représentant les parts obscure et lumineuse d'une personnalité dans une lutte interne destinée à se résoudre dans l'harmonie, faisant des particularismes des attributs susceptibles de prendre la place du noyau

identitaire, *Gotham* fait de l'individualité une abstraction purement psychologique dont l'envahissement par l'extérieur provoqué par les circonstances risque le débordement.

2.7.2. Liberté/contrainte

Bien que contraints par leurs propres démons faisant de leur identité monstrueuse non un choix mais un assujettissement, la légèreté que celle-ci accorde, en regard de la gravité de la mission portée par Gordon ou Bruce, suggère l'existence, dans cet abandon de soi, d'une forme de liberté. S'échapper des règles du jeu moral est clairement présenté comme plus amusant que de s'y plier, sinon cela n'aurait rien d'héroïque. Non seulement le rayon d'action qui caractérise les « gentils » est limité et répétitif mais il se contente de surcroit d'être purement réactif.

Pourtant, c'est précisément dans l'absurde de cette tâche ingrate, parce qu'elle est choisie, encore et encore à chaque nouvelle mission, que le héros semble trouver sa liberté puisque c'est elle qui le réalise. En face, quel que soit le plaisir éphémère retiré des crimes perpétrés, l'individu s'enferre toujours davantage dans des actes qui le définissent à jamais aux yeux de la société. Désireux parfois d'y échapper afin d'être moins isolés par une méfiance légitime, ils retombent inévitablement dans leurs mauvais travers, comme de simples jouets entre les mains des circonstances.

2.7.3. Originalité/conformisme

L'originalité étant à Gotham l'attribut des criminels, le conformisme s'y trouve valorisé comme un gage de moralité. Vouloir se distinguer, être reconnu, ne serait-ce que pour son travail ou dans sa souffrance, s'apparente à de l'orgueil et mène à la corruption. Le héros se construisant à l'abri des regards, dans l'intériorité de sa conscience, il rejette l'originalité comme une dépendance vis-à-vis des autres. Lorsqu'on se construit seul, nul besoin de se singulariser puisque l'on est à soi-même son propre et unique modèle.

Il n'est dès lors pas plus question de conformisme puisque les autres disparaissent dans la quête identitaire, si ce n'est sous la forme du miroir que tend le regard bienveillant mais exigeant d'un ami. Peu importent le poids de la norme et le fait que tout le monde semble s'y ressembler, toute comparaison étant remplacée par la mesure de l'écart qui sépare les uns et les autres de cette norme, si étroite que le nombre de ses représentants en fait les véritables exceptions.

On peut bien sûr se demander l'intérêt de prendre pour référence un modèle aussi exigeant mais dans une visée conservatrice, ce choix se comprend parfaitement. Il s'agit, en effet, d'une norme sociale chargée de représenter non des individus particuliers mais le système, et ceux qui le font fonctionner. Face à cette entité abstraite, chacun, dès qu'il s'en dissocie, représente une menace.

Cette attention portée vers l'extérieur et le danger qu'il représente évite de questionner la société qui les a produits en insistant sur leur altérité. Assailli par ces marges menaçantes, le système n'aspire qu'à une douce ignorance, le retour à l'ordre.

2.7.4. Universel/singulier

La représentation que construit la série de l'individu met directement en scène cette tension. Bien que valorisant clairement l'universel aux dépens du singulier, la place qu'elle accorde aux tourments intimes de Penguin et Ed, ainsi qu'à la manière dont Bruce se débat avec sa propre histoire, offre un espace, ne serait-ce que momentané, pour confronter l'individu particulier avec l'abstraction universaliste qu'on lui propose d'endosser. Et si l'abnégation que celle-ci requiert permet au héros de devenir pleinement lui-même, la poursuite des intérêts particuliers libère également des personnages, certes modifiés et dangereux, mais néanmoins plus proches d'une autre forme de vérité, non de conscience mais d'émotion. La passion qui singularise doit sans doute être sous contrôle pour celui qui souhaite devenir un héros, mais elle n'en est pas moins compréhensible et susceptible de nous rendre ceux qui en sont l'objet plus proches qu'on ne voudrait se l'avouer.

Notons cependant que même le particulier qui est ainsi proposé à l'identification du téléspectateur est très codifié et peu divers dans ses incarnations. Si les « vilains » personnifient des types psychologiques bien plus que des individus en tant que tel, on observera néanmoins qu'ils apportent une diversité très relative de corps et de modes de vie.

3. Jane the Virgin

Fonctionnant sur un mélange de familiarité et de suspens, à l'image des télénovelas dont elle propose une relecture pour un public américain, d'origine latino-américaine mais pas seulement, et relativement jeune, mais pas seulement, *Jane the Virgin* se présente sous une formule variable dans le temps et les lieux représentés, quoique généralement concentrée en quelques jours et quelques lieux, dont certains restent les mêmes à travers les épisodes comme la maison de la grand-mère ou l'hôtel Marbella où plusieurs personnages travaillent, voire vivent.

Sa narration se veut très feuilletonnante, puisque parsemée de rebondissements, et rythmée, comme le démontre la construction des débuts et fins d'épisode avec un résumé rapide des situations de chaque protagoniste, pour commencer, et une scène ouvrant le suspens pour l'épisode suivant, pour clôturer. Néanmoins, sa mise en forme par un narrateur en voix off, ainsi que son découpage en chapitre, chaque épisode étant numéroté depuis le premier, offre

également un aspect sinon clos du moins sérialisant. Un tableau récurrent, la discussion des trois femmes de la famille Villanueva sur la balancelle du porche de la maison, signalent ainsi quasi-systématiquement (trois épisodes sur les quatre de notre corpus) la fin de l'épisode tandis qu'une thématique particulière permet régulièrement (deux épisodes sur quatre) au narrateur de faire le lien entre son introduction et sa conclusion, en forme de point d'interrogation (les deux autres épisodes la refermant quelques scènes plus tôt).

Ses sujets de prédilection sont la famille et l'amour, l'un ne s'envisageant pas sans l'autre, ainsi que la manière dont se racontent les histoires, la série superposant les mises en abîme telles que l'écriture de roman par le personnage principal, la participation à une télénovela pour son père et les incises réflexives sur son propre rôle par le narrateur. Quant au discours développé, il s'agira principalement d'insister sur l'importance de la famille (au sens large) et la manière dont les liens qui nous attachent aux autres permettent d'enchanter la vie quotidienne.

A partir de cette formule, nous pouvons constater que le téléspectateur est conduit à développer deux horizons d'attente complémentaires. Le premier repose sur l'attachement envers ses protagonistes auquel il est invité à la fois à s'identifier, en partageant leurs émotions et étonnements, et à faire partie de leur famille élargie dont les membres sont si sympathiques et bienveillants les uns envers les autres. En se situant tantôt du côté du personnage de Jane, dont il nous révèle le cœur dans une position omnisciente, tantôt du côté du public, dont il paraphrase au sein du récit lui-même les réactions et jugements, le narrateur accompagne parfaitement ce double mouvement. S'appuyant sur cet investissement affectif, le second horizon d'attente repose sur le suspense et les rebondissements relançant constamment l'intrigue en mettant en danger le bonheur des personnages qui font l'objet de cet attachement. Craignant pour l'objet de son affection, et connaissant la charge émotionnelle que ces obstacles vont lui apporter ainsi que le réconfort que le cadre bienveillant de la série assure, le public peut s'engager les yeux fermés dans le récit des invraisemblables rebondissements qui jalonnent la vie de cette famille « ordinaire ».

3.1. Synopsis

Episode 1 : Jane a retrouvé Adam, son premier amour qu'elle avait perdu de vue huit ans auparavant lorsqu'il l'avait quittée alors qu'ils étaient sur le point de se marier. Réunis par la lettre d'amour de son mari décédé quatre années plus tôt, tous deux y voient un signe du destin et décident dès lors de rattraper le temps perdu, au grand dam de Xiomara et Alba. Ces retrouvailles sont cependant troublées par les sentiments que Jane a développés ces derniers temps pour Rafael, le père de son fils. Engagé, lui-même, dans une relation compliquée avec

Petra, la mère de ses filles, ce dernier a longtemps été amoureux de Jane et souffle le chaud et le froid au point que celle-ci ne sait plus à quoi s'en tenir. Choisissant de régler cette situation, elle met fin à son dîner romantique avec Adam pour rejoindre Rafael qui vit avec elle et sa grand-mère depuis que sa sœur, Luisa, lui a fait perdre son hôtel. Mais un malentendu provoque une grande dispute qui permet à la fois à Jane de passer à autre chose et à Rafael de reconnecter avec Petra. Celle-ci, qui vit et travaille à l'hôtel, découvre que Luisa croit l'avoir fait tuer par Anezka, sa propre sœur jumelle, et décide de jouer le jeu en se faisant passer pour elle. Avec Rafael, elle monte une combine pour lui permettre de récupérer ses parts de l'hôtel mais Anezka finit par réapparaitre. Enfin, alors qu'ils viennent juste de se marier, Xiomara et Rogelio, la mère et le père de Jane, voient leur amour perturbé par Darci qui, enceinte de celui-ci, tente de l'évincer de la vie de son futur enfant en le poussant à la faute.

Episode 6 : Jane prépare la réception de lancement de son roman qui doit avoir lieu dans la librairie qui a accompagné sa passion pour le réalisme magique de la littérature latino-américaine depuis son enfance. Ses plans sont cependant compromis lorsqu'elle découvre que celle-ci doit mettre la clé sous la porte. Son père décide alors de l'aider, malgré les conseils de son épouse, en se servant de sa notoriété de star de télénovela pour attirer une journaliste lors de la soirée et ainsi faire revenir la clientèle. Mais son rival, qu'il a réussi à faire tuer dans sa série, suspend l'article en question et refuse de rappeler la journaliste tant que Jane ne lui a pas écrit un monologue d'adieu. Jane s'exécute et la réception a lieu comme prévu même si le public y sera attiré par une communication moins conventionnelle. Isabel Allende, l'autrice préférée de Jane, présente pour l'occasion, lui conseille alors de dépasser sa culpabilité d'avoir survécu à son mari et de vivre avec passion, ce que celle-ci s'apprête à faire en disant à Adam qu'elle l'aime alors qu'il lui annonce déménager pour poursuivre sa carrière à Los Angeles. Pendant ce temps, Petra réussit à semer le doute entre sa sœur Anezka et sa mère Magda, qui règnent sur le Marbella depuis que Luisa s'est faite internée. Son plan tournera cependant court lorsqu'on retrouvera Anezka pendue.

Episode 14 : Suite à l'annonce du cancer de Xiomara, la famille tente de gérer ses émotions tout en cherchant à l'aider à choisir le type d'opération qui lui convient. Habituée à prendre les choses en main, Jane fait des recherches et conseille sa mère au mieux mais, lors d'une après-midi de détente au spa, sa mère réalise qu'elle a besoin de faire ce choix par elle-même. De son côté, Rogelio essaie de pousser Alba à exprimer ce qu'elle ressent et découvre que celle-ci lui en veut car elle pense qu'il continue à privilégier sa carrière à sa femme en ces temps difficiles, ce qui s'avèrera être faux. Quant à Rafael, à présent en couple avec Jane, il découvre que Petra

a des sentiments pour son avocate, qu'elle arrivera à séduire avec maladresse mais sincérité. Enfin, après un temps de réflexion Xiomara est prête pour l'opération qui lui convient et chacun a réussi à gérer ses propres émotions afin de la soutenir au mieux dans son choix.

Episode 17 : Rafael demande à Jane d'emménager avec lui et s'apprête à la demander en mariage tandis que celle-ci prépare une fête surprise pour la naturalisation de sa grand-mère, Alba, après une vie de clandestinité. Pendant ce temps, Petra et JR filent le parfait amour, malgré la radiation de celle-ci du barreau, et Rogelio et Xiomara accueillent River Field chez eux, co-star de la nouvelle série dont celui-là s'apprête à tourner le pilote, afin de développer une véritable complicité à l'écran. Suite à une bourde de River, Jane devine les intentions de Rafael à son égard et se prépare pour l'évènement mais découvre que celui-ci est devenu froid et taciturne après avoir rendu visite à Rose, criminelle internationale et ex-petite amie de Luisa dont elle cherche à retrouver la trace en échange d'information le concernant. Après une fête réussie, durant laquelle River et Rogelio finissent enfin par s'entendre, Petra rentre auprès de JR qui l'accuse d'avoir tué Anezka et la quitte, puis, prévenue par Krishna, l'ancienne assistante à présent en prison, revient à temps pour tirer sur la personne qui menace de tuer son amante. Enfin, se préparant une nouvelle fois à ses fiançailles, Jane arrive chez Rafael qui l'attend avec l'objet de son tourment, Michael, son défunt mari.

3.2. Caractérisation

3.2.1. Visuelle

Inspiré par une télénovela vénézuélienne et prenant pour noyau central la famille Villanueva composée de trois femmes d'origine vénézuélienne sur trois générations, *Jane the Virgin* présente la particularité d'être composée d'un casting majoritairement latino-américain. Parmi les personnages principaux seule Petra ne partage pas cette origine, tandis que du côté des hommes blancs Michael est le seul à être récurrent, même si c'est presque exclusivement à travers des flashbacks, ayant fait partie des protagonistes principaux dans les saisons précédentes.

	Hommes blancs	Femmes blanches	Femmes non-blanches	Hommes non-blancs
4 épisodes		*Petra*	Jane, Xiomara, Alba	Rogelio, Rafael, Mateo
3 épisodes		Anezka		

2 épisodes	Michael	Magda, *Rose*, Ellie et Anna	*Luisa*, Krishna, *JR*	Adam
1 épisode	Employé magasin, Assistant de River	River, Gwen, oncologue, Satchet	Darci, Isabel Allende, Mrs Taub, Marisol, femme	Jorge, Fabian, Alejandro et Enrique, policier, chirurgien, Rudy, mari

Cette présence privilégiée de personnages non blancs et/ou féminins se marque aussi parmi les personnages n'intervenant que dans une seule scène (sur fond gris), ce qui donne à la série un aspect dépaysant et progressiste en période d'attention à la diversité des représentations. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, même parmi les personnages blancs, les plus importants, Petra et sa famille, sont également des immigrés, tchèques, plus récents encore que les personnages non-blancs, tandis que Ellie et Anna, les jumelles, quoique très blondes et proches physiquement de leur mère, portent en réalité tout autant l'héritage de leur père, Rafael. Enfin, poussant l'inversion de la représentation jusqu'au bout de sa logique, le personnage de trafiquant international, Rose, est interprété par une femme blanche.

Ce parti-pris de diversité vis-à-vis du genre et de l'origine s'accompagne d'une ouverture sur les tranches d'âge plus rarement représentées (souligné en pointillé) que sont l'enfance et le troisième âge, puisque nous avons affaire à une série sur la famille. On retrouve ainsi trois enfants, dont un présent dans chaque épisode analysé, et six personnages d'une soixantaine d'année environ, dont un également omniprésent. Par ailleurs, sur l'ensemble du corpus, nous avons quatre personnages non hétérosexuels (en italique), même si l'un est le méchant de l'histoire, et que le principal ne se découvre cette attirance qu'en cours de saison quatre, ce qui révèle une représentation plus problématique face à une norme hétérosexuelle dessinant pour une large part les enjeux romantiques de *Jane the Virgin*.

Par contre, là où la diversité n'est plus du tout au rendez-vous, c'est dans les normes de beauté auxquelles correspondent la quasi-totalité des personnages récurrents. Musclés, les cheveux courts, la mâchoire carrée, les yeux ténébreux et le sourire ravageur, Rafael, Rogelio, Adam et Fabian incarnent tous les quatre un idéal physique masculin sur lequel la série aime beaucoup jouer, que ce soit à travers la vanité des personnages eux-mêmes, Rogelio et Fabian adorant se regarder dans le miroir et dire à qui veut l'entendre qu'ils ont été élus par un magazine pour leur beauté, ou par la narration et la mise en scène qui souligne le physique avantageux de

Rafael et Adam, à l'aide de commentaires, de ralentis ou de scènes torse nu. Coiffées, maquillées, portant des bijoux, des tenues très féminines et régulièrement habillées comme des princesses ou des stars de cinéma, généralement en talons hauts, présentant une ligne, des traits et une peau parfaite, Jane, Petra, Xiomara, Luisa, JR, Darci, Krishna, malgré ses lunettes, et même Rose intègrent sans problème les canons traditionnels de la beauté féminine.

C'est donc au sein de cette norme, ne laissant de place ni au handicap, ni aux marques durables d'imperfection physique que se construit l'identité visuelle de chacun, et surtout de chacune. Parmi les hommes, en effet, seules des différences minimes suffiront à les distinguer. Rogelio, le plus âgé des « beaux gosses » est aussi le seul à ne pas se montrer torse nu. Il a par ailleurs des cheveux grisonnants aux tempes et présente toujours des tenues impeccables, démontrant l'importance qu'il accorde à son apparence.

Rafael, l'autre homme présent dans chaque épisode est aussi celui qui offre la plus grande diversité vestimentaire, allant de la simple serviette au sortir de la douche au costume parfaitement ajusté signifiant son milieu social d'origine très aisé, en passant par la tenue de sport ou son uniforme de barman. Il est aussi le seul à présenter des maques de blessure, ayant été renversé par une voiture dans l'épisode précédent. Cette diversité est bien sûr l'effet de sa large présence à l'écran mais permet également d'instaurer avec ce personnage une familiarité bien plus grande le désignant logiquement comme futur compagnon pour le quotidien hétéroclite de l'héroïne.

A côté de lui, Adam se distingue par ses tatouages, signifiant sa sensibilité artistique ainsi qu'un passé amoureux instable, l'un d'eux provenant d'une relation précédente. On le voit par ailleurs dans des flashbacks, vers 19 ans, jeans troué et bonnet sur la tête, indiquant son côté « bohème ». Enfin, il se distingue par des effets de narration, du texte ajouté à l'image dans un style comics, qui soulignent à la fois son métier de dessinateur et le lien qu'il peut partager avec Jane, dont le récit des aventures s'accompagne également de texte, dactylographié comme ses propres romans. C'est donc autant pour leur histoire partagée que pour leur envie commune de raconter des histoires qu'Adam et Jane sont appelés à s'entendre.

Se présentant à l'intersection entre Rogelio, dont il incarne une version plus jeune d'acteur très conscient de son image, et l'idéal amoureux de Jane, Fabian se caractérise avant tout par son physique sans néanmoins présenter d'aspérité susceptible d'en faire plus qu'une caricature des personnages masculins principaux de la série.

Seul homme blanc récurrent de la série, Michael, quoique sans défaut physique évident apparait, en regard de ses « rivaux » *post mortem*, comme un monsieur tout le monde. N'étant ni star de télévision, ni riche héritier, ni sex-symbol, il représente l'amour simple et sans prétention qu'avait choisi Jane, ce qui permet de la caractériser elle bien plus que lui. En réapparaissant en fin de saison, en chemise en flanelle et légèrement barbu, il incarne parfaitement le retour à la réalité face au conte de fée qui était sur le point de se réaliser.

De tous les personnages féminins de la série, du moins ceux en âge d'incarner la beauté traditionnelle, son héroïne est sans doute celle qui s'écarte le plus du canon médiatique. Maquillée beaucoup plus légèrement et présentant la plus grande diversité vestimentaire, elle se caractérise par son naturel malgré les nombreuses occasions qui se présentent à elle de se mettre sur son trente-et-un. En effet, contrairement aux autres personnages, la série la montre régulièrement en train de se préparer avant un rendez-vous ou d'enlever sa robe en fin de soirée, ce qui permet un continuum plus évident entre son quotidien, fait de tenues simples et confortables, et ses sorties mondaines ou romantiques. Ainsi, au premier épisode, alors qu'elle porte une robe de demoiselle d'honneur très encombrante, elle s'en défait sur la plage pour un bain de minuit improvisé. Plus tard, on la voit se préparer à sortir devant son miroir en enfilant le haut de sa robe, avant de se dénuder entièrement pour rejoindre Rafael dans la douche, puis de se rhabiller en vitesse, lorsqu'elle comprend que ce n'est pas ce qu'il attend, pour qu'il la retrouve finalement en train de se tortiller sur le sol de la salle de bain pour la refermer, le tout sans nudité à l'écran.

Ces situations très récurrentes participent par ailleurs à un ensemble plus vaste de jeux que propose ce personnage autour de son physique, manifestant une personnalité à l'aise avec son corps et spontanée, contrairement aux préjugés que le titre de la série pourrait inspirer. Dans l'épisode 6, qui porte sur la sortie de son roman, on la voit plusieurs fois danser de joie devant sa famille ou son petit-ami ; dans l'épisode 14, alors que sa mère sort de son bain de boue visiblement perturbée, Jane glisse et se retrouve couchée sur le rebord de la baignoire, à crier après celle-ci qui s'éloigne ; au dernier épisode enfin, alors que Rafael annonce à sa famille son intention de la demander en mariage, le narrateur exprime son espoir qu'elle soit prête et nous la montre se rasant les jambes dans la salle de bain. Le personnage se retrouve donc régulièrement dans des situations rompant avec les conventions de la princesse lisse et parfaite qui la rendrait moins proche et sympathique au téléspectateur.

Si Jane est la seule à montrer ainsi sa maladresse et un rapport décomplexé à son propre corps, d'autres peuvent également se présenter sous un jour moins avantageux qui fonctionne surtout

par contraste avec l'image qu'ils renvoient habituellement. L'exemple le plus évident en est Xiomara qui, au dernier épisode, apparait presque méconnaissable sans maquillage ni tenue sexy suite à sa maladie. Caractérisée précisément en grande partie par la manière dont elle aime jouer de ses charmes, elle semble avoir perdu toute identité propre et ne plus se définir qu'en tant qu'épouse, mère et fille. Mais nous y reviendrons puisqu'il s'agit d'un enjeu également très discuté et au centre de certaines actions des protagonistes. Contrairement à Jane, cependant, il s'agit là d'un changement physique radical et subi, ce que démontre bien sa perdurance sur plusieurs épisodes.

Moins durable, par contre, une scène de l'épisode 14 montre Petra en training dans son lit, les cheveux relevés et en train de manger des cornichons en bocal. Cette image inhabituelle vient précisément souligner combien elle n'est plus elle-même depuis qu'elle a passé la nuit avec JR. Le narrateur insiste d'ailleurs sur ce laisser-aller qui, même dans la solitude de sa chambre n'a rien de normal ou anodin. Il faut dire que la rigidité du personnage, très critique et exigeant, envers les autres comme envers lui-même, ne laisse que rarement transparaitre de faiblesse. Ses tenues quotidiennes, au travail ou en famille, se composent généralement de shorts très courts portés avec des hauts-talons. Son pyjama en soie suit le même modèle. Ses vêtements sont par ailleurs souvent d'un blanc immaculé correspondant à son intransigeance. Ici encore, même si cette représentation de Petra reste isolée, cet écart ne caractérise donc le personnage que par contraste, nous en montrant les limites, en l'occurrence le désir d'être aimée en retour pour la première fois lorsqu'elle découvre l'amour d'une autre femme.

Par ailleurs, Petra se distingue également visuellement par l'existence de sa sœur jumelle, Anezka, jouée par la même actrice, avec laquelle un échange d'identité est toujours possible. C'est ce que nous montre la confusion de Luisa dans l'épisode 1 qui, ayant ordonné à la seconde de se débarrasser de la première pour prendre sa place, croit avoir affaire à celle-là, ce que celle-ci s'empresse de confirmer afin de découvrir ce qu'elle manigance. Pourtant, cette imitation parfaite contraste avec la différence soulignée entre les deux sœurs. Face à l'image de femme accomplie que projette Petra, les cheveux courts, la silhouette bien dessinée et agrandie par des sandales à talons, Anezka se présente comme une grande enfant aux cheveux longs mal coiffés, à la robe informe, aux souliers plats et vernis et aux socquettes à volants. Contrairement à ses propres filles jumelles, qui sont constamment habillées de la même manière, Petra trouve en sa sœur son exact opposé, ce qui contribue à la caractériser, comme une extension d'elle-même.

Cette caractérisation enfantine d'Anezka permet par ailleurs de la dédouaner en partie de ses méfaits qui ne sont que le résultat de son obéissance fidèle à leur mère à toute les deux, Magda

dont le caractère diabolique ne fait aucun doute. Caricature de méchante, Magda est en effet immédiatement identifiable par son crochet à la place de la main et son cache-œil, toujours assorti à sa tenue, ce qui renforce son aspect irréel et grotesque. On joue ici clairement avec les clichés pour instaurer entre le public et la série une connivence amusée.

En regard de cette figure cartoonesque, l'autre grande méchante, Rose, apparait d'autant plus inquiétante qu'elle n'offre aucune aspérité. Sa tenue impeccable, même en combinaison orange de prisonnier, son visage parfaitement lisse et symétrique, son léger sourire imperturbable, même lorsqu'elle est en train d'étrangler un homme avec ses chaines, rien ne permet de décoder les plans machiavéliques dont elle seule porte le secret. Elle incarne le contrôle absolu de soi et l'absence totale d'émotion, là où Magda est rongée par la cupidité et la soif de pouvoir.

Ce rapport à l'émotivité apparait d'ailleurs comme une piste importante pour catégoriser les différents personnages féminins. Entre le contrôle froid et calculateur que représente Magda et Rose et une forme de vérité des émotions que chaque épisode tend à révéler pour Jane, Xiomara, Alba et Petra, nous trouvons en effet dans notre corpus plusieurs exemples de femmes qui, si elles ne sont pas intrinsèquement mauvaises, se révèlent capables de véritables nuisances parce que quelque chose les empêche d'être parfaitement honnêtes avec elles-mêmes. C'est particulièrement le cas de Luisa, dont la narration souligne les yeux fous, mais aussi d'Anezka, Darci, Krishna et même River, qui ne se distinguent généralement que par un élément visuel signifiant leur fonction dans le récit, comme la ressemblance inversée avec Petra, le fait d'être enceinte, les lunettes donnant un aspect professionnel ou le visage d'une actrice connue du public, mais qui présentent toutes une forme d'immaturité émotionnelle les empêchant de dépasser ces rôles fonctionnels pour accéder à une véritable singularité.

Interprétée par Rosario Dawson, Jane Ramos, JR, semble surtout destinée à corriger certains manquements de la série en termes de diversité en proposant une figure lesbienne plus positive que le couple malsain formé par Rose et Luisa, ainsi qu'un personnage à la peau légèrement plus foncée que le reste du casting latino-américain.

Les membres de la famille Villanueva se distinguent également visuellement par des flashbacks les représentant à différents âges. A côté des personnages tels qu'ils apparaissent dans le présent, ils sont aussi représentés enfant, adolescent ou jeune adulte, ce qui permet de créer un effet de continuité des individus eux-mêmes, qui conservent leur personnalité et leurs passions alors que leur apparence se modifie, mais aussi des relations qui les lient entre eux. Ainsi, c'est l'occasion de voir la passion de Jane pour la romance comme un héritage qui s'est construit à travers le temps et également de comprendre que, s'étant toujours occupée de la santé de sa

fille, Alba vive le cancer de Xiomara comme un échec personnel. Cela permet par ailleurs de construire l'identité des trois femmes en fonction de leurs différences de réaction face à un même événement. Par exemple, en montrant Alba à vingt-trois ans, émerveillée devant le feu d'artifice du 4 juillet, puis Xiomara à quatre ans, participant à l'instauration d'une tradition familiale autour de cet événement, et enfin Jane, environ au même âge, hurler pour que le bruit s'arrête, on inscrit l'individualité de celle-ci dans la discontinuité qu'elle provoque au sein des habitudes de celles qui l'ont élevée, indiquant que chaque nouveau membre adapte légèrement les usages du groupe dans lequel il s'intègre en fonction de sa singularité.

Enfin, la narration de *Jane the Virgin* se distingue par l'ajout d'un éventail d'effets visuels. Le premier type, le plus présent, consiste en des mots ou morceaux de phrases dactylographiés sur l'image au fur et à mesure que l'histoire se déroule avec un bruit caractéristique indiquant la présence de quelqu'un en train de les taper sur un clavier. Si cet effet indique surtout la présence du narrateur qui guide le regard du téléspectateur et lui donne des informations supplémentaires, comme lorsqu'il indique avec une flèche la présence d'un inhalateur sous le canapé dans le bureau de Magda, ou le nom et le numéro du chapitre en début de chaque épisode, il faut cependant remarquer que cette typographie, rappelant le travail d'écriture auquel se consacre Jane dès qu'elle en a l'occasion et qui s'imprime souvent autour d'elle lorsqu'on la voit en pleine phase de création, lui est étroitement liée, comme le démontre l'épisode 1 dans lequel le narrateur habituel se trouve sans cesse en concurrence avec une narratrice, racontant quant à elle l'histoire d'Adam, et empruntant son code visuel aux comics, auxquels se dernier se consacre.

Bien que le narrateur ne soit pas Jane elle-même, il apparait donc comme son extension créative, une entité qu'elle aurait elle-même créée afin de raconter sa propre histoire, ainsi que celle de ses proches. Extensions poétiques de son propre ressenti, comme la poitrine qui s'illumine pour signifier le sentiment amoureux, les exemplaires de son livre entourés d'un halo de lumière lorsque Jane les découvre dans leur caisse pour la première fois ou les livres qui volent vers elle dans les rayons de la librairie pour manifester la magie de la découverte face à un courant littéraire jusque-là inconnu alors qu'elle sort à peine de l'enfance, il peut aussi s'agir de clins d'œil narratifs explicites vers le public lui-même comme le hashtag « #JRshotwho ? » en fin de saison ou l'apparition d'une vignette à l'effigie d'Isabel Allende dans l'épisode 6 à chaque fois que le récit s'inscrit dans le courant du réalisme magique qu'elle représente, en nous montrant ce qui aurait pu se passer mais qui n'a finalement pas eu lieu.

Le jeu proposé autour du titre, lui-même, participe de cette démarche puisqu'il remplace une caractérisation figée en une possibilité pour le personnage de Jane de se réinventer et de se dire différemment à chaque épisode. Ainsi, si chaque tableau indiquant le titre du chapitre au sein du corpus étudié indique l'enjeu dont il y sera question, ils se présentent de manière très diverse entre « Adam the Virgo/Jane the ~~Virgin~~ Person this story is actually about », reflétant la concurrence mise en scène entre la narration de l'histoire de Jane et celle autour d'Adam, « Jane the ~~Virgin~~ published freaking author », se contentant de répéter ce que dit l'héroïne elle-même, « Jane the ~~Virgin~~ daugther », plus sobre et solennel face au rappel que la maladie de sa mère lui impose du lien qui les unit, et enfin « Jane the… Surprise ! », annonçant la fin inattendue de la saison.

Ces nombreux ajouts visuels qui contribuent à caractériser dans un même mouvement la série et son personnage principal ne sont cependant pas les seules surimpressions dont use *Jane the Virgin*. En effet, le récit s'y trouve jalonné d'interactions à distance, Voice mails, SMS/textos, posts Instagram, qui s'affichent à l'écran et permettent au téléspectateur de suivre autant la vie en ligne des personnages que leur vie en présentiel. Contrairement aux éléments détaillés ci-dessus, il s'agit toutefois moins de caractériser les protagonistes eux-mêmes que les relations qu'ils entretiennent entre eux. Ainsi, un coup de fil ou un échange de messages entre Jane et sa mère ou sa grand-mère suffit à entretenir la complicité qui existe entre les trois générations tandis que la guerre d'image que se livrent Rogelio et Darci sur les réseaux sociaux à coup de hashtags permet de saisir les tensions qui menacent leur future coparentalité. Bien sûr, leur manière d'interagir reflète leur personnalité, mais la forme que prend cette expression est ici moins signifiante que le fond, même si le choix du réseau, Instagram pour Rogelio et Twitter pour Jane par exemple, n'est évidemment pas neutre.

3.2.2. Sonore

On l'aura compris de ce qui a été dit plus haut, la voix off qui accompagne le récit participe en partie à la caractérisation de Jane. Elle nous informe parfois sur ce qu'il se passe dans sa tête ou dans son cœur et met en abîme l'histoire qu'elle raconte à travers les techniques d'écriture que celle-ci déploie en son sein. Pour autant, le narrateur n'en dispose pas moins d'une identité vocale propre qui en fait quasiment un personnage à part entière, participant non au niveau premier de l'intrigue mais bien au second, celui de la narration en train de se faire.

Voix masculine et mature, à l'accent hispanique, dynamique et communicative, elle prend tantôt le point de vue interne de Jane, tantôt celui, externe, du téléspectateur investit qui découvre les rebondissements au fur et à mesure et partage ses impressions et réactions comme

s'il partageait le canapé de chaque membre du public, tantôt il lui arrive enfin de prendre du recul pour laisser apparaitre son rôle spécifique au sein de la mécanique de la série. Si l'on ne sait rien de lui en dehors de ces trois niveaux d'implication, la singularité et l'omniprésence de sa voix, les réactions et émotions qu'elle exprime, ainsi que la fonction qu'elle occupe suffisent à lui donner une identité à part entière. En le faisant interagir à son niveau avec la narratrice d'Adam au premier épisode, cette individualisation ne s'en trouve que renforcée, démontrant l'importance d'autrui dans ce processus.

Parmi les éléments utilisés par la série pour caractériser ses personnages, l'accent, dont le narrateur n'offre qu'un exemple parmi d'autres, en constitue l'aspect sonore le plus évident, avec l'usage d'une langue autre que l'anglais. Représentant les origines latino-américaines de la majorité du casting, Alba et Jorge parlent principalement en espagnol, même si, les générations suivantes leur répondent en anglais, reflétant une intégration progressive et sans heurt. Il est à ce propos intéressant de noter que son discours fêtant sa naturalisation, Alba le prononce en anglais, dans un contexte il est vrai moins intime qu'à l'accoutumée, même si c'est avec un « salud » qu'elle lui donne un point final. Important les télénovelas aux Etats-Unis après en avoir été une star reconnue dans son pays d'origine, Rogelio porte lui aussi l'accent qui raconte son histoire et parle également espagnol lorsqu'il est seul avec Alba.

Fonctionnant comme un reflet déformé de situation familiale marquée par l'immigration de Jane, la mère et la sœur de Petra portent, elles aussi, un fort accent indiquant leur arrivée récente sur le territoire américain, depuis la Tchéquie. Présentant une intégration moins harmonieuse cependant, elles se distinguent en cela absolument de Petra dont elles partagent pourtant le parcours, ce que vient renforcer la capacité dont font preuve les deux sœurs de s'imiter parfaitement. Avec sa voix fluette et l'accent de sa mère dont elle est pourtant capable de se départir, Anezka renforce ainsi la fidélité enfantine qui la caractérisait déjà visuellement tandis que l'accent slave de Magda ne fait qu'ajouter à la caricature de méchant de cinéma que son œil et sa main manquants soulignaient déjà lourdement.

Dernier éléments sonore significatif, enfin, la musique, spécifique en fonction des thèmes abordés, s'ajoutent aux éléments visuels tout droit sortis de la tête de Jane. C'est ce que démontre en tout cas une scène du premier épisode dans laquelle on découvre que l'air de guitare accompagnant ses moments romantiques a, en réalité, été composé par Adam à l'époque où ils étaient ensemble. Loin de n'être qu'un ajout en post-production, il y a donc là une volonté de faire de ces différents thèmes musicaux un accompagnement directement tiré de la tête de notre héroïne. Notons néanmoins que la narratrice d'Adam nous informe à l'occasion que cet

air est aussi celui qui accompagne la vie amoureuse de son protagoniste, permettant ainsi d'entrevoir que ce qui est le plus personnel à un individu peut très bien être partagé par un autre sans que cela enlève à la singularité de chacun puisque ce lien s'est construit pour l'un comme pour l'autre sur une expérience intime et partagée à la fois.

3.2.3. Espace

Série se déroulant au sein de la famille et principalement dans l'espace intime, *Jane the Virgin* distribue ses personnages, ainsi que leur rayon d'activité, à partir du foyer de chacun. La maison familiale d'Alba dans laquelle Xiomara, Jane, Mateo et même Rafael habitent ou ont habité constitue le lieu central de la série, où se retrouvent régulièrement tout ou partie de cette famille élargie. Modeste mais accueillante, même lors de réceptions plus importantes telles que la fête surprise d'Alba, cette maison semble toujours capable de s'adapter au nombre de personnes qui y vivent et tout nouvel arrivant, comme Rafael dans l'épisode 1 qui trouve de quoi s'y installer.

Quasiment chaque pièce en est montrée et connue, même si certains espaces sont plus représentés que d'autres, comme la cuisine et la salle-à-manger, la chambre de Jane ou encore le porche dans lequel prennent régulièrement place des discussions importantes. Le salon, la salle de bain et les chambres d'Alba et de Mateo apparaissent, quant à eux en fonction des besoins du récit, là où les espaces précédents en constituent davantage un cadre permanent. La prééminence de ces trois endroits souligne à la fois le rôle central joué par Jane, dans la chambre de laquelle les autres personnages viennent régulièrement la retrouver, mais également le caractère familial des enjeux qui y sont traités, la cuisine servant de cadre aux discussions quotidiennes, là où la balancelle sous le porche marque un temps de pause pour les trois femmes faire le point sur les derniers événements. Marquée par l'intimité et les habitudes, la salle à manger se distingue du salon qui revêt un côté plus solennel, accueillant réception, invités ou conversation marquant une distance entre les membres de la famille. Ainsi, dans l'épisode 14, alors que la première discussion sur l'opération de Xiomara, dans laquelle celle-ci se range à l'avis de ses proches, a lieu dans la salle à manger, c'est dans le salon qu'elle annoncera sa décision, après avoir pris du temps pour y réfléchir seule.

En vis-à-vis de cet espace très empreint de familiarité, l'hôtel de Rafael, sert à la fois de domicile à Petra et ses filles, ainsi qu'à Magda, Anezka, Luisa, en fonction des prises de contrôle successives, et de lieu de travail pour Jane, Petra et Rafael, mais aussi Jorge, Alba, Krishna, et bien sûr Magda, Anezka et Luisa. Grand, luxueux mais sans cesse en proie aux convoitises, c'est un espace aussi magique que dangereux, dans lequel seule Petra semble capable de se sentir chez elle. Son cadre se prêtant particulièrement bien aux moments

romantiques comme les retrouvailles entre Jane et Adam lors du mariage des parents de celle-ci, ainsi que la discussion sur la plage et le bain de minuit qui s'en suit, il regorge également de recoins sombres desquels surgissent régulièrement des monstres, meurtriers ou espions. C'est notamment le cas en fin de saison lorsqu'un inconnu menace Petra et est abattu par JR, mais ça l'est aussi dans le flashback qui révèle comment Anezka a été poussée du balcon alors qu'elle menaçait de s'en prendre aux jumelles ou lorsqu'une vidéo de surveillance démonte le plan qui avait permis de convaincre Luisa qu'elle devenait folle.

En dehors de la suite dans laquelle est installée Petra, spacieuse et lumineuse, mais très impersonnelle aussi, à l'image de son apparence lisse et détachée, les espaces les plus représentés en sont les bureaux, la cuisine et le bar au sein desquels s'exercent les professions de chacun, même si les interactions qui s'y déroulent restent largement privées et impliquent les protagonistes personnellement plus que professionnellement. En passant des bureaux, à l'étage, au bar dans l'épisode 6, Rafael ne fait pas que changer de costume ou de fonction, il se met aussi au niveau de ses anciens employés, dont fait partie Jane, et se rend ainsi plus accessible à une vie commune avec celle-ci alors que leurs préoccupations et leur rapport à l'argent se révélaient très différents et source de tension au premier épisode.

A côté de ces deux lieux qui concentrent l'essentiel des intrigues, nous trouvons ensuite la villa de Rogelio et Xiomara, qui reflète le caractère grandiloquent du premier et dont le prix inquiète la seconde, concrétisant ainsi un désaccord potentiel entre les deux personnages. Espace décentré, elle permet à la fois au couple d'offrir un cadre personnalisé à son intimité, comme le démontre leur portrait trônant dans le salon, et aux autres membres de la famille de décharger Alba de sa charge d'hôte perpétuelle. C'est donc là qu'ils organisent la surprise pour celle-ci ou qu'elle va pouvoir gérer ses émotions et faire, pour une fois, l'objet de la sollicitude d'un autre, son hôte et beau-fils, Rogelio, suite à la maladie de sa fille. Quoique plus spacieux que la maison familiale, il s'agit donc d'un lieu privé, ce que révèle particulièrement la gêne provoquée par la présence de River lors du dernier épisode.

Sur la fin de la saison, Rafael dispose également d'un domicile propre, un petit appartement qui dénote avec l'hôtel mais correspond à sa nouvelle situation financière. Se résumant à une pièce et un petit balcon, il manifeste l'inconfort d'un logement provisoire qu'on n'a pas pris le temps d'aménager. S'y retrouvant pour la nuit, alors qu'elle pensait vivre une demande en mariage, Jane démontre être prête à s'engager pour le meilleur et pour le pire vis-à-vis de son occupant qui reconnait lui-même ne pas être dans une bonne disposition d'esprit (« a good place ») pour l'accueillir. Au petit matin, baigné par la lumière du soleil, il apparait déjà moins inquiétant et

au soir, en la laissant découvrir ce qui s'y cache, Rafael dévoile ce qui le ronge. Il y a analogie entre le studio et l'esprit de son habitant.

Enfin, Adam dispose lui aussi de son propre appartement qu'il partage avec des colocataires, même s'ils n'apparaissent jamais dans les épisodes analysés. Studio, style ancienne usine réaffectée, reflétant la vie urbaine d'un jeune dessinateur sur le point de percer, on en voit la pièce principale avec la table de travail d'Adam, les murs en briques, la cuisine avec une sorte de comptoir central, le divan et enfin la terrasse sur le toit sur laquelle quelques animaux gonflables laissent deviner un espace de fête pour des individus libérés de toute responsabilité familiale. En dehors de leur rencontre à l'hôtel et de flashbacks survolant leur histoire d'amour huit ans plus tôt et racontant comment il a retrouvé la lettre de Michael et découvert qu'elle s'adressait à Jane, c'est uniquement chez lui qu'Adam et Jane se retrouvent dans les deux épisodes où il apparait. C'est là que se déroule leur premier rendez-vous, là que Jane le retrouve pour lui raconter ses projets pour le lancement de son livre, là enfin qu'il lui annonce déménager pour Los Angeles. Or, le fait de n'apparaitre dans la maison d'Aba que dans des souvenirs douloureux et de rester aussi distant par rapport à ce point central de la vie de Jane indique déjà par avance que cette relation, aussi plaisante qu'elle puisse être, est vouée à l'échec sans intégration dans la vie familiale.

Enfin, le dernier espace récurrent que nous pouvons repérer est le studio dans lequel travaille Rogelio et qui permet là encore à la série de porter un regard réflexif sur elle-même en nous laissant entrevoir les costumes, les décors, les loges, les gens qui travaillent en arrière-plan sur ce genre de production.

Notons pour terminer qu'aux autres lieux visités ponctuellement ou le temps d'un épisode, comme le spa, la librairie, les différents cabinets médicaux par exemple, sont liés un ou deux personnages qui ne sortent pas de ce contexte. Nos protagonistes principaux, par contre, se distinguent par leur mobilité dans l'ensemble des lieux permanents de la série, leurs réseaux formant un espace de vie partagé entre les activités et intimités des uns et des autres. Nous l'avons dit à propos d'Adam, ne pas s'inscrire dans cette géographie est donc le signe que le personnage ne partage pas le récit principal auquel s'attachent les autres, mais, pour un personnage secondaire qui devrait rester circonscrit à un endroit particulier, s'étendre sur les lieux de vie des personnages principaux, comme le fait Fabian en venant retrouver Jane à l'hôtel alors qu'elle vient de finir son service, ou River en s'imposant dans les moments partagés par Rogelio et sa famille, peut être tout aussi significatif, par son caractère intrusif, du fait qu'il n'a rien à y faire car il n'est pas considéré comme un membre de la famille.

3.3. Paroles

3.3.1. Contexte

En dehors de quelques interactions avec des personnes extérieures, la grande majorité des dialogues que propose *Jane the Virgin* se déroulent dans un cadre familial et dans une grande proximité émotionnelle. On s'y raconte en permanence ce qui vient de se passer, ce que l'on ressent et ce que l'on espère. Cette fonction émotionnelle et relationnelle sans cesse relancée concerne d'ailleurs le téléspectateur aussi par l'intermédiaire du narrateur qui s'adresse directement à lui pour lui rappeler les évènements marquants, partager son excitation ou ses craintes et instaurer une complicité à travers ses remarques pleines d'esprit.

Par ailleurs, comme nous l'avions fait remarquer plus haut, ces échanges se font en partie par l'intermédiaire des différentes fonctions offertes par le téléphone portable. En plus de donner du rythme au récit, le lien entre les personnages s'en trouve ainsi renforcé non seulement dans le temps en multipliant les possibilités de contact mais également dans l'espace puisque la distance physique n'empêche pas de se tenir au courant des derniers évènements en date.

Notons enfin qu'en plus des nombreuses discussions qui se déroulent dans la cuisine d'Alba et ponctuent chaque épisode, la plupart d'entre eux (trois sur quatre étudiés) présente une scène typique, un tableau caractéristique du monde auquel ils donnent vie, celle des trois femmes représentant trois générations de la famille Villanueva sur la balancelle du porche. Moment de communion ouvert aux pleurs et aux rires, au soin et au réconfort mutuel, il dit la permanence de l'amour et de la complicité entre ces personnages au-delà des changements continus de leur existence. Seul épisode n'en comportant pas, le final ne clôt pas son intrigue principale, la demande en mariage, mais l'ouvre au contraire sur l'inconnu, ce qui explique que la dernière mise au point provisoire prenne place dans la cuisine. Une scène de balancelle y prend place cependant, mais entre Alba et Jorge, décidant de l'entrée de celui-ci dans la famille.

3.3.2. Forme

Prenant place dans un contexte relationnel quasi-fusionnel, les interactions auxquelles nous assistons sont très marquées par une forme de sincérité qui imprègne la caractérisation des personnages eux-mêmes. Si les individus extérieurs au cocon regroupé autour de Jane peuvent dans certains cas faire preuve de duplicité, même ces manipulations se trouvent rapidement révélées par ceux qui les exercent, avec un plaisir parfaitement assumé. En effet, la plupart du temps, le but étant d'exercer un chantage sur un des protagonistes, la manœuvre doit déboucher sur une demande qui élimine la possibilité du secret, raison pour laquelle le positionnement

moral de chacun apparait assez clairement. C'est évidemment le cas de Rose qui tourmente ouvertement Rafael mais également de Darci qui rit de bon cœur en annonçant à Rogelio l'avoir manipulé pour lui enlever son droit parental et de Fabian qui admet avoir bloqué l'article sur la librairie que Jane souhaite sauver de la faillite et exige une scène d'adieu pour son rôle en échange.

Les cas de mensonge étant rares et momentanés, tous les personnages de la série s'en trouvent investis d'une honnêteté rafraichissante, que ce soit dans leur bonté ou leur méchanceté. En dehors de Rose et Magda, qui se révèlent avoir toujours trois coups d'avance mais ne cachent absolument pas un machiavélisme dont elles se délectent, ceux qui en usent ne sont d'ailleurs pas véritablement mauvais mais expriment plutôt une méfiance qui les empêche d'être entièrement ouverts. C'est ainsi que, malgré leurs mauvais coups, Fabian et Darci finissent par montrer un visage plus humain face à la bonne volonté de Jane et Rogelio.

Alors que Jane, Alba et Xiomara se disent à peu près tout, au point de devoir parfois affirmer leur besoin d'une vie privée et de ne pouvoir préserver une surprise bien longtemps, Rafael et Petra peuvent d'ailleurs eux aussi omettre certaines informations par moment, même s'ils le payent généralement très cher. Le premier, à l'épisode 6, se remet ainsi à peine de blessures causées par une complice dans sa tentative de récupérer son hôtel et semble décidé à se tenir à carreau à l'avenir, tandis que la seconde verra son unique relation amoureuse importante gâchée par son manque d'honnêteté.

Si la série se déroule sous la marque de la transparence et de ses bienfaits, ce n'est donc pas parce que celle-ci permettrait de distinguer moralement les différents protagonistes, les uns s'y accordant parfaitement et les autres pas du tout, mais parce qu'elle clarifie les intentions de chacun et permet à une relation honnête de s'installer. En l'occurrence, il n'est d'ailleurs pas question de donner à chacun sa vérité mais de choisir avec qui élaborer une vérité commune. Dès lors, les malentendus sont exceptionnels et appelés à être rapidement corrigés par une discussion à cœur ouvert, quand elle peut avoir lieu. Ainsi, lorsque Rafael croit entendre Petra déclarer son amour pour Jane, la méprise est très simplement levée lorsqu'il lui en parle. De même, quoique plus sérieusement et progressivement, la mise au point entre Rogelio et Alba à propos de la place que prend le travail de celui-ci face à la maladie de Xiomara aplanit toutes les tensions.

Lorsque les deux personnages ne sont pas sur la même longueur d'onde, cependant, le malentendu, une fois levé révèle un malaise plus profond. C'est le cas en fin d'épisode 6, lorsque Rogelio croit obtenir de son épouse la même compréhension dont a fait preuve Jane

lorsqu'il lui a expliqué chercher à compenser son absence passée parce que, même s'il n'avait pas été mis au courant de sa paternité, il se doutait qu'il s'agissait d'une possibilité, et qu'il ne rencontre que sa colère de l'avoir fait culpabilisé depuis cinq ans à ce sujet. C'est le cas aussi de la dispute entre Jane et Rafael au premier épisode, provoquée par des préoccupations totalement différentes de part et d'autre. S'étant trop éloignés, les personnages ne partagent plus une réalité commune et tombent alors des nues lorsqu'ils découvrent, à l'occasion d'une tentative de rapprochement, le fossé qui les sépare.

3.3.3. Contenu

Vécu

Le vécu des personnages est abordé à travers trois formes complémentaires, et parfois combinées, de narration : le récit par une voix off, habituellement le narrateur, les flashbacks, parfois racontés mais pas toujours, et puis les paroles des protagonistes eux-mêmes. Les flashbacks accompagnés par le narrateur ancrent les évènements présents dans le contexte plus large, mais personnel, de la vie et surtout du passé du personnage concerné. On découvre ainsi pourquoi, dans leur parcours et par leurs expériences, la librairie revêt une importance émotionnelle particulière pour Jane, Xiomara tient tant à sa poitrine et Alba est si émue d'accéder enfin à la citoyenneté américaine. L'accent étant placé sur le partage de leur ressenti, c'est dans l'histoire individuelle que la série puise pour permettre au téléspectateur de s'identifier. Plus instantanés, liés à un moment précis, les flashbacks sans narration procèdent de la même dynamique. Tandis que, moins émotionnelles, les interventions du narrateur seules se contentent de donner une information attribuant aux personnages une vie en dehors de l'intrigue en cours. On apprend par exemple qu'Isabel Allende est présente parce qu'elle a vu non pas les tweets de Jane mais les photos de Fabian, que Rafael n'a pas obtenu de travail à l'Holiday Inn ou que Rogelio a brièvement travaillé dans un bureau en 1998.

Parmi les paroles des protagonistes eux-mêmes, nous pouvons distinguer trois types de référence à un vécu personnel. Le premier recouvre tous les moments où un personnage raconte ce qui lui est arrivé ou ce qu'il sait, généralement récemment. C'est Rafael qui explique à Petra pourquoi les filles sont de mauvaise humeur au moment de les lui ramener à l'hôtel, Jane qui raconte à sa grand-mère pourquoi la demande en mariage n'a pas eu lieu ou encore Rogelio qui dit avoir de nombreux surnoms pour les seins de Xiomara car il y a pensé des heures durant.

Le deuxième concerne également un récit de soi mais moins récent et plus profond, destiné à justifier une émotion. C'est le cas d'Alba lorsqu'elle explique s'être très longtemps inquiétée

d'une possible expulsion loin des siens, de Jane qui dit avoir revécu le kidnapping de Mateo lorsqu'elle l'a vu partir sans elle dans le bus ou qui explique sa réaction face à son auteur préférée par ses heures passées à la lire, mais aussi par l'expérience du deuil qu'elles partagent.

Enfin, le troisième indique la proximité entre les personnages. Prononcées au sujet de quelqu'un d'autre, ces paroles signalent un vécu commun, comme le met particulièrement en scène le premier épisode au sujet d'Adam. Non seulement celui-ci fournit de nombreux signes de sa connaissance de Jane, du moins de celle qu'elle était à dix-neuf ans, mais Xiomara et Alba se souviennent elles aussi de cette période qu'elles ont toutes deux connue, contrairement à Rogelio qui a besoin qu'on lui explique pourquoi ces retrouvailles ne les enchantent pas.

Entre ce que nous apprend le narrateur et ce que disent les personnages eux-mêmes sur leur vécu, il apparait évident que la fonction de ces informations est avant tout émotionnelle. Il s'agit de partager et d'expliquer les sentiments de chacun, ainsi que de créer de la familiarité grâce à une connaissance biographique détaillée, intime, des protagonistes entre eux mais aussi du public à leur encontre. Si cela contribue à leur accorder une existence qui excède ce qui est représenté à l'écran, ce n'est dès lors que de manière résiduelle par rapport au fait d'alimenter en permanence les différentes relations en jeu. Ainsi, l'objectif de ces références à des expériences passées, proches ou lointaines, ne prend sens que dans le dialogue mais n'est jamais de faire exister un personnage par lui-même. Chacun se raconte les évènements importants que l'autre a manqué, voire se les fait rappeler par son interlocuteur mais il n'est jamais question d'affirmer l'existence d'une vie en-dehors de ce qui est partagé. Soit on partage tout, soit ça n'existe pas.

Ainsi, parce que ça ne fait pas l'objet d'une intrigue en tant que tel, ce que font Alba ou Xiomara de leur journée, la vie que mène Petra ou même Rafael, les expériences vécues par Adam durant les années passées sans Jane, nous sont non seulement inconnues mais relativement indifférentes tant que ça n'a pas d'incidence, directe ou indirecte, sur la vie de l'héroïne de la série. Bien que se déroulant dans l'espace intime, les rebondissements constants qui en constituent le quotidien relèguent, en effet, ces aspects routiniers au second plan. Seule la présence de Mateo et une attention régulière à savoir avec qui il se trouve et qui vient le chercher donne une tournure journalière à la vie trépidante de Jane qui ne semble jamais pour autant connaitre la banalité. Les individus existent donc finalement en tant que supports de sentiments divers, en eux-mêmes et pour les autres, plus qu'à travers leurs expériences vécues.

Rôles sociaux

Les personnages de *Jane the Virgin* sont investis par de nombreux rôles sociaux qui les chargent de responsabilités importantes tout en leur apportant certains avantages. En priorité, la place que chacun occupe au sein de la famille élargie de l'héroïne s'accompagne d'un panel assez vaste d'attentes allant de soi. Les parents s'occupent du bien-être de leurs enfants et petits-enfants tandis que ces derniers s'assurent à leur tour que leurs parents et grands-parents se portent bien. Sur cet axe générationnel à deux sens, aucun ne se retrouve cependant seul face à son rôle. Ensemble ou séparés, Rafael et Jane ou Petra se répartissent la garde de leurs enfants. Ils sont par ailleurs épaulés par Alba et Xiomara d'un côté et des employées de l'hôtel de l'autre, si bien que, malgré des enfants parfois capricieux, cette responsabilité n'apparait jamais comme un poids. On le voit par exemple, au dernier épisode, alors que pour une fois Jane doit annuler un diner en amoureux parce que la baby-sitter est malade, non seulement cela l'arrange, car elle souhaite consacrer sa soirée à écrire, mais sa grand-mère se propose en remplacement, sachant qu'une demande en mariage se prépare. Les devoirs liés à la parentalité apparaissent donc comme un plaisir qui se partage au sein de la famille et que l'on souhaite d'ailleurs prolonger, comme le démontre le besoin exprimer par Alba en fin d'épisode 14 de pouvoir encore prendre soin de sa fille en la massant avec du Vaporub comme lorsqu'elle était petite.

S'il n'est en rien subit, ce qui pourrait être étonnant lorsque l'on sait que l'insémination de Jane est le résultat d'une erreur médicale et que Xiomara s'est retrouvée enceinte par accident à seize ans, le rôle de parent est par contre très important dans la construction identitaire des personnages. Alba est « abuela » et n'est quasiment que cela, et chacun, malgré une vie professionnelle enrichissante, se définit avant tout à travers ses obligations familiales qui le poussent à adopter certains comportements comme le fait d'assurer une bonne relation avec le père ou la mère de son enfant. C'est ce que fait Rogelio en se réconciliant avec Darci malgré sa manipulation, prenant pour exemple la prudence avec laquelle Jane gère ses sentiments envers Rafael afin d'éviter que cela ne se répercute sur leur fils.

Mais, plus encore que responsables du bien-être de leurs enfants, les parents ont pour tâche de transmettre des valeurs familiales qui dépassent largement leur seule personne. C'est une culture, une histoire, un état d'esprit, un mode de vie qu'ils sont chargés de perpétuer, du moins lorsqu'ils ont la chance d'en avoir eux-mêmes bénéficié. Jane et sa famille disposent ainsi d'un certain nombre de principes, vérités, convictions qui modèlent leur vision du monde et déterminent leurs relations. Ainsi, au premier épisode, nous assistons, dans un flashback retraçant sa relation avec Adam, à la manière dont la famille, et notamment la grand-mère qui en est la représentante la plus âgée, inspire le respect, qui passe par la manière dont un nouvel

arrivant s'adresse à elle, mais doit aussi se plier à certaines règles, comme celle d'être présente pour les évènements importants comme un mariage, quelles que soient ses réticences par ailleurs. Dans le même épisode, nous trouvons également le seul moment de réelle incompatibilité dans la manière dont Jane et Rafael envisagent leur coparentalité et cela concerne la valeur à accorder à l'argent et l'impact que celui-ci peut exercer sur Mateo en le rapprochant de l'éducation et du mode de vie solitaire de son père.

L'importance de cette appartenance se retrouve dès lors aussi dans l'attention que les plus jeunes apportent aux générations précédentes. Qu'il s'agisse de leur organiser une fête, d'être attentifs à leur bien-être physique comme émotionnel, de s'inquiéter pour elles ou de les protéger du danger, les enfants, quel que soit leur âge, prennent à cœur de rendre à leurs parents l'attention qu'ils leur donnent, toujours ici encore dans un travail d'équipe avec ses proches. C'est toute la famille qui prépare une surprise pour Alba ou se réorganise autour du diagnostic de Xiomara. Et lorsqu'il entend ses grands-parents s'inquiéter pour Jane, Mateo n'hésite pas une seconde à courir pour protéger sa mère. Ces rôles, quoique déterminants et très prenants pour les individus apparaissent dès lors parfaitement naturels puisqu'ils se déploient dans un équilibre parfait permettant à chacun d'obtenir autant d'attention qu'il en donne, selon les besoins de chacun.

La place accordée à la religion au sein de la famille apporte un exemple éclairant de fidélité familiale. Alba, la grand-mère, est catholique, ce que l'on peut constater principalement dans sa pratique de la prière à l'aide d'un chapelet à l'épisode 14, ainsi que dans son insistance à ne pas faire de référence à Dieu durant son mariage blanc avec Jorge en fin de saison. Elle a transmis ces valeurs à Jane qui, à son tour, les transmet à son fils en priant avec lui pour Xiomara. Le narrateur nous apprend que Rafael n'est quant à lui pas croyant et il est donc pris au dépourvu lorsque Mateo lui demande d'aller à l'église avec lui. Jane ne pouvant le conseiller sur le moment, il va néanmoins reprendre ce que celle-ci aurait probablement expliqué si elle avait été disponible et l'accompagner dans ses prières. Sans doute n'est-ce pas pour rien si la voix off nous explique, lorsque Jane assiste à cette scène, que c'est à ce moment qu'elle arrête son choix à son sujet. Peu importe ici les convictions personnelles, tant qu'elles ne se mettent pas en travers d'une fidélité à la culture familiale à laquelle elles se rattachent. Rafael, en l'adoptant, est adopté à son tour, ce qu'exprime clairement Alba en l'appelant « mi hijo » lorsqu'il demande leur bénédiction à tous dans son projet de demander Jane en mariage.

Appelées à prendre place au sein de cet équilibre des droits et devoirs familiaux, les relations romantiques sont elles aussi porteuses d'obligations pour les individus. Le couple fraichement

marié en début de saison que forment Xiomara et Rogelio le démontre parfaitement. Si dans les épisodes 1 et 6, celle-là se montre en effet capable de mettre ses besoins en sourdine pour soutenir son mari, tout en gardant le sourire alors que cela lui pèse visiblement comme le démontre ses pleurs lorsqu'elle en parle avec sa mère et sa fille sur la balancelle, dans l'épisode 14 c'est lui qui se révèle capable de sacrifice en mettant non seulement sa carrière entre parenthèse mais aussi sa propre envie de passer du temps avec sa femme au spa, pour veiller sur Alba à la place lorsque la situation l'exige. L'équilibre et le caractère naturel, sans besoin d'être soulignés, de ces sacrifices apparaissent une fois encore de mise, même s'ils peuvent se révéler malgré tout plus pesants et exiger davantage de communication.

Ainsi, l'un et l'autre doivent s'adapter à leur nouvelle situation et tenir compte de leur conjoint dans les choix qu'ils posent. C'est ce que Xiomara tente de faire comprendre à son époux lorsqu'il s'engage financièrement pour assurer une réception à la hauteur des rêves de Jane pour la sortie de son livre, mais c'est ce qu'elle réalise aussi lorsqu'elle finit par comprendre que c'est avec Rogelio qu'elle devrait discuter du choix d'opération qui lui correspondra le mieux, parce que, explique-t-elle, s'il s'agit bien de son corps, c'est leur vie qui en sera affectée. C'est donc l'individu lui-même qui se modifie lorsqu'il s'engage dans le mariage car il change de priorité. Ce qui définissait Xiomara pendant longtemps, dit-elle, c'était le célibat et la manière dont il la poussait à user de son corps pour séduire. A présent qu'elle est mariée, ce fonctionnement qui la caractérisait largement n'a plus de raison d'être et c'est donc avec cette nouvelle identité d'épouse qu'elle doit prendre sa décision. Notons cependant qu'il ne s'agit en réalité pas de passer d'un choix solitaire à un choix sous influence, pour un sujet aussi intime qu'une mastectomie, puisque son premier réflexe avait été non de s'isoler mais de demander conseil à sa fille. Elle passe donc moins de l'indépendance à la collaboration que d'une collaboration à une autre à laquelle elle doit apprendre à accorder sa place estimée légitime.

On comprend mieux pourquoi l'adoption par le conjoint des valeurs familiales apparait si importante puisque, non seulement le mariage exige d'adapter ses priorités à celles construites avec l'autre, mais ce nouveau mode de fonctionnement devient prioritaire sur celui de la famille d'origine. Aussi on ne s'étonnera pas que lorsque Xiomara prend la défense de son mari face à River, c'est en homme prêt à tout pour sa famille, en l'occurrence sa belle-mère, Alba, qu'elle le dépeint, soulignant les qualités qui en font l'homme idéal pour elle.

A côté de ces divers rôles familiaux, chacun tient par ailleurs une fonction professionnelle, ou est appelé à s'en trouver une qui ne les compromette pas, l'objectif ultime étant qu'ils s'accordent parfaitement. Ainsi, à l'épisode 6, en même temps que Jane suggère à Rafael qu'il

serait peut-être temps qu'il se cherche un travail provisoire tant qu'il n'aura pas récupéré son hôtel, elle lui rappelle les raisons pour lesquelles il n'est pas conseillé qu'il s'acharne à manigancer pour retrouver son statut parce que cela met en péril sa présence auprès de ses enfants, ainsi que l'exemple qu'il leur donne à voir. S'il l'admet de bonne grâce, il finit quand même par postuler pour un poste de gestion aux côtés de Petra, même s'il n'obtient qu'un job de barman, parce que ça lui permet de rester dans le coin, là où vivent notamment ses filles.

Si Rafael et Petra sont liés au « Marbella » et au fait de s'y consacrer professionnellement, Jane et Alba y trouvent par contre davantage un travail alimentaire, même s'il se révèle également comme un espace où développer leur vie amicale et amoureuse. Il suffit d'ailleurs de constater qu'on ne les y voit jamais régler autre chose que des affaires privées pour comprendre que l'utilité sociale d'une profession, pourtant en contact constant avec des clients, n'est en rien essentielle à la construction de ces individualités. Certes, le statut qui y est lié importe comme support d'estime de soi et d'image sociale, il ne fait cependant pas l'objet d'un investissement outre mesure, du moins tant qu'il ne s'agit pas de vivre de sa passion.

Loin de ces professions sérieuses en effet, l'activité privilégiée par les personnages de la série consiste dans l'exercice d'un art, un moyen d'expression propre à chacun. Réfléchie et dotée d'une grande imagination, Jane consacre son temps libre à l'écriture avec l'objectif assumé de devenir une autrice reconnue, au même titre que son modèle, Isabel Allende ; grandiloquent et vaniteux, Rogelio est un acteur de télénovela célèbre en Amérique latine et en passe de le devenir aux Etats-Unis grâce au *remake* de sa série ; séductrice et spontanée, Xiomara a créé son studio de dance qui lui permet de transmettre sa passion ; fan de comics et couvert de tatouages, Adam part à Los Angeles pour réaliser ses rêves de dessinateur. Sans préoccupation pour l'utilité sociale de leurs métiers, c'est donc uniquement comme concrétisation de leurs rêves que ceux-ci sont envisagés lorsqu'ils le permettent. Cela les caractérise par leur ambition et leurs réussites, certes, sans plus.

Ainsi, autant dans le cas du rapport que Rogelio entretient avec ses fans que de celui du public auquel s'adresse Jane à travers ses romans, nous constatons que cette dimension est soit très superficielle, soit simplement absente. Le premier fait ainsi constamment référence à sa célébrité, à ses *followers* sur Instagram, aux magazines dans lesquels il a pu apparaitre mais on ne voit jamais le public en question. Il s'agit d'une source de fierté et de pouvoir pour lui mais sans devoir ou obligation vis-à-vis de qui que ce soit. Quant à la seconde, au cours des quatre épisodes que nous avons analysés, elle utilise l'écriture avant tout pour raconter ses histoires privées, son histoire d'amour avec son mari décédé, celle de sa grand-mère et de son arrivée

aux Etats-Unis et celle de sa relation avec sa mère. Il s'agit d'y exprimer son ressenti et de faire un retour sur elle-même. Si, bien sûr, de tels récits peuvent très bien parler à d'autres et avoir une portée universelle, on ne peut pas dire que le lecteur y soit particulièrement pris en compte. Même lors de la soirée de présentation à la libraire, on n'en rencontre aucun et Jane s'y occupe de sa relation avec son père d'une part et de sa rencontre avec son auteur favorite d'autre part. Dans l'exercice de leur passion, les affaires privées sont donc prioritaires, le lien y apparait juste plus évident puisque les personnages en sont les initiateurs.

Un seul « personnage » semble au final allier parfaitement son travail et sa vie, probablement parce que celle-ci se limite à l'expression de ses émotions face au récit auquel il participe, c'est évidemment le narrateur, qui souligne le rôle qui lui incombe, ainsi que le fait que celui-ci est loin d'être aussi facile qu'il en a l'air, tout en étant en train de le jouer. Lui s'adresse d'ailleurs directement à son public tout en partageant avec lui son plaisir de spectateur. Extension, nous l'avons dit, à certains moments du travail d'écriture de Jane, la voix off et les indications visuelles qui l'accompagnent peuvent dès lors être considérées comme la concrétisation de ce rôle social du raconteur que l'on voit si peu pris en compte au sein de l'histoire en elle-même.

Ce que nous avons observé à propos du rapport au travail est par ailleurs également vrai de la relation entretenue avec l'Etat, qui n'est représenté que dans deux cas de figure, son système judiciaire et carcéral qui enferme Rose, puis Krishna, et la naturalisation d'Alba au bout d'une quarantaine d'années dans la clandestinité. Si l'Etat peut être craint, comme force d'expulsion des illégaux et d'emprisonnement des criminels, et apprécié, comme terre d'asile et force protectrice, le lien que les différents personnages entretiennent avec lui reste purement utilitaire et individualiste. Aucun, même sur le thème de l'immigration qu'ils portent pourtant avec émotion, ne se présente comme investi de devoirs particuliers, en tant que citoyen américain, ou même de droits, en dehors de celui de mener sa vie tranquillement, entouré de ses proches. Le parcours d'Alba se règle individuellement par une procédure de naturalisation grâce à un test de connaissance et, si elle reprend à son compte la devise qu'elle a dû étudier pour l'occasion, « *e pluribus unum* », c'est pour l'appliquer à un contexte interpersonnel et non politique. Le seul rôle auquel les protagonistes de la série pourraient éventuellement s'identifier sur ce point, c'est celui du citoyen ordinaire, qui ne revendique jamais et se contente de vivre sous le radar de l'Etat sans rien en attendre ni chercher à s'y investir.

Pour finir, nous remarquerons que si les personnages féminins ne remettent jamais en cause les attentes liées à leur genre, qu'il s'agisse de beauté, de comportement ou de maternité par exemple, nous trouvons du côté de la représentation de la masculinité à la fois des tentatives

d'ouverture, comme lorsque Rafael verse une larme devant le message que Jane lui adresse à la fin de son livre, tout en prétendant que les barmans ne pleurent pas, ou que celle-ci accepte sans souci que Mateo lui emprunte un bracelet brillant, et un appel à comprendre les hommes, tels qu'ils se présentent, par exemple lorsqu'ils ont le sentiment de devoir subvenir aux besoins de leur famille à tout prix, comme c'est le cas de Rogelio vis-à-vis de Jane.

Relations

La manière dont les relations sont envisagées dans *Jane the Virgin* est résumée par le discours d'Alba au dernier épisode. Celle-ci explique, en effet, que si l'on aime les autres comme nous-mêmes, on peut faire unité à partir d'une multitude d'individus. Or c'est exactement ce que met en scène la série. Des personnages, tous différents, bien souvent amenés à se rencontrer dans un contexte de concurrence et de méfiance finissent, presque toujours à l'exception de Rose et Magda, par intégrer la famille de Jane, comme unité primordiale. En son sein, chacun garde ses spécificités mais peut les vivre librement sans crainte d'être jugé ou rejeté car une personne ouverte sur ce qu'elle est, et capable de sentiment contrairement à nos deux exceptions obsédées par la vengeance ou l'argent, ne peut qu'inspirer l'amour et le respect.

La relation entre Petra et Jane est en cela exemplaire. Construite sur la rivalité amoureuse autour de Rafael, elles sont diamétralement opposées sur à peu près tous les points mais ont pourtant développé une relation suffisamment proche pour que Jane soit la personne de contact lorsque Petra est retrouvée sur la plage par la police après que sa sœur ait tenté de la tuer et que celle-ci prépare une spécialité tchèque en soutien lorsque Xiomara reçoit son diagnostic. De même, si Rogelio entretient généralement des rapports tendus avec ses collègues, successivement Darci, Fabian et River, qui non seulement contestent son statut de star mais créent un déséquilibre en s'imposant d'une manière ou d'une autre dans sa vie de famille, chacun finit par démontrer sa bonne volonté et s'accepter.

Une réelle complicité peut d'ailleurs émerger entre certains individus lorsqu'ils prennent conscience de tout ce qu'ils partagent. C'est le cas immédiatement lorsque Jane rencontre Isabel Allende et qu'elle lui exprime toute son admiration et sa gratitude pour le support que son œuvre, et notamment son livre traitant de la mort de sa fille, lui a apporté dans son propre deuil. Celle-ci lui répond que le plaisir de cette discussion est partagé, tant Jane correspond à la lectrice idéale. D'autres complicités s'inscrivent davantage dans la durée comme celles que développe Rafael avec Alba, Xiomara et finalement Petra qui s'émerveille du chemin qu'ils ont parcouru. C'est donc dans ce qui les relie les uns aux autres que les individus trouvent leur valeur car ils y sont reconnus dans leur singularité. Même si l'inconnu fait peur car le danger plane toujours

au-dessus des têtes, et même si les intérêts de chacun peuvent rentrer en concurrence, une fois la reconnaissance mutuelle nécessaire et la communication engagées c'est l'harmonie, le soutien et l'enrichissement qui prévalent dans les interactions.

Notons néanmoins que si cela est vrai lorsque l'on reste, la plupart du temps, dans un cadre intime, cela l'est moins lors des rares interactions avec des personnes extérieures qui ne sont pas toujours bien traitées comme le montre l'épisode 14 où Alba se défoule sur un vendeur puis congédie une psychothérapeute parce qu'elle est en colère contre son beau-fils tandis que Jane et Xiomara manquent de respect à l'employée du spa qui cherche à faire respecter le silence, puis s'énervent sur les autres clientes parce qu'elles se promènent toutes seins nus. D'ailleurs, Krishna, l'assistante de Petra, cherche elle aussi à obtenir le minimum de considération qui lui est dû sans grand succès, ce qui explique en partie qu'elle finisse en prison. Tout indique qu'en dehors du cercle privé qui accorde aux individus leur valeur, les personnages ne méritent qu'une dignité de principe. Certes, nos protagonistes savent ne pas se comporter comme ils le devraient mais c'est encore une manière de les caractériser eux plus qu'une réelle attention aux conséquences de leurs actions sur les individus qui évoluent en arrière-plan de leurs histoires.

Enfin, on retrouve à deux reprises dans le corpus l'idée que certaines relations auraient pour effet de modifier les individus, de les rendre étrangers à eux-mêmes. C'est ce que reproche Alba à Adam lorsqu'elle doit expliquer à Rogelio en quoi ses retrouvailles avec Jane n'ont rien d'une bonne nouvelle et c'est ce que découvre Petra suite à la nuit qu'elle a passée avec JR. L'amour romantique prend ici une caractéristique assez traditionnelle, celle de faire perdre la tête, même s'il s'agit davantage d'un argument scénaristique permettant de faire comprendre, dans le premier cas comment Jane va pouvoir redécouvrir en quelques épisodes sa capacité d'aimer après le deuil qu'elle a vécu, et dans le second le changement soudain d'orientation sexuelle d'un personnage important tout en le rendant crédible puisque, dit-elle, jamais personne ne lui avait fait perdre le contrôle comme ça auparavant. Toujours est-il que cela nous indique le pouvoir que les individus peuvent exercer les uns sur les autres, jusqu'au plus profond de ce qui fait leur identité, ce que démontre également très bien Rose en fin de saison en faisant perdre à Jane et Rafael tous leurs repères. Si la plupart des gens se révèlent fondamentalement bons dans la série, c'est sans doute aussi parce qu'ils sont dotés d'un tel pouvoir d'influence que la vie sans cela deviendrait vite insupportable.

Singularisation

Même si la série se construit largement autour de confidences dans lesquelles les personnages partagent leur vécu, leur ressenti et leurs espoirs, chacun conserve un quant à soi, régulièrement

mis en scène, quoique cela participe évidemment à le dévoiler au grand jour. Il y a tout d'abord le droit à une vie privée, rappelé à quelques occasions comme après que Jane ait vu son bain de minuit interrompu par toute sa famille ou lorsque Darci utilise le fait que Rogelio ait accidentellement diffusé son examen gynécologique sur Instagram pour remettre en question leur contrat. Quoique bafoué, ce droit est reconnu dans son principe.

Ensuite, nous trouvons les cas d'omission. Un personnage dispose d'informations qu'il garde pour lui, que ce soit par pudeur comme lorsque Petra cache qu'Anezka l'a attirée sur le ponton en utilisant ses sentiments pour Rafael, par amour, comme Xiomara qui ne peut dire à son mari sa déception de ne pouvoir aller en lune de miel alors qu'il va bientôt avoir un bébé, par prudence, comme Jane qui veut s'assurer de ce qu'elle ressent avant de déclarer sa flamme, que ce soit à Rafael ou à Adam, par politesse, comme Alba qui feint la surprise à son arrivée chez elle alors qu'elle sait que tous ses amis l'y attendent, ou encore par peur comme le fait Rafael pendant 24 heures avant de révéler ce que Rose lui a dit. Ces exemples ne sont cependant que provisoires et sont appelés à être partagés à plus ou moins courte échéance, que ce soit par le narrateur, le personnage lui-même ou un de ses proches.

Ces différents cas d'omission peuvent également déboucher sur des mensonges, plus ou moins malveillants, tels que le fait de se faire passer pour sa sœur jumelle, de lui faire croire que sa mère complote contre elle ou de nier sa responsabilité dans sa mort de la part de Petra. Mais là encore, la vérité finit par exposer le menteur au regard plus ou moins compréhensif des autres même si le mal provoqué est bien réel et ne peut être défait. Dans un cas comme dans l'autre, le quant à soi n'est donc reconnu que pour mettre en valeur la communication qui y met fin et en souligner les éventuels dégâts. Dans le même ordre d'idées, les incompréhensions et malentendus ne nécessitent qu'une clarification rapide pour être dissipés.

Par ailleurs, les personnages manifestent évidemment leur singularité à travers tout ce qui est dit sur eux, que ce soit par le narrateur, un autre personnage ou eux-mêmes. Cela recouvre à la fois les discours sur ce qu'ils sont, comme lorsque Petra explique à JR ne pas être comme cela d'habitude et que son comportement ne lui ressemble pas, que Rogelio dit de Jane que c'est une fille qui a la tête sur les épaules ou bien que la narratrice nous informe qu'Adam est le genre de personne à garder une lettre qui l'a touché. Mais ça concerne aussi l'expression des sentiments ressentis, de la volonté ou des rêves que les protagonistes peuvent soit partager d'eux-mêmes, soit se voir attribuer de l'extérieur. Nous l'avons dit, la proximité entre chacun d'entre eux favorise en la matière des échanges à la fois honnêtes et bienveillants qui apportent du crédit à

leur contenu. Les individus sont globalement ce qu'ils expriment et ce que l'on dit d'eux, les deux s'accordant sans problème la plupart du temps.

Parmi ces discours, certains se construisent dans l'opposition entre deux personnages, ce qui ne provoque pas systématiquement de dispute mais nécessite une attention particulière afin de comprendre l'autre dans sa différence et éviter les malentendus. Ainsi, Xiomara justifie que les conseils de Jane à propos de sa future opération ne puissent lui convenir parfaitement en expliquant qu'elles ont toutes les deux un rapport très différent à leur corps. De même, celle-ci exprime son étonnement lorsqu'Adam lui explique privilégier le dessin au texte, à l'opposé de son propre fonctionnement, ce qui ne l'empêchera pas de tenter à son tour de vivre en faisant passer l'action avant la réflexion peu de temps après. Par conséquent, à part lorsqu'il ne souhaite pas entrer en relation, l'individu que met en scène *Jane the Virgin*, s'il dispose bien d'une personnalité qui le distingue des autres, est également capable d'évoluer et de mieux se comprendre lui-même en cherchant à comprendre ceux qui l'entourent et le reconnaissent comme il est.

Enfin, si la singularité des différents personnages passe par leur corps, leur manière d'en jouer, de le mettre en valeur, d'être présents à travers lui, il est aussi constamment un moyen de se rapprocher des autres à travers diverses démonstrations d'affections : caresses, massage, baiser, câlin, séduction et sexualité. Plus que de simples enveloppes, leur physique, comme le dit l'employée du spa est leur histoire vivante, porteuse de leur souvenir et avec lequel il importe de vivre en harmonie, pour soi mais aussi pour ceux qui y sont attachés. C'est le support privilégié de l'affection et du souci de l'autre, le moyen d'être soi parmi ceux qui comptent. S'il singularise, c'est donc là encore dans la relation qu'il permet.

3.4. Actions

3.4.1. Schéma actantiel

Malgré une thématique clairement définie pour chaque épisode, la série présente des intrigues très feuilletonnantes qui peuvent perdre le téléspectateur peu fidèle qui se contenterait de quelques épisodes par saison comme nous l'avons fait. Avec les informations que nous offrent les chapitres analysés, en effet, un certain nombre d'intrigues restent en suspens. C'est le cas de la relation entre Rafael et Petra, dont on ne sait à quel moment ou pour quelle raison elle a cessé d'être romantique, de la mort d'Anezka qui apparait en fin d'épisode 6, puis dans un scénario tout à fait différent en fin de saison, et en règle générale des questions introduites en fin d'épisode.

Pour tous les protagonistes, on pourrait estimer que quasiment toutes leurs actions se déploient dans trois directions, non pas opposées mais complémentaires pour viser le bonheur : l'amour romantique, le job idéal et tenir son rôle pour sa famille. En fonction des enjeux rencontrés dans notre corpus, nous avons donc défini des schémas actantiels transversaux sur plusieurs épisodes et permettant de saisir l'essentiel des intrigues.

Destinateur : Jane	Destinataire : Jane
Objet : Amour (Rafael)	Sujet : Jane
Adjuvants : Ep. 1 : Adam Ep. 6 : Xiomara, Isabel Allende, Alba Ep. 14 : Rafael Ep. 22 : Rafael, Alba	Opposants : Ep. 1 : Rafael, Petra, Alba, Xiomara Ep. 6 : Jane, Adam Ep. 14 : / Ep. 22 : Rose, Michael, Rafael

Au centre du récit, la vie amoureuse de Jane, sa recherche du partenaire idéal, organise une partie importante de ses choix. Hésitant entre Rafael et Adam en début de saison, malgré le fait que Rafael soit toujours engagé envers Petra et que sa famille désapprouve Adam, elle va progressivement se détourner de celui-ci, avec lequel la déclaration d'amour n'aura pas eu lieu, pour se concentrer sur le premier qui se révèle fiable dans différents contextes, ce qu'Alba ne manque pas de souligner. Bien entendu, la révélation de Rose, la réapparition de Michael et la manière dont Rafael y réagit forment un dernier obstacle qui repoussera la résolution de cette quête.

Les actions réalisées ici consistent presque exclusivement à entamer un dialogue ouvert. La seule fois où Jane privilégie les actes à la parole se retourne d'ailleurs contre elle puisqu'elle révèle un malentendu sur le sujet que Rafael voulait aborder après sa douche.

Destinateur : Jane	Destinataire : Jane
Objet : carrière autrice	Sujet : Jane
Adjuvants : Ep. 6 : Rogelio, Fabian, Rafael Ep. 14 : Xiomara (cancer)	Opposants : Ep. 6 : Libraires (faillite), Fabian Ep. 14 : /

Ep. 22 : Alba	Ep. 22 : Rafael, Alba, Jane (blocage)

A côté, mais en complémentarité avec sa quête d'amour, Jane poursuit le rêve de devenir écrivain de romance dans la veine du réalisme magique développé par la littérature latino-américaine. Pour ce faire, elle écrit, avant tout, en se laissant inspirer par sa vie et ce qu'elle ressent sur le moment, et puis elle organise la présentation de son livre au public grâce à une fête dans sa librairie préférée. Si ce besoin de raconter des histoires la rapproche d'Adam, c'est surtout dans les trois derniers épisodes que cette quête est mise en scène, patiemment, en fonction des besoins du moment. Centré sur la sortie de son roman précédent, l'épisode 6 prend pour enjeu l'organisation de la soirée qu'elle avait toujours imaginée tandis que les deux autres montrent le processus à l'œuvre pour l'écriture d'un nouveau livre inspiré par sa mère, puis sa famille.

L'action consiste ici à écrire, même pour la fête qui nécessitera qu'elle crée un monologue d'adieu pour Fabian, et tout ce qui l'en empêche peut donc être vu comme s'y opposant, ne serait-ce que pour la pousser à sortir pour un dîner romantique. Pour l'aider, par contre, il suffit à Xiomara et Alba de lui inspirer des émotions dignes d'être transmises ou de la soutenir comme Rafael, tandis que Rogelio et Fabian usent de leur notoriété pour y apporter de la visibilité.

Destinateur : Jane	Destinataire : Jane
Objet : Rôle familial (Jane)	Sujet : Jane
Adjuvants :	Opposants :
Ep. 1 : /	Ep. 1 : Adam
Ep. 14 : Rafael, Petra	Ep. 14 : Jane
Ep. 22 : Rogelio, Jorge, Xiomara, Alba	Ep. 22 : Jorge, Alba, conductrice du bus

Enfin, Jane souhaite être présente et soutenir sa famille quoi qu'il arrive, même s'il arrive qu'elle le veuille malgré sa famille elle-même. C'est le cas lorsqu'elle cherche à guider le choix d'opération de Xiomara au risque de l'empêcher de trouver ce qui lui convient vraiment, mais aussi lorsqu'elle organise une surprise pour Alba aux dépends du verre prévu par Jorge entre collègues. Par chance, au même titre que dans les quêtes précédentes, elle peut compter sur le soutien de ses proches pour que tout se passe au mieux. L'action principale ici consiste à écouter et à être attentif à l'autre.

Notons que, puisqu'il est question de poursuivre ses rêves et ses désirs, les destinateur et destinataire sont ici les mêmes que le héros, et ce sera le cas dans la plupart des schémas suivants. Les aspirations profondes de l'individu, dans lesquelles on retrouve en première position l'amour, la relation, romantique ou familiale, à l'autre, sont à la fois le moteur et la finalité de ses actions. Si l'altérité proche est en lui, il ne reconnait par contre pas de motivation extérieure.

Destinateur : Rogelio	Destinataire : Baby, Jane, Xiomara, Alba
Objet : rôle familial	Sujet : Rogelio
Adjuvants : Ep. 1 : Xiomara Ep. 6 : Jane, Xiomara Ep. 14 : Marisol, Xiomara Ep. 22 : Xiomara	Opposants : Ep. 1 : Darci, Rogelio Ep. 6 : Rogelio, Fabian, Xiomara Ep. 14 : Jane, Xiomara, Alba Ep. 22 : River

Préoccupé à chaque épisode analysé par le rôle qu'il veut prendre dans la famille, Rogelio, contrairement à ce que son attitude peut laisser entendre, agit avant tout pour ses proches, même si l'orgueil se révèle, dans la première moitié de la saison, motiver ses décisions. Le fait de n'avoir pas pu être un père pour Jane dans son enfance explique son intention d'être présent à chaque étape de la vie du bébé à venir, ainsi de son besoin de compenser à l'excès, ce qu'il explique lors de la soirée à la librairie.

A chaque épisode, il trouve pour l'aider, le conseiller, le défendre et l'intégrer sa nouvelle épouse, Xiomara, même si celle-ci peut en même temps poursuivre des intérêts contraires aux siens, du moins en apparence, comme leur stabilité financière. Alors que Rogelio va totalement changer d'attitude pour se montrer discret et responsable dans la deuxième moitié de saison, Xiomara continuera à l'aider, ne serait-ce qu'à la soutenir elle. Tonitruante dans les deux premiers épisodes pour se régler ensuite par de la retenue et une discussion honnête, son action finit par se jouer dans le soutien presque invisible mais efficace qui démontre une véritable évolution par amour pour les siens.

Destinateur : Rogelio	Destinataire : Rogelio
Objet : carrière télénovela	Sujet : Rogelio

Adjuvants :	Opposants :
Ep. 1 : Xiomara, Darci (visibilité)	Ep. 1 : Darci (réputation)
Ep. 6 : Rudy, Jane	Ep. 6 : Fabian
Ep. 14 : Xiomara, équipe	Ep. 14 : Rogelio
Ep. 22 : Xiomara	Ep. 22 : Rogelio, River

Dans la poursuite de ses objectifs professionnels aussi, Xiomara est un support important pour assurer son succès, surtout lorsqu'il est prêt à tout compromettre pour elle. Le terrain conflictuel dans lequel il semble mener son ambition en début de saison face à Darci et Fabian se révèle cependant plus calme et conciliant lorsque ses projets personnels passent au second plan. L'équipe de tournage accepte de postposer le pilote afin qu'il se consacre entièrement à la santé de sa femme et River développe une complicité avec lui dès lors qu'elle a compris ce qui importait pour lui. A mi-chemin entre le combat à mort que vivent Petra et Rafael pour exercer leur métier de propriétaire et gestionnaire d'hôtel et la paix rencontrée par Jane dans son parcours littéraire où elle ne croise aucune concurrence, le métier de Rogelio est à la fois fait de rivalités et de familiarité qui autorise, si on tombe le masque, de bénéficier d'un climat apaisé, voire d'un véritable soutien.

Les actions qu'il mène dans ce cadre relèvent avant tout de la représentation et du relationnel, notamment avec River qu'il doit apprendre à ménager s'il veut s'assurer du succès de son projet de *remake*.

Destinateur : Xiomara, Chirurgien	Destinataire : Xiomara
Objet : Vivre sa vérité	Sujet : Xiomara
Adjuvants :	Opposants :
Ep. 1 : Alba	Ep. 1 : Rogelio (bébé)
Ep. 6 : Jane	Ep. 6 : Rogelio (argent)
Ep. 14 : Rafael, Rogelio	Ep. 14 : Jane, Xiomara

N'étant plus dans la quête amoureuse, n'évoquant que furtivement son studio de danse et n'intégrant pas d'intrigue concernant sa place dans la famille qui est largement acquise, Xiomara est le seul personnage dont les préoccupations de la saison semblent orientées non par l'un de ces trois objectifs mais par l'affirmation de ce qu'elle est et ce qu'elle veut. Cette quête

apparait largement comme une conséquence de son mariage, Rogelio prenant beaucoup de place au début de la saison avec sa paternité à préparer et son désir de réaliser les souhaits de Jane. Son cancer va cependant modifier cette dynamique en éjectant dans un premier temps son mari de son processus de réflexion pour le réintégrer ensuite selon ses propres termes.

Trouvant conseil et réconfort auprès d'Alba, Jane, puis Rafael, lorsque celles-ci sont trop accablées par la peur pour l'écouter vraiment, Xiomara trouve à s'exprimer en dehors de son mariage. Et il faudra la maladie, paralysante pour ses refuges habituels, et l'urgence médicale, formulée par le chirurgien, de choisir ce qui compte le plus pour elle dans sa chair, pour qu'elle prenne en effet le temps de réfléchir et de découvrir les nouvelles possibilités que lui ouvrait son mariage : un statut différent face à l'injonction à la séduction et une relation de confiance et d'intimité pour partager son fardeau. Pour ce faire, seule la réflexion et la discussion étaient nécessaires.

Destinateur : Rafael et Petra	Destinataire : Rafael et Petra
Objet : Marbella	Sujet : Rafael et Petra
Adjuvants : Ep. 1 : Luisa Ep. 6 : Krishna Ep. 22 : /	Opposants : Ep. 1 : Luisa, Rose, Anezka Ep. 6 : Magda, Anezka Ep. 22 : Anezka

Alors que les quêtes de Jane se caractérisent par l'honnêteté, vis-à-vis de soi comme des autres, celle pour le contrôle du Marbella que mènent Rafael et Petra en début de saison, puis Petra seule, se réalise exclusivement à travers les mensonges et les manipulations, raison pour laquelle Rafael finit par s'en éloigner. Confrontée à une situation familiale sans amour ni même reconnaissance mutuelle, Petra fait tout ce qui est en son pouvoir, jusqu'à tuer sa propre sœur pour gagner son indépendance.

Quoique moins diabolique, la sœur de Rafael, Luisa, sous l'influence directe de leur belle-mère, Rose, exige également de lui une mise à distance indispensable pour se préserver. Plus qu'un enjeu purement économique, cette trame nous révèle donc ce qu'il advient des valeurs familiales que prône la série lorsqu'elles sont perverties par des individus égoïstes et sans scrupule, ainsi que la nécessité dès lors pour ceux qui vivent dans de tels contextes de couper

les ponts pour se préserver. L'individu ne se confond avec ses proches que lorsque ceux-ci sont liés par l'amour et non par un héritage ou une position sociale, aussi élevée soit-elle.

Destinateur : Petra	Destinataire : Petra
Objet : Amour (JR)	Sujet : Petra
Adjuvants : Ep. 1 : Rafael Ep. 14 : Petra Ep. 22 : JR, Rafael	Opposants : Ep. 1 : Jane, Petra Ep. 14 : Petra Ep. 22 : Petra

Régulièrement rivale amoureuse de Jane, comme c'est le cas au premier épisode, Petra, à première vue moins encline à chercher l'amour romantique, finit par céder elle aussi à cette quête lorsqu'elle rencontre JR. Perdant tous ses moyens et ayant gardé des réflexes de protection qui l'empêchent d'avouer ses sentiments, elle joue régulièrement contre elle-même, même si son comportement erratique la force à se déclarer. Préférant l'honnêteté, JR succombe à son tour mais un mensonge passé vient tout compromettre.

Tout ce que Petra a à faire ici consiste à dire la vérité, ce qui est loin de lui être naturel, comme nous l'expliquions ci-dessus. Remarquons d'ailleurs que si la plupart des actions dévoilées jusqu'ici se réalisent majoritairement dans la parole et le soutien, au point que souvent les plus directes se révèlent comme autant d'erreurs à éviter (Jane et la douche, Rogelio au cabinet gynécologique ou Rafael essayant de récupérer son hôtel), ces actes n'en sont pas aisés pour autant et réclament courage, confiance et abnégation.

Destinateur : Alba	Destinataire : Alba
Objet : Amour familial, communion	Sujet : Alba
Adjuvants : Ep. 1 : Rafael, Jane, Xiomara Ep. 6 : Jane, Xiomara, Rafael Ep. 14 : Rogelio Ep. 22 : Jorge, Jane, Rogelio, Xiomara	Opposants : Ep. 1 : Adam Ep. 6 : / Ep. 14 : Xiomara (cancer), Alba (colère) Ep. 22 : Rose, Jorge

Enfin, souvent en support des intrigues principales qui touchent ses proches, Alba trouve dans la communion avec ses proches la motivation de toutes ses actions. Elle donne son assentiment aux émotions exprimées par les uns ou les autres, elle transmet également des informations importantes et puis elle s'assure que rien ne vienne séparer les membres de sa famille. C'est la raison pour laquelle elle se fait naturaliser. C'est aussi par amour et souci de l'unité familiale qu'elle va immédiatement faire profiter de son nouveau statut à Jorge pour lui permettre de rendre visite à sa mère malade.

Principalement composée d'écoute et de bienveillance, son action peut soudain s'accélérer et mobiliser toute sa famille lorsqu'il s'agit d'organiser un mariage blanc en quelques heures.

3.4.2. Compétences, limites et impact

En analysant les actions que représente la série, une particularité saute aux yeux : les très nombreuses transitions entre chacune d'entre elles. Souvent mis en œuvre par la voix off, mais pas uniquement, ces enchainements créent à la fois du rythme et du lien entre les personnages, nous permettant de passer de l'un à l'autre comme si la même action se prolongeait, ou trouvait un écho, ailleurs et avec quelqu'un d'autre. Ainsi, par exemple, alors que Jane retrouve Adam, chacun de leurs sujets de discussion est illustré en nous montrant ce que fait sa famille en parallèle. Adam s'étonne qu'elle ait retrouvé son père et on voit Rogelio dans l'ascenseur s'énerver devant l'annonce par Darci de sa grossesse sur Instagram ; elle dit combien sa grand-mère est un soutien pour elle et on nous montre Alba critiquer le fait qu'elle puisse retourner auprès d'un idiot pareil.

Le téléphone sert aussi régulièrement à passer d'un personnage à un autre, permettant une transition harmonieuse d'une intrigue à l'autre. Dans le bus, de retour de son rendez-vous avec Adam, Jane échange des messages avec Xiomara avant que les cris de Rogelio n'occupent l'attention de celle dernière et fixe l'action dans son salon ; plus tard, alors qu'elles sont ensemble, c'est en *live* sur Instagram que celui-ci apparait, déplaçant l'action de la maison à l'hôpital où il se filme.

Et puis parfois, un évènement s'enchaine avec une réaction pertinente et pourtant sans rapport comme lorsque Jane apparait horrifiée dans son salon juste après une scène dans laquelle Magda, dans son bureau, parle du projet d'évasion de Rose. On comprend ensuite qu'elle réagit en réalité à la télénovela qu'elle était en train de regarder mais cette juxtaposition permet en même temps de rappeler combien cette perspective pourrait affecter l'héroïne de cette histoire. De même, après un jeu d'aller-retour entre JR qui reçoit un appel la prévenant du danger qui

plane sur Petra et tente de remonter dans sa suite et celle-ci qui fait face à son agresseur, un coup de feu retentit, JR apparait indemne et le narrateur se demande « Who did JR Shoot? », puis Jane, dans le couloir qui mène à l'appartement de Rafael, laisse tomber son téléphone et dit « Shoot ! ».

Ces transitions ont pour effet de lier entre elles des intrigues et actions qui peuvent sembler relativement indépendantes en nous rappelant qu'il ne s'agit en réalité que d'une seule et même histoire et que les actions des uns sont forcément connectées avec celles des autres au sein de ce cercle restreint de protagonistes. En effet, en ce qui concerne Adam, qui dispose de sa propre narratrice, c'est à l'inverse que nous pouvons assister puisque les deux narrations se télescopent sans cesse dans le premier épisode avec un son de disque rayé brutalement interrompu. Dans ce cas-ci, les récits ne se réunissent pas en un, même s'ils peuvent se rencontrer en diverses occasions.

Dans *Jane the Virgin,* les actions contribuent donc à nous signifier que tous les personnages importants sont unis et que l'individu n'est pas une entité isolée mais s'inscrit plutôt dans une cellule plus fondamentale encore, la famille élargie. Cette impression se trouve par ailleurs renforcée par la faible présence de personnages extérieurs à ce cercle restreint. Nous avons souligné combien les protagonistes pouvaient exercer des métiers publics ou au service du public sans qu'il n'en soit tenu compte. Seul l'impact pour le cercle restreint qu'ils composent est envisagé, ce qui réduit évidemment la portée des actes des individus représentés.

De même, en dehors d'une vague mention aux techniques d'écriture développées par Jane, de dessin par Adam ou de jeu d'acteur, excessif, incarnées par Rogelio et Fabian, les compétences des uns ou des autres ne sont que peu utilisées pour valoriser un personnage, contrairement aux qualités d'écoute et parler vrai. Aucun n'est présenté comme le meilleur dans son domaine, un travailleur particulièrement utile ou efficace. Par contre, chacun a le pouvoir, s'il se montre honnête et présent pour ses proches, d'être unique et irremplaçable pour eux.

3.5. Modalités de marquage

3.5.1. Clarté narrative

Les objectifs des personnages se rejoignant et s'additionnant entre eux, les valeurs orientant la série apparaissent non seulement claires mais peu nombreuses. La famille en constitue le cœur puisqu'elle détermine autant les possibilités de réalisation professionnelle des individus qui la composent que le choix d'un partenaire amoureux. Le bonheur conjugal et familial, tranquille,

sans histoire, en constitue l'horizon sans cesse différé tandis que le manque de confiance, la cupidité et la cruauté le menace.

Remake jouant avec les codes de la télénovela et invitant le téléspectateur à en jouer avec lui, *Jane the Virgin* présente néanmoins une dose de second degré et de recul sur lui-même, grâce à son narrateur et sa mise en abîme des procédés de création littéraire et télévisuelle, qui allègent malgré tout sa portée morale. Moins péremptoire, le propos n'en est sans doute, ceci dit, que plus efficace, car sympathique et inclusif.

3.5.2. Doxa

S'inscrivant dès son titre dans un univers de référence à la culture à la fois sud-américaine et catholique, *Jane the Virgin* se propose d'adapter non seulement un récit mais les références qui l'accompagnent au contexte états-unien. Restant fidèle à ses origines, elle se présente, par son rythme, son public cible, la jeunesse de son héroïne comme une remise au goût du jour permettant autant de faire progresser des principes religieux conservateurs que de les rendre enviables pour le téléspectateur. En l'occurrence, les valeurs familiales et romantiques qu'elle prône restent, malgré sa représentation de trois générations de femmes portant seules leur lignée, patriarcales et hétéronormées, ainsi qu'assez peu ouvertes sur le monde et les cultures extérieures.

Néanmoins, la présence dans le paysage sériel américain d'une fiction majoritairement portée par des personnages latinos dans un contexte politique à la fois de forte remise en cause de la présence de ces populations sur le territoire des Etats-Unis et de revendication à plus de diversité au sein des industries culturelles porte, sous ses aspects inoffensifs, voire traditionnels, une véritable déclaration publique de légitimité en faveur de la culture et les individus qu'elle représente. Or cette prise de position n'est en rien anodine ou conservatrice, surtout sur un *Network*, puisqu'elle risque de lui aliéner une partie de l'audience.

3.5.3. Thèse unificatrice

L'histoire que nous raconte la série a non seulement un sens mais un but assumé, le Happy End de conte de fée, le « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants », de préférence en étant en plus riches et beaux à tout jamais, vêtus comme des princes et surtout des princesses. Cependant, en s'inscrivant dans un contexte quotidien, au cœur de l'intimité familiale, et en y multipliant les trames narratives y apportant de la perturbation, cet objectif, sans cesse remis aux calendes grecques, laisse en réalité la place à une conception moins idéalisée, plus pragmatique, de ce que signifie réaliser ses rêves, qui peut comporter en même temps des

grandes joies et des grandes tristesses, le tout accompagné de petits tracas et d'imprévus. En introduisant le réalisme magique dans cette poursuite quotidienne de ses rêves, *Jane the Virgin* souligne finalement bien plus le réconfort et la part merveilleuse que l'on peut trouver auprès de ceux qu'on aime lorsque rien n'est parfait que l'attrait pour cette situation finale totalement hypothétique.

Ainsi, contrairement aux contes de fées, le récit ne s'arrête par exemple pas une fois le mariage déclaré mais montre, autant dans le cas de Jane qui se retrouve veuve et doit recommencer sa quête amoureuse que dans le cas de Xiomara qui peine à trouver sa place au sein de cette nouvelle situation, voire d'Alba qui se marie en blanc avec le secret espoir que l'amour finisse par éclore au cœur de cet arrangement, que l'histoire ne s'achève pas toujours là où on l'imaginait, que parfois la maladie vient rebattre les cartes, que même lorsque l'on croit savoir ce que l'on veut un imprévu peut tout remettre en question.

3.5.4. Dispositif énonciatif

Nous l'avons souligné plus haut, la tonalité du récit se veut souvent enjoué, voire ironique, et propose un recul sur lui-même qui offre une respiration bienvenue. Il faut dire que, sans cela, la charge émotionnelle de la série l'ancre dans une lecture au premier degré. Certes, les scènes tragiques sont largement contrebalancées par celles de réconfort et de soutien mutuel mais le téléspectateur est avant tout mobilisé par ses sentiments, ce qui n'incite pas au recul critique. Invité à sortir un temps de lui-même pour vibrer au diapason des personnages, narrateur compris, confortablement préservé par une ambiance globalement bienveillante et positive, même face à l'adversité, rien n'est vraiment fait pour le pousser à interroger l'univers qui est mis en place pour lui et qui l'accompagne jusque dans son rapport décalé à la pop culture.

3.6. Conditions d'existence

3.6.1. Institutionnelles

Comme nous avons pu le voir, l'individu que nous présente cette série puise dans l'institution familiale et les différents rôles qu'il y joue vis-à-vis de ses proches l'essentiel de son identité. Les autres institutions représentées, comme l'Etat et le travail, n'en sont, par contre, pas des conditions en tant que telles mais se contentent d'être attachées à la première qui leur donne raison d'être et consistance. De même, la religion, en se présentant comme culture, au même titre que l'usage de l'espagnol ou l'amour des télénovelas, ne fonde pas les individus, qui se situent tous différemment par rapport à elle, mais constitue simplement un héritage, une composante de ce qui établit l'unité et l'appartenance familiale.

Si nous pouvons donc dire que l'individu s'y construit en lien avec l'institution, ce n'est cependant pas sur un mode formel d'accession à un statut mais par imprégnation. Capable de se détacher de sa famille lorsqu'elle ne remplit pas son rôle, il est encouragé à s'en créer une où puiser la reconnaissance et la raison d'être indispensable pour se sentir complet. Plus encore que des références communes permettant de créer de la familiarité entre les êtres, elle se présente comme une pratique, un exercice permanent de communication, d'attention et de partage duquel l'individu émerge comme unique car il est le seul à pouvoir y occuper sa place particulière.

Ainsi, les rôles ne sont pas interchangeables. Avant Rogelio personne ne jouait son rôle de père pour Jane et d'époux pour Xiomara. Mais entrer dans la dynamique familiale et s'intégrer à ses échanges constants d'attention permet à son rôle d'advenir. Ce n'est ni lui, ni la fonction, ni l'institution qui le crée de toute pièce mais la reconnaissance des autres membres, comme le démontre le fait que ce ne soit pas l'action mais la présence qui permettent à Rogelio d'être reconnu par sa fille et sa femme.

3.6.2. Psychologiques

Chacun est doté d'une personnalité propre et quasiment immuable, du moins permanente au fil du temps comme le fait que Jane déteste les surprises, ainsi que le montre un flashback d'elle à quatre ans. Cette permanence, dont les proches sont les témoins privilégiés, offre à l'individu une certaine cohérence en même temps qu'elle le distingue d'eux. Quoique déjà présente, quasiment depuis la naissance, son individualité psychologique trouve dès lors auprès des parents qui la voient évoluer un support indispensable à sa confirmation dans le temps et sa reconnaissance dans sa singularité.

Son histoire personnelle, sa position sociale particulière participent également à la constitution de son identité. Mais si certaines données peuvent être réagencées, si les personnes se montrent capables d'évoluer sur certains points, comme leur rapport à l'argent ou à leur corps, d'autres s'inscrivent en elles au point d'en devenir les incarnations, comme l'origine et l'histoire d'immigration que porte Alba et dont elle est devenue la représentante. Loin de les figer ou d'en faire des caricatures, ces éléments biographiques contribuent à leur valorisation en tant qu'histoires vivantes. La narration de soi, à destination des proches encore une fois, se révèle dès lors comme un outil essentiel à l'existence en tant qu'individu. C'est à travers cet échange permanent qu'il vit et se maintient dans l'être à la fois.

3.6.3. Sociales

En-dehors de la famille proche, dont nous avons parlé plus haut, les personnages de *Jane the Virgin* entretiennent des relations très restreintes avec les personnes extérieures. Il y a clairement ceux qui font partie de l'unité, dont parle Alba dans son discours en fin de saison, et puis les autres qui n'accèdent jamais à la pluralité individuelle mais représentent à peine leur fonction de client, travailleur, soignant, assistant ou follower. Même parmi les nombreux invités à la fête surprise, tous ceux qui ne font pas partie du casting habituel se contentent de faire de la figuration, comme s'il était quand même important de montrer qu'Alba a d'autres fréquentations, ses compagnons au bingo par exemple, sans que l'on ne nous explique pourquoi. De fait ce n'est pas eux qui la définissent, ni même d'ailleurs ce rendez-vous de sociabilité qui n'est évoqué que lorsqu'il influe sur le cours de la vie familiale.

Nous avions souligné également combien le métier des uns et des autres, qu'il soit purement alimentaire ou lié à l'expression d'une passion, ne se justifie et n'impacte jamais les protagonistes dans leur fonction sociale ou la nécessité de tenir compte d'un public potentiel mais tirent leur source de l'individu lui-même, d'ores et déjà existant et porteur de sa famille. Par conséquent, et même lorsque le succès public est une composante importante du personnage, comme c'est le cas de Rogelio, il n'en est pas une condition d'existence mais une marque de superficialité, contrairement à la cellule familiale qui seule le connait et le reconnait vraiment à travers l'exercice du rôle qu'il peut y occuper.

3.6.4. Symboliques

Se confondant avec leur personnalité, et toujours en lien avec la référence culturelle qu'incarne Alba, les divergences de vision du monde que portent les individus au sein de la série sont secondaires et minimes. Certes, chacun développe un rapport propre à Dieu mais tant qu'il le garde pour lui et que ça ne l'empêche pas de perpétuer la tradition en la matière, cela n'a que peu d'importance. Pour le reste, on ne peut que constater une telle homogénéité des valeurs entre les différents protagonistes, qui ne se confrontent entre eux que pour des questions de ressentis à prendre en compte et non de représentation de la réalité ou encore moins de désaccord politique, que cela ne peut être envisagé sérieusement comme une condition d'existence de leur individualité.

Le seul désaccord sérieux sur ce point porte sur le rapport à l'argent dans lequel les deux parents de Mateo envisagent de l'éduquer et cette question n'est plus jamais abordée dans les autres épisodes du corpus, Rafael semblant s'en être simplement remis à l'avis de Jane, dont la personnalité calme et raisonnable finit par rallier tout le monde à sa cause, même ses rivaux. Quant aux antagonistes que sont Rose, Magda, Luisa et Anezka, leurs motivations apparaissent

si simplistes que l'on ne peut y voir une réelle divergence d'opinion, les premières se complaisant dans la cruauté tandis que les secondes manifestent trop de faiblesse d'esprit pour être prises au sérieux.

3.7. Tensions

3.7.1. Intérieur/extérieur

L'épisode 14, centré sur la maladie de Xiomara, nous offre le plus à penser sur cette question. Touchée par le discours tenu au spa faisant du corps une entité inséparable de l'histoire et de la personnalité d'un individu, celle-ci se confronte à sa fille, habituellement porteuse de la voix de la raison mais pour une fois remise en cause dans son jugement, qui développe un point de vue plus dualiste et utilitariste. Ce qui est défendu avant tout, c'est que chacun entretient avec son corps une relation qui lui est propre et qui mérite donc d'être traité dans l'intimité, comprenant éventuellement un compagnon de vie. L'usage que les personnages font de leur corps pour entrer en contact avec les autres et s'exprimer est d'ailleurs si évident que cette conception s'impose d'elle-même.

Pour autant, les limites des individus ne s'arrêtent pas forcément au-delà de leur enveloppe charnelle. Nous l'avons vu, la distinction entre le cercle familial et le reste du monde est bien plus marquée que celles à l'intérieur de celui-ci. Chaque membre dispose, en effet, bien d'une marge de manœuvre propre, ainsi que d'espaces plus ou moins éparpillés. Mais, ne trouvant à s'exprimer que dans la relation avec ses proches, il perdrait toute raison d'être et toute consistance s'il en était séparé. Même Petra ou Rafael, qui proviennent d'« anti-familles », ne trouvent dans l'hôtel qu'un dérivatif insatisfaisant et ne se révèlent véritablement que dans leurs rôles de parent, leur attachement amoureux et leur intégration à la cellule que forment autour d'elles les trois Villanueva.

3.7.2. Liberté/contrainte

Les fonctions familiales n'étant pas présentées et vécues comme une contrainte, mais comme un échange gagnant et finalement une véritable nature de l'individu, c'est ailleurs que sa liberté rencontrera ses limites. En l'occurrence, l'usage fréquent du chantage exercé sur les personnages place prioritairement la coercition du côté de l'étranger, des personnes extérieures à la famille. C'est d'ailleurs précisément parce que celles-ci disposent d'un pouvoir potentiel sur le protagoniste, parce qu'il n'est pas totalement et définitivement séparé de lui qu'il constitue une menace potentielle permanente, à moins de réussir à l'intégrer d'une manière ou une autre à son cercle de confiance. On le voit, par contre, dans le cas de Rose, qu'il serait

illusoire de prétendre amadouer, même depuis sa prison, isolée de tous et rendue impuissante, elle garde un pouvoir de nuisance insupportable, au point que, comme le fait Petra avec sa sœur jumelle, la seule solution envisageable, alors que celle-ci se servait de ses filles pour faire pression sur elle, soit un meurtre, ainsi rendu compréhensible.

3.7.3. Originalité/conformisme

Valorisant la créativité à travers les différents métiers artistiques représentés, la série la situe néanmoins dans la continuité et le respect d'une tradition familiale et culturelle. Qu'il s'agisse de Jane qui s'inscrit dans le courant du réalisme magique pour transmettre l'histoire de sa famille ou de Rogelio, et Fabian, qui se fondent dans un genre télévisuel extrêmement codifié, l'originalité passe ici par la reprise de codes préexistants. L'artiste n'est en rien un génie isolé et incompris mais bien plutôt un artisan consciencieux et reconnu du public pour son travail. Cela n'enlève par ailleurs rien à sa singularité puisque ce n'est qu'au sein d'une tradition que l'individu peut prétendre se distinguer et accéder à la reconnaissance de ses pairs.

3.7.4. Universel/singulier

En proposant un casting presque exclusivement latino-américain, *Jane the Virgin* permet d'intégrer davantage de diversité dans la représentation de cette population. C'est donc bien parce qu'il n'est pas unique dans son genre, ici son origine, que le personnage peut se révéler dans sa singularité. De même, c'est parce qu'ils constituent une majorité qu'ils peuvent proposer, ensemble, un universel humain légèrement différent de sa version blanche habituelle. De fait, en proposant un support d'identification tout aussi attachant, malgré un mélange fréquent d'anglais et d'espagnol, ainsi que des références culturelles moins habituelles, la série démontre que les émotions et les personnages qu'elle propose sont susceptibles de nous toucher autant que d'autres. Alliant parfaitement universel et singulier, l'individu qu'elle dessine n'est envisageable qu'à leur intersection, la perte de l'un entrainant automatiquement la perte de l'autre.

4. Curb your Enthusiasm

Centrée autour du personnage de son créateur, Larry David, s'y mettant en scène dans sa vie quotidienne et constituant son point de vue quasi-exclusif, *Curb your Enthusiasm* se présente comme une comédie de mœurs dont le champ spatial, comme temporel, varie en fonction des aventures de celui-ci. Sa narration offre à la fois des trames spécifiques à chaque épisode ainsi que des enjeux feuilletonnants s'étalant sur la saison entière, voire au-delà lorsqu'il s'agit de l'évolution des relations entre ses personnages récurrents.

Son thème de prédilection pourrait être défini comme la mise en scène des comportements socialement attendus et des conflits qui risquent de se développer dans leur sillage. Le traitement obsessionnel de cette question, quoique sous couvert d'humour, finit dès lors par développer un propos assez ambigu sur la nécessité à la fois de questionner ces attentes et de les clarifier afin d'éviter l'inconfort que leur manque de précision peut engendrer. Ce discours se trouve à son tour, dans un même temps, soutenu par l'empathie que peut provoquer le protagoniste principal auprès du téléspectateur, qui ne peut que témoigner des malentendus qui provoquent souvent sa condamnation sociale, mais aussi désavoué par sa mauvaise foi, son immoralité et son immaturité qui relativisent, par les intentions qui l'animent, la critique qu'il peut formuler de ces règles de savoir-vivre.

L'horizon d'attente du public se développe par conséquent autour de deux éléments : le personnage de Larry et la mécanique des évènements qui mènent immanquablement à sa perte. Contrairement à la plupart des récits sérialisés, ce n'est cependant pas par l'attachement du public que le héros de cette comédie télévisée constitue un argument suffisant à le fidéliser. N'offrant, ni moralement ni émotionnellement, des raisons de l'apprécier, il représente un pôle attractif d'une part parce qu'il offre un miroir décomplexé de médiocrités partagées mais peu avouables, qu'il est plus facile à assumer en les regardant de l'extérieur. On peut dès lors se reconnaitre en lui tout en le condamnant. Et d'autre part, il éveille la curiosité du fan de série et de comédie en dressant le portrait fictionnalisé de la vie bien réelle d'un auteur reconnu, principalement grâce à la série *Seinfeld* dont il est à l'origine, et du milieu peuplé de célébrités, jouant généralement leur propre rôle, dans lequel il évolue. On y apprécie ainsi à la fois la représentation « naturaliste » de ces noms et visages connus qui apparaissent de manière décontractée au détour d'une scène ou pour un épisode, ainsi que le jeu auquel ceux-ci acceptent de se prêter en détournant leur image pour offrir un vis-à-vis à la hauteur de la mesquinerie de Larry.

Sachant par ailleurs d'avance, non pas comment l'épisode se terminera, mais au moins qu'il se finira mal pour son héros qui devra subir, sous une forme ou une autre, un désaveu public, le téléspectateur n'en goûtera que mieux l'enchainement de circonstances qui conduiront à la chute, ainsi que la créativité présidant à son renouvellement, épisode après épisode.

4.1. Synopsis

Episode 1 : Larry développe un projet de comédie musicale au sujet de la *fatwa* dont a été l'objet Salman Rushdie. Sous l'impulsion de son agent et ami, Jeff, il se rend à l'émission de Jimmy Kimmel et s'y moque ouvertement de l'ayatollah, au point de faire à son tour l'objet d'une

fatwa et faire fuir tous ses producteurs. Entretemps, il cherche à se débarrasser de son assistante, dont le boitement, ainsi qu'un passé douloureux, rend socialement et moralement inacceptable le renvoi pur et simple, en la refilant à Suzie, l'épouse de Jeff, qui vient de lancer sa gamme de produits cosmétiques. Par ailleurs, son intrusion dans les préparatifs de mariage d'un couple lesbien, dont il remet en cause la répartition genrée des rôles, provoque leur rupture. Traqué, contraint de se déguiser pour sortir de chez lui, poursuivi par une fiancée en colère, Larry finit l'épisode dans la peur de la vengeance de l'ayatollah sans se douter que c'est du bras de Suzie, mécontente de s'être fait refilée une assistante catastrophique, que la colère s'abattra sur lui.

Episode 6 : Captivé par un film mettant en scène Sofia Loren, Larry rate son avion et se voit contraint de voyager en classe économique. Sa voisine de siège le convainc de lui laisser sa place côté couloir en prétextant un problème de vessie, ce qu'il finira par remettre sérieusement en doute. Côté hublot, son voisin est, quant à lui, le partenaire de golf de son ami Funkhouser avec lequel ils prévoient d'organiser une partie, malgré son étonnement lorsqu'il ne réagit pas à une urgence médicale à bord alors qu'il est médecin. Lors d'un diner chez la nouvelle petite-amie de Funkhouser, Richard Lewis a le malheur d'appeler sa propre petite-amie, Rhonda, « chérie », malgré le caractère récent de leur relation, tandis que Larry finit par être mis à la porte par la maitresse de maison après avoir critiqué le goût de son eau, que tous les invités trouvaient infect sans oser le dire. Le lendemain, il trouve pour chacun de ses amis une solution pour retomber dans les bonnes grâces de leurs compagnes respectives, ce qui fonctionne parfaitement. Invité par Rhonda à essayer des pantalons dans le magasin dans lequel elle travaille, Larry repousse brutalement une employée qui cherchait à lui faire découvrir un parfum sous les yeux de la petite-amie de Funkhouser qui force alors ce dernier à choisir entre elle et son ami. Lewis sera mis face au même choix suite à un épisode gênant entre Larry, émoustillé par une vidéo de Sofia Loren que lui a envoyé Leon, et Rhonda dans une cabine d'essayage. C'est dans cette ambiance qu'ils se retrouvent tous à la même table lors d'une réception de leur club de golf au cours de laquelle les conseils de Larry finiront par se retourner contre chacun de ses amis. Notre héros obtiendra par contre la satisfaction de se venger de son voisin d'avion, qui avait évité de perdre un pari en prétextant une urgence médicale, lorsqu'il refusera de l'aider pour une urgence de comédie : la nécessité de trouver une nouvelle blague pour son discours. Enfin, alors qu'il s'était déplacé tout l'épisode avec une voiture progressivement recouverte de propos et dessins de plus en plus vulgaires, démontrant ainsi son indifférence à la honte et son refus de se laisser dicter sa conduite par l'usage de celle-ci, Larry finit par se rendre au car-wash et rencontrer son mystérieux adversaire.

Episode 10 : La comédie musicale de Larry prend enfin forme avec la collaboration de Lin-Manuel Miranda. Larry prévoit un paintball pour toute l'équipe le même samedi que le mariage de la fille de Jeff et Suzie au cours duquel il a promis de faire un discours. Il prévoit d'assurer les deux évènements à la suite mais une accumulation de désaccords entre Larry et différents membres de son spectacle finit par le mener dans un duel l'opposant à Lin et au cours duquel il tire accidentellement une bille de peinture dans la bouche de celui-ci en essayant de rattraper son pantalon qui tombe car il n'a pas eu le temps de mettre une ceinture. Dans l'ambulance, empêché de se rendre au mariage, il appelle une doublure dont il a fait la connaissance un peu plus tôt afin qu'elle lise son discours à sa place. Suite à cet accident, le spectacle est annulé et tous les amis de Larry qui avaient investi dans le projet perdent des sommes conséquentes. Enfin, dans la rue, Larry est poursuivi par un fidèle de l'ayatollah n'ayant pas été informé que la *fatwa* contre lui a été levée et qui veut le tuer.

4.2. Caractérisation

4.2.1. Visuelle

Représentant le milieu très privilégié de Los Angeles dans lequel évolue son héros et créateur Larry David, ainsi que la sociabilité presque exclusivement masculine de son personnage, le casting de la série reflète un manque de diversité évident, comme le montre le tableau ci-dessous, reprenant les personnages parlants. En plus de la répartition en colonnes en fonction du genre et de l'appartenance, ou non, à la catégorie des blancs, nous y avons indiqué les sexualités divergentes de la norme hétérosexuelle en italique. Par ailleurs, parmi les personnages n'apparaissant que dans un épisode, il faut souligner qu'une bonne partie ne sont présents que pour une seule scène.

	Hommes blancs	Femmes blanches	Femmes non-blanches	Hommes non-blancs
3 épisodes	Larry, Jeff, Richard Lewis	**Suzie**		**Leon**
2 épisodes	Marty Funkhouser, Ted Danson	Sheryl		
1 épisode	Jimmy Kimmel, Agent du FBI	*Betty*, Mara, *Numa* Employée à l'aéroport, Hôtesse	Chanteuse	Murray, portier,

	Nathan Winocur, Dave, Président du club de golf, passager de l'avion Lin-Manuel, Cody, *Ernst*, Bill, *échangiste*, chanteur, *costumier*, Victor, Paul	de l'air, Bebe, Marilyn, Rhonda Marie, *Valentina*, Tina, Lisa, *échangiste*, employée du restaurant		Ambulancier, musulman

On le voit, les personnages non blancs sont quasiment absents de la série à l'exception de quatre anonymes, cantonnés à leur fonction narrative, F. Murray Abraham dont le statut de célébrité jouant son propre rôle relativise largement cette catégorisation et Leon Black dont le nom souligne lui-même la caution « noire » qu'il est appelé à jouer. Dans *Curb your Enthusiasm*, on reste dans un entre-soi blanc et privilégié car la moindre différence constitue une source supplémentaire de malentendus déjà assez nombreux sans cela. C'est ainsi que les rares personnages représentant des sexualités s'écartant de la norme de conjugalité hétérosexuelle représentent autant de prétextes à la maladresse sociale de Larry, pour qui la remise en cause des attributions genrées engendre une insécurité en provoquant des conflits présentés comme inévitables, puisqu'il ne peut s'empêcher de tenter de réinstaurer la norme dans son caractère d'évidence.

Le sentiment d'insécurité sociale ne s'arrête d'ailleurs pas là puisque les femmes également représentent une catégorie à part auprès de laquelle le risque de « bourde » est accru par leur différence. Ainsi, alors que Larry peut rencontrer des désaccords directs (sur fond gris) avec ses amis ou avec d'autres hommes blancs cisgenres comme lui, il est rare que ces disputes se prolongent en un mélange de gêne, mépris, dégoût, incompréhension, rancœur, voire peur (en blanc sur fond noir), comme c'est le cas avec Suzie, la seule femme présente dans les trois épisodes et qui incarne son ennemie récurrente avec laquelle les cris font généralement office de dialogue. Par contre, les personnages féminins peuvent soit faire l'objet d'un rejet contenu, comme dans les cas de Mara ou Tina, dont il règle le sort par des chemins détournés, soit représenter le mur inflexible de la règle, impossible à raisonner, même s'il cherchera généralement à le contourner, comme à l'aéroport ou au restaurant, soit enfin une susceptibilité exacerbée et mystérieuse, dont la rationalité lui échappe, comme celle dont font preuve Marilyn, Rhonda, Betty et Numa, Valentina ou encore Bebe.

Représentant les amis et connaissances de Larry, le *cast* principal se situe dans sa moyenne d'âge, entre cinquante et septante ans. Le reste est composé de collaborateurs, proches et professionnels prestataires de service, généralement plus jeune mais rarement en-dessous de la trentaine. Cette caractéristique distingue la série de celles analysées jusqu'ici, ce dont elle joue volontiers en insistant sur le désœuvrement, l'improductivité, voire la vacuité de l'existence de ses protagonistes, ainsi qu'en ne manquant aucune occasion de souligner le caractère de vieux con de son personnage principal, attaché à son confort, ses habitudes, ses principes et certitudes, au point de les préférer à toute forme d'aventure ou de nouveauté, comme il le souligne par exemple au sujet de sa vie sexuelle, ou plutôt de son absence, dans deux épisodes.

En tenue de ville, sans grandes variantes, quel que soit le contexte, les vêtements arborés par les uns et les autres reflètent une grande homogénéité sociale, ainsi qu'une vie installée ne nécessitant pas d'effort de présentation particulier. Seule exception notable, Leon dénote invariablement dans ce tableau grâce à un style caractéristique de la jeunesse afro-américaine dont le mode de vie lié à la rue forme la partie visible de difficultés économiques structurelles. Quoique vivant dans la dépendance de la villa de Larry, dans un quartier très huppé et blanc de Los Angeles, sans autre contrainte économique que celle de rappeler à son hôte de racheter du beurre de cacahuète, ce choix vestimentaire souligne non seulement son statut de squatteur, dont la présence ne repose sur aucune autre légitimité que le souhait du héros d'être bien vu de la communauté noire, mais aussi et surtout le rôle que lui attribue ce dernier précisément de représenter toute une communauté à lui tout seul.

C'est donc le ridicule, autant que le décalage qui est recherché ici en faisant de Leon non pas un quota mais une caricature. Cette critique se portant sur Larry qui fait de son ami noir une caution cool et progressiste à peu de frais, peut tout autant se porter sur les médias en général et le reproche qui peut lui être formulé de manquer de diversité au sein de sa série, en tournant en dérision cette problématique, comme source d'ajouts artificiels et sans cohérence avec l'ensemble.

Quoi qu'il en soit, le manque de diversité se traduit inévitablement ici par une sur-signification des quelques différences représentées. Chaque personnage sortant de la norme instaurée par la série est non seulement pointé du doigt pour et par cet écart mais son rôle narratif s'y trouve généralement réduit. Ainsi, Mara l'handicapée, Tina l'interprète à la poitrine généreuse, Betty la lesbienne masculine ou Ernst l'échangiste efféminé n'apparaissent dans la vie de Larry que le temps de le laisser « faire une bourde », c'est-à-dire exprimer ce qu'il pense, ou dans les deux premiers cas se sentir mal de ne pouvoir le faire, et démontrer ainsi combien ces questions sont

source de malentendus, parfaitement innocents de son point de vue mais causant pourtant bien des problèmes à notre héros.

Pour le reste du casting, par contre, l'homogénéité favorise une individualisation des corps et visages, facilitée par le nombre d'acteurs connus y apparaissant. Les différences physiques des uns et des autres ne sont dès lors porteuses d'aucune signification particulière, si ce n'est qu'elles servent de supports à des personnages distincts. Le neutre n'a pas de corps et il n'y a aucune signification à chercher dans les physionomies et carrures pourtant diverses des personnages récurrents.

Seule exception à la règle, le personnage de Larry est utilisé aussi dans sa dimension corporelle, pas tant cependant pour lui donner un sens particulier que pour prendre en charge certaines de ses erreurs. C'est le cas, par exemple, lorsqu'un pantalon trop large provoque le tir malencontreux d'une bille de peinture dans la bouche de Lin-Manuel Miranda ou qu'une érection involontaire dans la cabine d'essayage choque Rhonda. Ces réactions incontrôlées n'ont pas pour rôle de caractériser leur auteur, si ce n'est peut-être par un manque de chance. Par contre, elles orientent l'interprétation que l'on est appelé à faire des nombreux reproches qui lui sont adressés, en situant ses paroles, parfaitement conscientes, sur le même plan que ces mouvements malencontreux. Son air dégingandé et inoffensif participe néanmoins bel et bien à la construction du personnage, puisqu'il contribue à rendre notamment ses coups de colère toujours un peu ridicules, même s'il n'a évidemment pas pu être choisi. Il pourra ainsi en jouer en se mettant en scène sous la douche, vulnérable et pourtant capable d'accès de violence lorsqu'un flacon de gel douche lui résiste.

4.2.2. Sonore

Sur le plan sonore, trois personnages récurrents se distinguent particulièrement, les autres se différenciant par leur voix de la même manière que nous avons pu le souligner de leur physique. Le premier est évidemment Larry, dont les aventures s'accompagnent régulièrement de quelques thèmes musicaux, toujours les mêmes et en cohérence avec celui du générique, indiquant une humeur particulière. Il s'agit de traduire pour le téléspectateur et de donner au récit les tonalités intérieures de son personnage principal dont il est invité à adopter le point de vue. Il s'agit donc moins de caractérisation que d'identification, dans tous les sens du terme.

De leur côté, par contre, Leon et Suzie se distinguent tout deux par une vulgarité assumée mais parfaitement déplacée. Dans le cas du premier, cette caractéristique ne fait que compléter le tableau que nous avions déjà dressé plus haut. Son langage fleuri dénote, dérange et en même

temps souligne la caricature qu'il incarne. Pour la seconde, cette caractéristique permet à la fois d'exacerber l'hostilité prégnante entre elle et Larry à chacun de leurs échanges et de la dépeindre davantage comme un dragon que comme une femme. Criant, vociférant, s'exprimant sans retenue aucune, elle incarne autant tout ce que Larry exècre, en termes de superficialité et de manque de discrétion, que ce qu'il reconnait volontiers chez lui, comme une sœur avec laquelle il ne pourrait s'empêcher de se disputer.

4.2.3. Espace

Les lieux représentés dans la série se répartissent globalement en cinq catégories : les habitations privées, les lieux de travail des personnages principaux, les réceptions plus ou moins privées, les espaces où le héros et ses amis viennent profiter d'un service et enfin la rue. La narration se déroulant exclusivement autour des péripéties de la vie de Larry, la quasi-totalité de ces espaces n'apparaissent que parce que celui-ci s'y trouve. Seules deux exceptions peuvent être observées au cours des trois épisodes analysés, les salon et cuisine de Jeff et Suzie que l'on aperçoit lorsque le premier téléphone à notre héros en parallèle avec le bureau où se trouve ce dernier, et la cérémonie de mariage de leur fille. Dans le premier cas, il s'agit à la fois de situer l'origine du coup de fil et de nous laisser entrevoir à l'arrière-plan l'impact du personnage principal sur la vie de ses amis, Suzie étant en train de s'énerver sur Mara. Dans le second, c'est évidemment pour souligner son absence très remarquée et ses conséquences, toujours en parallèle avec l'endroit où il se trouve à ce moment précis, à savoir le paintball, puis l'ambulance, que cet espace apparait.

Le monde de *Curb your Enthusiasm* semble donc entièrement conditionné par et limité à la présence, ou à minima l'influence directe et concomitante d'une autre mésaventure, de Larry. Sans doute les lieux et les gens continuent-ils à vivre en-dehors de lui, comme le démontrent les quelques nouvelles que les uns ou les autres peuvent tenter de lui communiquer à certains moments mais cela n'importe finalement qu'assez peu, voire pas du tout si un lien quelconque ne s'établit pas avec sa propre vie. Il en est dès lors de même pour les différents espaces dans lesquels on le voit évoluer, privés comme publics, qui semblent devoir se réorganiser autour de sa seule présence.

C'est ainsi que la distinction présentée ci-dessus ne prend sa pertinence que dans la manière dont il tentera continuellement d'en transgresser les limites. Où qu'il aille, en effet, un enjeu essentiel et récurrent consistera à confronter ses exigences propres, pour faire de ce lieu un endroit où il se sentira à l'aise, comme chez lui, à celles du propriétaire ou des « gardiens » du lieu en question. A l'aéroport, dans l'avion, chez une connaissance, au restaurant, dans

l'ambulance et même dans la rue, il cherche sans cesse à négocier des règles rien que pour lui (rouvrir les portes d'embarquement, obtenir une place en première classe, faire faire un détour) ou imposer sa vision du monde comme étant la seule pertinente pour organiser le savoir vivre en commun (calcul pour savoir quand tenir la porte à quelqu'un en fonction de la distance et du degré de féminité de la personne, entrer chez les gens si la porte est entrouverte, résister à la pression sociale de laver sa voiture). Ces tentatives se trouvent cependant confrontées la plupart du temps à une fin de non-recevoir ou à une vision opposée à la sienne qui lui rappellent constamment non seulement qu'il n'est pas seul, ni en charge, mais encore qu'il n'est pas chez lui.

Dans sa propre maison ou à son bureau, ceci dit, Larry doit souvent négocier également. Non seulement il cohabite avec Leon qui s'impose et prend ses aises, ce qu'il finit généralement par accepter sans trouver à y redire tant il le fait avec naturel, à l'exception notable de quand il n'est pas chez lui justement mais dans les loges chez Kimmel où il s'excuse pour lui de son attitude envahissante, mais il va également être pris au mot par la cousine de Lin-Manuel et son mari auxquels il aura eu le malheur de dire de faire comme chez eux. Si dans les principes évoqués la distinction entre espace public et espace privé est donc centrale, dans les faits cette séparation n'existe que pour pouvoir être piétinée et donner ainsi lieu à d'innombrables disputes et discussions sur sa position exacte. Même sur un terrain neutre et commun, comme la réception de Sheryl, le nombre de pas concédés par Larry et Lewis pour se rejoindre l'un l'autre fait l'objet de calcul et de tension. La moindre concession, dans ce contexte, se voit dès lors présentée comme un enjeu, sinon vital du moins essentiel, puisqu'elle se fait toujours au profit de l'autre, quel qu'il soit, dans un rapport de pouvoir permanent de tous contre tous.

Même au sein d'un couple comme celui que forment Jeff et Suzie, l'espace conquis par l'un est présenté comme se faisant aux dépens de l'autre. C'est ainsi que la présence de celle-ci au bureau de celui-là apparait à Larry comme un envahissement illégitime nécessitant explication, tandis que leur nouvelle maison en fin de saison est clairement présentée comme une victoire de la seconde sur le premier, même si celui-ci cherchera jusqu'au bout à renégocier l'accord.

Si de nombreux espaces visités par la série sont donc attachés à des individus particuliers, qui en sont en quelque sorte les maitres et possesseurs, ces différents territoires permettent en réalité moins de caractériser les personnages, n'étant pas particulièrement typés ni distincts les uns des autres, que de concrétiser les enjeux de pouvoir qui les opposent. Qu'il s'agisse des maisons, des lieux de travail ou des commerces, espaces publics et réceptions, rien n'est vraiment individualisé, personnel, original. Tout pourrait être réparti autrement sans que cela ne choque.

Peut-être est-ce d'ailleurs pour cette raison qu'une dépossession, un envahissement est sans cesse à craindre et que des règles strictes, et arbitraires puisque variant d'un propriétaire à l'autre, doivent être défendues pied à pied dans des disputes interminables. Qui impose sa loi ? Voilà tout l'enjeu.

Si un personnage existe à travers l'espace qu'il occupe, ce n'est pas parce que celui-ci dévoilerait sa nature ou révèlerait son rôle particulier, tous les amis de Larry partageant plus ou moins son mode de vie fait de golf, de repas en ville et d'un peu de travail, pour le plaisir plus que par besoin. C'est par contre parce qu'il représente une occasion de préciser les règles de savoir-vivre qui différencient chacun par le conflit, et à travers elles les besoins de confort ainsi que les visions du monde qui s'y confrontent. Un geste aussi anodin que celui de tenir la porte à l'entrée d'un immeuble pour le suivant permet par exemple de mettre en lumière autant la difficulté de trouver un juste milieu entre l'inconfort de celui qui doit attendre et le désagrément de voir une porte se refermer sur son nez pour celui qui suit que les divergences d'interprétation et d'attente qu'introduit la remise en cause de l'ordre genré vis-à-vis des règles de galanterie. Les individus prennent ainsi à la fois corps et esprit par l'intermédiaire de ces arguties car c'est dans ces dialogues, relevant souvent davantage de la vociférations que de la négociation à proprement parler, qu'apparaissent les conflits d'intérêts, matériels autant qu'idéologiques.

4.3. Paroles

4.3.1. Contexte

La parole des différents personnages, et surtout du héros, dans *Curb your Enthusiasm*, relève avant tout d'une forme de sociabilité un peu mondaine pour laquelle il est de bon ton de se mettre en scène par un art de la conversation divertissante. On s'y raconte à travers des anecdotes étonnantes et des projets excitants, on surjoue certaines émotions, on se montre original ou spirituel, on se rend indispensable par divers conseils, services et mises en relation, … bref on est en représentation… du moins tant que tout va bien. Le reste du temps, l'aspect léger et superficiel de ces dialogues où l'on parle avant tout pour le plaisir de s'entendre parler et de se montrer drôle et excentrique, s'inverse du tout au tout pour ne plus laisser la place qu'à des accusations et autojustifications plus ou moins tendues, certaines gardant malgré tout leur dimension de spectacle joué en partie pour les autres.

L'expression de soi de l'individu ne se réalise dès lors jamais qu'en interaction, à travers le regard d'autrui et le besoin d'être vu et reconnu par lui. Lorsqu'il est seul, Larry chante s'il est joyeux et crie s'il est énervé mais il n'est rien d'autre que ce qu'il ressent sur le moment. Ce n'est que de la rencontre que nait le besoin non seulement de se dire mais d'exister en tant que

personnage qui ne fait que se raconter lui-même pour une audience plus ou moins disposée à le croire. Lorsqu'il fait face à un malentendu, il va d'ailleurs chercher auprès de ses amis les plus proches, généralement Jeff ou Leon, un support à sa vision, sa version de l'histoire et du rôle qu'il y joue. Sans cela, la mort sociale que représente la désapprobation publique, la solitude qu'elle entrainerait, signerait la fin pure et simple de l'individu dans ce qu'il a d'unique et de divertissant, même à ses propres yeux.

4.3.2. Forme

Les dialogues que met en scène la série se présentent donc sous deux formes complémentaires : le badinage, dont la fonction permet d'instaurer une complicité superficielle, et la dispute, opposant deux conceptions antagonistes d'une même situation sociale. L'une comme l'autre peuvent prendre une dimension très grandiloquente, offrant ainsi un spectacle aux regards extérieurs, quand d'autres auront lieu à huis-clos ou en aparté, indiquant une complicité plus marquée.

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que, malgré une tendance à dire trop librement ce qui lui passe par la tête, dont Larry fait régulièrement preuve et qu'il peut revendiquer comme une dimension attachante de sa personnalité, les paroles des différents personnages de cette comédie ne résument jamais à elles seules ce qu'ils pensent vraiment, ou ont l'intention de transmettre comme message. Derrière ou par-delà ce qui est dit, un sous-texte d'intentions, de non-dits, de manipulation ou de mensonge peut être et est toujours suspecté. Les mots ne doivent jamais être pris au pied de la lettre lorsqu'ils sont guidés par les intérêts personnels ou la simple politesse, leur sens est avant tout dicté par les conventions sociales et celles-ci peuvent être détournées par certains à leur seul profit, de telle sorte que la vérité d'un énoncé comptera toujours moins que le degré de crédibilité que celui-ci revêtira aux oreilles de ceux qui l'entendent.

C'est pourquoi Larry a autant de difficultés à être cru lors des nombreuses occasions qu'il rencontre de justifier un comportement choquant, mais aussi pourquoi il cherche à débusquer le mensonge dans le regard de ses interlocuteurs lorsque ceux-ci lui semblent avoir abusé de sa confiance. C'est pourquoi également, la manière de le dire, l'intonation, le regard, comptent autant que la prononciation de termes comme « merci » ou « désolé ». La moindre suspicion d'inauthenticité entache durablement l'ensemble du message et avec lui le contrat de confiance sur lequel se construit toutes les relations sociales, mondaines et superficielles, de pure convenance, auxquelles se limite notre héros. S'il ne prend consistance qu'à travers le regard

des autres, c'est pourtant cette altérité radicale, cette conscience impénétrable, ce quant-à-soi irréductible, qui le renvoient à une insurmontable solitude.

4.3.3. Contenu

Vécu

Le vécu évoqué par les personnages est très limité. Pas question dans cette comédie de raconter sa vie, son passé ou ses envies et ambitions. Seuls deux contextes semblent autoriser d'y faire référence : lorsque celui-ci affecte les actions des uns ou des autres sur le moment et lorsqu'il s'agit de s'en vanter ou d'utiliser telle ou telle expérience personnelle pour se mettre en valeur au cours d'une discussion.

Ainsi, par exemple, alors que le passé traumatisant de Mara n'est évoqué que parce qu'il empêche Larry de la virer sans scrupule et que les projets de mariage de Betty lui servent de prétexte pour interférer avec leur concrétisation, Suzie utilise chaque élément de sa vie, le mariage de sa fille, son entreprise de soins corporels, la longévité de son couple, sa nouvelle maison, … pour se mettre en avant et se donner l'image d'une femme à la vie trépidante. Plus que le contenu, c'est la manière dont ces informations sont utilisées qui nous informent sur le personnage. En l'occurrence, tout cela ne fait que laisser entrevoir le vide existentiel et l'immense besoin de légitimité sociale de cette femme au foyer de Los Angeles originaire du Bronx.

Dans le cas de Larry, chaque anecdote est en même temps la justification de ses actes et un prétexte pour parler de lui en démontrant son point de vue original ou le caractère inédit de ses aventures. Son projet de comédie musicale sert ainsi de trame à la saison tout en représentant une occasion de faire parler de lui, non seulement parmi ses amis et producteurs mais jusque chez Jimmy Kimmel et même les actualités internationales suite à la condamnation de l'ayatollah. De même, des évènements plus anecdotiques, comme sa rencontre avec le docteur Winocur dans l'avion et le refus de celui-ci à se manifester pour une urgence médicale constitue autant un prétexte pour organiser une partie de golf qu'une amorce idéale pour raconter ce qu'il a vu à ses amis et se montrer légèrement subversif en affirmant qu'il jouerait volontiers avec un salaud si celui-ci était d'agréable compagnie.

D'une part, le vécu des autres personnages n'importe que tant que ça intéresse le personnage principal, que ce soit concrètement ou parce que ça l'amuse, l'énerve ou l'interpelle. Ça parle donc moins d'eux que de lui, comme le démontre l'inattention dont peut parfois faire preuve Larry lorsqu'on lui parle pendant qu'il est concentré sur autre chose. Mais, d'autre part, les

expériences du protagoniste lui-même ne nous informe sur lui que par le prisme de ses interactions avec les autres. Il n'est jamais question de le doter de souvenir, de cohérence émotionnelle ou existentielle susceptibles de le faire évoluer, ou d'une quelconque profondeur. Il est pleinement et uniquement ce qu'il donne à voir et le récit de ses aventures fait partie de et se limite à cette mise en scène de soi.

Rôles sociaux

En dehors des prestataires de services auxquels Larry a recours au fil de ses pérégrinations, les personnages de *Curb your Enthusiasm* se définissent assez peu par leurs différents rôles sociaux. La dimension la plus visible sur ce point est définie par leur profession mais l'homogénéité socio-professionnelle du milieu dans lequel évolue le héros ne permet pas vraiment d'en faire une occasion de distinction. Sans doute, face au reste de la population, face au public notamment, sa position particulière de scénariste et comédien reconnu lui accorderait une place à part mais au milieu de ses amis, producteurs et comédiens également, ainsi que dans les endroits qu'ils fréquentent, il se fond dans la masse et peut prétendre être traité comme n'importe qui.

Divorcé et sans enfant, la famille ne constitue pas plus pour lui une forme de reconnaissance. Si le statut marital de ses amis et connaissances représente d'ailleurs une occasion de comédie, une variable d'ajustement des relations mises en scène, il ne les définit que lorsqu'il semble immuable. Ainsi, si Suzie est définie avant tout comme l'épouse acariâtre de Jeff, ce dernier se caractérise en retour principalement comme un homme brimé, la majorité de ses interactions avec Larry se limitant à se plaindre de sa femme et à chercher comment éviter son emprise. Pourtant, même Suzie, qui est la seule à mettre en avant son mariage et sa fille, ne le fait en réalité pas parce qu'elle se définit par rapport à eux mais pour démontrer combien elle est une femme qui réussit. Il ne s'agit que d'accessoires de son succès personnel.

Par contre, comme nous avons pu le souligner plus haut, les rôles de genre et l'appartenance à la catégorie sociale des hommes ou des femmes déterminent largement les identités et le développement des différents personnages. Car, s'ils ne se définissent pour la plupart pas eux-mêmes en fonction de cette distinction, le dispositif de la série s'en charge très bien en limitant les rôles féminins à ceux de compagnes, éventuelles, passagères ou passées, des rôles masculins récurrents.

Si une bonne partie des interactions de Larry avec les personnes qu'il rencontre consiste en des conflits sur la place que chacun devrait tenir face aux autres, cette place est moins déterminée

par un rôle social précis que par des règles de savoir-vivre universelles, ou supposées telles, chacun défendant les siennes. La sociabilité superficielle qu'il entretient avec tout le monde, amis comme inconnus, empêche que s'instaure une routine, fondée sur la familiarité, un script prédéfini par les rôles de chacun. Au contraire, tout se déroule comme si les différents individus en présence définissaient eux-mêmes et à chaque instant les principes autour desquels ils organisaient leurs relations aux autres.

Curb your Enthusiasm nous représente un fantasme libéral réalisé, une société débarrassée du social au profit des seuls individus égaux et rationnels (ce qui n'élimine pas la mauvaise foi), même si elle n'en est que plus problématique encore, une expérience de philosophie morale dans laquelle chacun se doit en permanence et pour le moindre détail d'argumenter et justifier le bien-fondé de son choix et de sa position face à d'autres rationalités. Ainsi, par exemple, si Larry est interloqué par le refus du docteur Winocur de se manifester lors d'une urgence dans l'avion, c'est l'usage que celui-ci fait ensuite d'une urgence médicale pour se retirer d'une partie de golf qu'il était en train de perdre qui rend sa position inacceptable. Son rôle social en tant que soignant compte moins ici que le respect de ses propres principes.

Larry David ne fait cependant que nous démontrer par l'absurde qu'une telle organisation sociale n'est pas possible. Si sa rationalité entrait seule en ligne de compte, il pourrait réclamer l'équivalent des impôts sur la somme qu'il avait offerte à Cody, se faire remplacer par une actrice pour son discours de mariage, organiser une séance par mois pour le public malentendant, virer une assistante dont le travail ne le satisfait pas, dire sans crainte que l'eau qu'on lui sert n'est pas bonne, ... Mais le monde social n'est pas tel que le rêve notre héros. Les maitresses de maison s'identifient à ce qu'elles servent à leurs invités, être victime d'abus sexuels justifie un traitement plus compréhensif, rassembler des personnes en fonction de leur handicap équivaut à de la ségrégation, seul un ami de la famille a sa place pour un discours lors d'un mariage et on ne demande pas à récupérer une partie du cadeau que l'on vient de faire. Même s'ils semblent injustifiés, les rôles sociaux ont donc leur importance, qu'il le veuille ou non. C'est juste que sans structure encadrant précisément le rôle social de ses personnages, celui-ci en est réduit à n'être plus défendu que par des individus comme le serait n'importe quelle position morale. Or, ces positions étant généralement défendues par des adversaires de Larry, elles apparaissent de plus irrationnelles.

Relations

Les relations qu'entretiennent les différents personnages de la série ne peuvent donc les définir que de l'extérieur, par l'occasion qu'elles leur fournissent d'affirmer leur point de vue moral

particulier. Chacun fonctionnant isolément ne trouve en autrui qu'une limite à sa volonté et à sa vision du monde, ou plus rarement un soutien. Par conséquent, on ne dira pas que ces relations participent de la définition des individus représentés mais qu'elles sont les outils qui vont permettre d'en révéler la nature, et en particulier le profond égocentrisme.

Qu'il s'agisse de Jeff qui profite de sa présence dans les bureau du FBI pour demander ce que lui risque à rester auprès de Larry dont la vie est menacée, de Funk qui choisit sans hésiter sa petite-amie lorsque celle-ci lui pose un ultimatum, de Lewis qui profite de la *fatwa* pour retourner contre Larry un SMS de mauvais goût, … ; que l'on parle de l'obsession de Lin-Manuel pour ses costumes ou de l'inattention dont fait régulièrement preuve Larry, davantage préoccupé par ses lacets ou son repas, lorsque l'un de ses amis tente de lui parler de ses problèmes, … ; que l'on souligne enfin l'étroitesse de vue, la mauvaise foi avec laquelle chacun défend sa position lorsqu'il ne s'agit pas de se servir les uns des autres pour obtenir une faveur ou se faire valoir, les interactions, quelles qu'elles soient et peu importe leur durée, dévoilent l'égoïsme de chacun, et par là même son isolement radical.

Chaque individu fonctionne telle une monade, totalement étanche à celles qui l'entourent. Et pourtant, dans le même temps, il n'est véritablement sensible et soumis qu'à une seule chose, une désapprobation collective qui en ferait non plus une monade parmi d'autres mais un pion isolé au regard de la masse, comme si de l'isolement naissait la crainte paranoïaque que les autres, eux, avaient trouvé dans son rejet commun une raison de se rassembler. Quoiqu'aussi seuls que Larry, c'est dès lors celui-ci qui permet de faire l'unanimité contre lui et recréer ainsi un espace social. C'est particulièrement le cas de certaines communautés, comme les lesbiennes ou les musulmans, qui se trouvent d'ores et déjà moins individualisés par cette appartenance, mais ça l'est également de ses collègues et amis qui sont toujours à deux doigts de se liguer contre lui.

Aussi affable qu'il puisse se montrer au départ, la crainte de s'être fait avoir, que l'on ait abusé de sa générosité finit en effet toujours par prendre le dessus et le pousser à réclamer des comptes, là où une amitié, ou un geste véritablement généreux, exigerait de ne pas s'arrêter à de telles considérations. Or, ce n'est pas le profit en lui-même qui pose problème, comme le démontre la relation purement opportuniste qui le lie à Leon sans qu'il n'y trouve véritablement à redire, voire dans laquelle il semble trouver son compte. Ses trois amis principaux se distinguent d'ailleurs par le même égoïsme que lui, favorisant toujours leurs propres intérêts. Ce qui déclenche la fin des civilités, c'est le mensonge et l'hypocrisie, le refus de reconnaitre ses véritables intentions, de se défaire de son masque vertueux.

Dans le petit monde de Larry, tout se passerait à merveille si la politesse et les conventions sociales n'étaient qu'un lubrifiant permettant à chaque monade de coexister avec celles qui l'entourent dans un climat de légèreté, la seule responsabilité de chacune vis-à-vis des autres consistant à entretenir ce rôle à la fois divertissant et autorisant de ne pas s'inquiéter pour elle. En rompant ce contrat tacite, en réclamant un traitement différent, comme le fait Mara, en détournant ces conventions à son profit aux dépens des autres, comme Bebe et le docteur Winocur ou Lin-Manuel et sa cousine, c'est la bulle de confort de chacun qui vole en éclats, rendant impossible une indifférence polie. Or, lorsque l'on passe du monde des monades à une vie sociale débarrassée des frontières entre individus, chacun intervient dans la vie des autres, donne son avis, exerce un jugement moral qui, s'il concentre suffisamment de regards sur une même personne peut vite se transformer en une pression sociale invivable.

Singularisation

La singularisation des personnages de la série ne se marquant par aucun signe extérieur évident, outre les différences de physionomie et de timbre de voix, c'est sur eux seuls, ce qu'ils disent et font, que reposera l'affirmation d'une identité particulière. Si l'on s'en tient à ce qu'ils disent pour l'instant, qui constitue l'essentiel de cette comédie de dialogues partiellement improvisés, cela passera par la superposition de deux discours, plus ou moins corrélés, que nous avons déjà évoqué, l'un, léger, de présentation de soi comme sujet intéressant et divertissant, l'autre, bien plus sérieux, sur la norme universelle, et pourtant très subjective, que chacun estime pouvoir imposer aux comportements de ceux qu'il rencontre. On y ajoutera par ailleurs un troisième, tout aussi pertinent, celui exprimant le degré de satisfaction d'un personnage.

Ainsi, qu'il s'agisse de se plaindre de sa faim, comme le font Jeff et Suzie au restaurant en attendant Funk, ou au contraire de manifester son plaisir de manger, comme le fera en fin d'épisode Larry alors que Suzie n'a pas encore reçu son plat, chacun porte et exprime une réalité corporelle et émotionnelle propre. Si le partage de ces états intérieurs favorise l'échange, il peut également être mal vu, voire prohibé, comme ce sera le cas face au goût de l'eau non-filtrée chez Marilyn, même s'il finira par avoir lieu à force de se voir réprimé. On pourrait dire que c'est également le cas des mots tendres, comme « Honey » ou « Girlfriend » qu'utilise Lewis envers Rhonda. Même si c'est trop tôt, il ne peut s'en empêcher et ses véritables intentions à son égard ressortent quoi qu'il arrive. Aucune de ces expressions ne revêt cependant un caractère particulièrement original et elles ne prennent d'ailleurs sens que dans le fait d'être partagées par d'autres, qui en augmente ainsi la légitimité, ou au contraire de rester isolées, ce qui les rend plus difficiles à défendre.

L'originalité sera davantage recherchée dans les formes de présentation de soi que prennent les conversations « mondaines », même si ce sera surtout le cas pour le personnage principal, dont l'activité professionnelle consiste précisément à être drôle et décalé, comme on peut le voir lors de son passage chez Jimmy Kimmel. C'est ainsi qu'il se vantera auprès de Leon d'être le genre de personne à ne pas céder à la pression que représenterait une injonction à laver sa voiture écrite à même la crasse, voire que cela l'encouragerait plutôt à ne pas le faire. Bon public, Leon encourage d'ailleurs souvent ce type de discours. Suzie, à l'inverse, agit tel un miroir déformant, révélant le caractère artificiel et motivé d'une telle mise en scène. Cherchant elle-même à se valoriser aux yeux des autres à travers ses activités ou ses relations, elle est sans cesse contestée dans sa bonne foi par Larry qu'elle ne se gêne jamais en retour de remettre à sa place. L'un et l'autre se révèlent ainsi comme les deux faces d'une même pièce que seul le talent comique différencierait.

Être amusant dans sa singularité ne suffit cependant pas à lui éviter les reproches et la désapprobation d'une majorité de ses contemporains desquels il se distingue régulièrement. Son point de vue particulier s'accompagne en effet de « règles de savoir-vivre » plus ou moins farfelues et défendues de bonne foi, allant de sa vision du bon invité qui fait tout sur la pointe des pieds pour ne pas déranger à sa tentative de dépasser la loi fédérale qui l'empêche de monter dans son avion une fois les portes fermées en invoquant la règle d'or qui voudrait que l'hôtesse le traite comme elle aimerait être traitée. Or, le monde autour de lui est d'ores et déjà organisé par quantité de principes et de règles, plus ou moins formels ou partagés, avec lesquels il ne peut qu'entrer en confrontation à un moment ou à un autre.

Il peut s'agir de la loi, comme à l'aéroport, d'une politique propre à un établissement, comme le fait de n'installer que les tables complètes dans un restaurant, de règles tacites, comme le respect dû à la maitresse de maison qui vous reçoit, le caractère inapproprié d'un SMS lors d'un décès, même d'une perruche, ou le fait de ne pas réclamer tout ou partie d'un cadeau offert. Mais il s'agira aussi des valeurs et visions du monde mises en œuvre par les autres individus qui coexistent dans l'environnement proche ou lointain de notre héros et qui peuvent eux aussi se révéler farfelus, de mauvaise foi ou simplement différents.

Ainsi, lorsque Mara lui explique ne plus être venue travailler depuis deux jours sous prétexte qu'elle est constipée, elle obéit à une logique qui lui est propre, qui sidère Larry mais contre laquelle il semble vain d'argumenter. De même, face à Bebe soutenant mordicus qu'elle est atteinte d'un problème médical, il ne peut que soupçonner une imposture mais toute discussion devient impossible. Enfin, avec Lin-Manuel, comme avec Betty et surtout Numa, la discussion

ne peut que mettre en lumière un écart inconciliable de vision sur la bonne manière de se comporter, que ce soit vis-à-vis de la galanterie, de la bonne manière de dire « merci » et « désolé », ou de tout autre sujet de ce genre.

Quelles que soient les règles défendues, il semble, en tout cas, qu'au-delà des valeurs ce soit avant tout la défense d'un confort personnel qui préside à chacun de ces faces-à-faces. Jusqu'où le confort des uns peut-il et doit-il être contraint par celui des autres ? Jusqu'où la prise en compte de points de vue différents doit-il placer Larry dans l'incertitude lorsqu'il s'agit de tenir la porte ou pas, jusqu'où les préférences d'un hôte doivent-elles peser sur ses invités, jusqu'où l'inclusion peut-elle dénaturer un spectacle pour tous les autres, à partir de quand la pression sociale doit-elle être prise en compte, …

Chacune des prises de position de notre héros, chacun des grands principes qu'il mobilise peut, en effet, se résumer en un seul et même refus face à un empiètement devenu intolérable. C'est particulièrement manifeste lorsque, dans l'avion, après avoir échangé de place avec lui, Bebe commence à chipoter, se moucher, se brosser les cheveux et enfin dérouler du fil dentaire. C'est à ce moment, alors qu'il était dérangé tout du long, qu'il estime que ça va trop loin et qu'il dit non. Or ce moment constitue une véritable affirmation de soi au sens le plus singulier qui soit. C'est du cœur de ce qu'un individu est capable de supporter ou pas qu'il est question à cet instant. Et c'est précisément de là que se déploie tout le reste, que vision du monde, valeurs et règles de vie trouvent à s'ancrer.

Toutes les disputes sans fin que met en scène la série peuvent dès lors être vues comme l'âpre combat de chacun pour se garantir l'espace vital maximum face aux tentatives de tous les autres d'en faire de même. Et si certaines lois existent pour organiser tout cela, il faut reconnaitre aussi que la grande majorité du terrain sur lequel se déploie le quotidien des individus repose sur des règles au mieux informelles et au pire totalement subjectives. L'affirmation de soi, et la défense de son « territoire », passe par conséquent par la formulation d'un certain nombre de principes et usages, ainsi que leur défense argumentée, mais pas toujours honnête, face à ceux qui menacent d'investir notre espace à leur profit.

4.4. Actions

4.4.1. Schéma actantiel

Comédie de mœurs passant avant tout par les dialogues, malgré la présence régulière de scènes purement visuelles, les actions mises en lumière pourront, nous allons le voir, se résumer à quelques schémas regroupant l'ensemble des trois épisodes analysés.

Destinateur : Larry	Destinataire : Larry, public, producteurs
Objet : « Fatwa, the Musical »	Sujet : Larry
Adjuvants : Ep. 1 : Jeff, producteurs, Kimmel Ep. 10 : Lin-Manuel, Murray, Cody, Jeff, Bill, Funk, costumier, équipe	Opposants : Ep. 1 : Ayatollah, Suzie, Leon, Producteurs et Kimmel Ep. 10 : Larry, Tina, Lin-Manuel

Ce premier enjeu, la concrétisation de l'idée de comédie musicale développée par Larry, constitue la trame de la saison et se trouve donc particulièrement traité aux premier et dernier épisodes. Larry en est l'instigateur et le sujet principal puisqu'il s'agit pour lui de réaliser son propre projet. On peut par contre estimer que si le destinataire principal reste encore une fois Larry puisque c'est lui que l'on voit s'en réjouir ou au contraire en subir l'échec, le public et les producteurs du spectacle forment un destinataire sous-entendu, même si l'essentiel réside dans la notoriété, la reconnaissance et la réussite qu'ils accorderont ultimement au héros de la série.

Parmi les adjuvants permanents, nous repèrerons le personnage de Jeff, ami et agent de Larry, dont les intérêts se confondent en large partie avec les siens, au même titre que ses producteurs et l'équipe dans son ensemble. En tant que média offrant de la visibilité et créant du désir parmi le public, Jimmy Kimmel participe lui-aussi du même mouvement. Du côté des opposants, par contre, on part dans tous les sens puisque nous trouverons l'ayatollah dont la condamnation refroidit instantanément tous les producteurs intéressés, jusqu'à Kimmel qui refuse une seconde exposition médiatique à Larry, mais aussi Leon, qui ne lui a pas transmis le message de prudence de Jeff, même si l'on peut douter que cela aurait changé grand-chose.

En fin de saison, ce sera davantage Larry qui provoquera, par son besoin d'avoir raison et sa crainte d'être abusé, sa propre perte et l'escalade qui le conduira à tirer dans la bouche de Lin-Manuel, à moins que ce soit ce dernier qui en porte la responsabilité. Chacun est libre ici de se faire son opinion, qui n'est de toute façon que de peu de poids puisque l'un ne veut plus entendre parler du projet après une rééducation de plusieurs mois qui le place d'emblée dans le rôle de la victime tandis que l'autre porte seul, devant ses amis qui ont tous perdu leur investissement dans l'aventure, les reproches, ce qui n'entame cependant pas son humeur comme nous le montre le plaisir qu'il prend à manger et le chant qu'il entonne à la sortie du restaurant.

Au final, Larry semble donc en position de jouer à peu près tous les rôles de cette quête dans laquelle les autres personnages ne servent que de prétextes, de supporters ou de dommages collatéraux. Pas question de diversité des points de vue ou de croiser les quêtes de différents individus, tout n'est vu qu'à travers le prisme de Larry dont la capacité à s'intéresser aux autres se réduit à la poursuite de ses propres intérêts. Nous n'avons ainsi accès aux projets des autres protagonistes que s'ils sont destinés à être gâchés par notre héros, comme le mariage de Betty et Numa ou l'entreprise de soins corporels de Suzie. Et dans chacun de ces cas, nous n'assistons pas à l'action en elle-même de ces personnages secondaires mais uniquement à l'explication qui en est faite devant Larry, comme si aucune action ne se déroulait en-dehors de son propre cercle d'influence et que même celles-là ne pouvaient qu'être gâchées par lui.

La légèreté avec laquelle il vit son échec, qui représente quand même un immense gâchis d'argent, de temps et d'énergie pour un grand nombre de personnes, sans compter la perte artistique que pourrait comporter l'abandon d'une œuvre écrite, composée, mise en scène et répétée avec talent, sa manière de le réduire à une déception vite oubliée donne d'ailleurs à l'ensemble du projet, ainsi qu'aux différentes actions réalisées pour l'atteindre, l'apparence d'un simple passe-temps, bien moins sérieux toutefois qu'une partie de golf entre amis. Non seulement tout son rôle de héros s'abîme ainsi dans un fiasco risible mais sa capacité même d'agir, d'avoir un impact sur son environnement en tant qu'individu, se réduit au bout du compte aux innombrables conséquences négatives de son comportement peu conciliant. Plus que cette quête, c'est donc dans la suivante, dont l'objet est précisément son besoin d'avoir raison, que réside la clé de ses actions sur le monde qui l'entoure.

Destinateur : Larry	Destinataire : Larry
Objet : Confort (avoir raison)	Sujet : Larry
Adjuvants : Ep. 1 : Jeff, Kimmel, Leon, Betty, FBI Ep. 6 : Leon, Jeff, Rhonda, Lewis, Funk Ep. 10 : Leon, Jeff, Funk, Suzie, costumier, Marie, les Chesnick, Lin-Manuel, Murray, Cody	Opposants : Ep. 1 : Betty, Numa, Richard, Suzie, Mara, Ayatollah Ep. 6 : Winocur, Bebe, hôtesses, Marilyn, Suzie, Rhonda, Dave Ep. 10 : Lin-Manuel, Cody, Murray, Ernst et Valentina, musulman, Tina, accueil restaurant, ambulancier

Seule quête véritablement centrale pour l'ensemble des épisodes analysés, car constituant le noyau-même de la série dans son ensemble, celle menée par le personnage principal pour être reconnu dans son droit fait graviter l'ensemble du casting autour de celui-ci. Destinateur, destinataire et unique sujet de cette action démultipliée à volonté, Larry pourrait d'ailleurs aussi en constituer l'objet, puisqu'il ne s'agit de rien d'autre que d'une affirmation de soi, d'une défense de son espace vital, de son confort, physique comme psychologique, en tentant de plier le monde qui l'entoure à sa seule vision.

Dans cette tentative, il va pouvoir être épaulé à la fois par ses complices habituels, Jeff et Leon en tête, ainsi que par des soutiens plus ponctuels, parmi lesquels les uns se contenteront de se ranger à son avis, comme Betty lorsqu'elle doute de sa qualité de bonne mariée, Rhonda qui le félicite d'avoir osé dire que l'eau servie par Marilyn était infecte ou Murray qui accepte ses conseils avec intérêt ; d'autres en démontreront le bien-fondé par leurs actions, comme Lewis et Funk en suivant ses conseils, même si cela finira par se retourner contre eux, Cody en lui offrant un « merci » à la hauteur de son geste ou bien les Chesnick en engageant l'interprète en langue des signes pour la cérémonie de mariage, ce qui distrait tous les hommes de l'assemblée ; d'autres encore seront de simples supports se mettant un temps à son service, comme l'agent du FBI, Marie en tant que doublure, ou le costumier qui se propose comme témoin, même s'il se révèle parfaitement inutile.

Si ces derniers font en général plus de tort que de bien, les deux premiers types d'adjuvants sont essentiels pour Larry puisqu'ils apportent du poids et de la légitimité à son point de vue. Très prompts à le soutenir en parole et tous deux capables de rendre à Larry de menus services, Jeff et Leon sont tout autant un support précieux, vers lequel celui-ci se tourne dès qu'il a besoin de confirmer le bien-fondé de ce qu'il pense, qu'un entourage intéressé et prêt à le lâcher au moindre problème. Moins constants, Funk et Lewis lui sont aussi moins liés matériellement, ce qui rend leur support plus variable et qui en fait également les seuls personnages capables de retourner contre lui sa propre logique, comme l'injonction à rire de tout en tant que comique ou la nécessité de s'excuser platement au-delà de dix minutes de retard comme si l'on avait causé la mort d'un membre de la famille.

Notons enfin qu'alors que Suzie se présente généralement comme son opposante constante et une empêcheuse de tourner en rond de classe internationale, le dernier épisode fait exception et nous la montre conciliante malgré les cachoteries de Larry et son mari derrière son dos. Cette trêve passagère et surprenante renforce l'impression d'état de grâce dans lequel se trouve le héros en début d'épisode. Tout semble miraculeusement lui réussir, il se montre lui-même plus

ouvert que d'habitude, allant jusqu'à conseiller à Lin-Manuel de faire preuve de tact vis-à-vis du costumier, et son idée d'organiser un paintball pour l'équipe lui vaut pour un temps des remerciements de toute part. L'installation de cette atmosphère idéale pour un personnage qui n'a jamais recherché que cela, une reconnaissance sincère et générale, ne permet évidemment que de mieux prendre la mesure de la chute brutale qui la suivra inévitablement. Même lorsque tout est parfait, il réussit à tout gâcher !

Les opposants de Larry sont, enfin, presque aussi nombreux que le casting dans son ensemble, ce qui renforce l'impression d'un tous contre un, « Larry contre le reste du monde », et la nécessité dès lors de défendre sa position singulière. Les menaces, nous l'avons vu, sont multiples. Il y a d'abord ceux qui, tel bebe ou le fidèle musulman, remettent en cause son confort physique, ce qui provoque une réaction instantanée de fuite ou de rejet, comme lorsqu'il repousse violement une employée du magasin qui cherchait à lui faire tester un parfum. On trouve ensuite ceux chargés de faire respecter des règles, formelles ou non, qui ne lui conviennent pas et qu'il cherche à contourner avec plus ou moins de succès. Ce sera le cas des différentes hôtesses d'accueil à l'aéroport, dans l'avion ou au restaurant, mais ce sera le cas aussi de Dave ou Tina.

Mais la grande majorité de ses opposants se présentent plus simplement comme d'autres individualités dont les intérêts divergents des siens justifient des positions de principes auxquelles il va se confronter en cherchant de faire valoir la validité universelle de son propre point de vue. Aucun n'étant prêt à admettre que l'autre détient peut-être une part de vérité, ou au moins de bonnes raisons de s'y tenir, qu'il risque d'y perdre un avantage ou pas, le conflit frontal éclate, révélant l'inconfort social et moral dans lequel la simple existence d'autres individualités le placent. Il ne sait comment se comporter, il marche sur des œufs, se voit remis en cause dans ses conceptions et contraint de délimiter exactement le rayon de sa liberté s'il ne veut pas se voir reprocher un abus ou au contraire avoir à en supporter un.

Quoiqu'inconfortable elle-même, la confrontation apparait paradoxalement comme le seul moyen envisagé pour se garantir un confort ultérieur par le triomphe de la raison. Le problème réside cependant en ce que la raison est loin d'apparaitre aussi clairement que ne semble le croire notre croisé, non seulement parce que d'autres points de vue méritent parfois d'être envisagés mais aussi parce qu'il n'est, en vérité, que peu question de raison, malgré les arguties sans fin, comme le montre le peu de cas qui y est fait du caractère accidentel ou involontaire de certains actes dans les condamnations morales prononcées. Dès lors, cette quête multiple au fil des épisodes apparait elle aussi totalement vaine tant son héros pourrait envisager un confort

bien plus grand en laissant tomber ses chipotages. C'est d'ailleurs sur ce point qu'il arrive véritablement à faire l'unanimité contre lui.

Mais c'est sans compter sur cette conception très particulière du confort personnel qui passe irrémédiablement par autrui. Même seul, Larry s'énerve sur les autres, ou du moins ces objets mal conçus comme ce gel douche qui lui résiste. Le monde est hostile, la paix n'est pas possible, même au sein de son propre foyer, constamment investi par des personnes plus ou moins envahissantes et étrangères. Lui-même s'impose d'ailleurs chez Betty et Numa en pleine scène de ménage, le bureau de Jeff peut à tout moment laisser apparaitre Suzie et sa voix stridente et sa propre douche se transformer en théâtre d'une vicieuse attaque.

Sans espace véritablement privé, sous le regard permanent, la paix ne se conçoit que dans l'approbation de tous ceux avec lesquels il n'a d'autre choix que de coexister. Sans reconnaissance, de sa singularité, et des privilèges auxquels elle lui donne droit comme sa sincère répugnance pour tout ce qui n'est pas première classe ou son droit de dire ce qui lui passe par la tête quand ça lui chante, autant que de l'universalité de son point de vue, probablement elle-même fondée sur une rationalité hors-norme et sans faille, notre héros ne peut que vivre l'enfer d'une remise en question permanente de ce qui lui apparait pourtant aller de soi.

Quasi exclusivement argumentatif, son mode d'action fait dès lors de lui un personnage tragique car destiné à perdre la plupart de ses combats tant leur issue dépend bien moins de lui que de tous les autres, contre lesquels il les mène pourtant dans la majorité des cas. Notons cependant que, parmi les trois épisodes analysés, le sixième, au cours duquel aucun autre objectif n'occupe Larry que sa victoire morale, il parvient malgré tout à une forme de vengeance, toute symbolique, sur ses adversaires principaux. Certes les conseils « relationnels » qu'il aura donnés à ses amis et qui lui auront valu un temps leur reconnaissance finissent par perdre leurs effets mais c'est à son bénéfice puisqu'autant Marilyn que Rhonda exerçaient un chantage pour qu'ils arrêtent de le côtoyer, sans compter la confirmation éclatante que lui offre Funk au sujet du goût de l'eau non-filtrée. Ayant trouvé par ailleurs une occasion de faire goûter au docteur Winocur son propre comportement, il ne reste que Dave vis-à-vis duquel il finit par céder en allant faire laver sa voiture, victoire qu'il accepte volontiers, comme sportivement, lorsque ce dernier se révèle enfin à lui.

Tout se déroule donc comme si, sans enjeu qui lui tienne véritablement à cœur, notre héros pouvait compter sur le temps pour lui offrir la revanche qui permettrait de solder ses comptes et obtenir la reconnaissance qu'il estime lui être due. Les seuls moments au cours desquels sa

quête peut être atteinte sont ceux où il n'a rien à perdre. Notons cependant que ce ne sont ni ses actes, ni ses paroles qui parviennent alors à lui offrir cette satisfaction mais un simple concours de circonstances.

Destinateur : Suzie	Destinataire : Suzie, Sammi, Jeff, Larry, (invités du mariage)
Objet : Présence et discours au mariage	Sujet : Larry
Adjuvants : Ep. 10 : Marie	Opposants : Ep. 10 : Larry, ambulancier, Marie, Murray + Cody + Lin-Manuel + Valentina et Ernst

Unique enjeu dont l'instigateur, ainsi que le destinataire principal, n'est pas Larry, cette dernière trame est plus anecdotique, même si le mariage est déjà évoqué en début de saison. Ici encore, nous pouvons par contre estimer que notre héros est non seulement le sujet, mais également l'objet de cette quête destinée à se terminer comme les précédentes par un fiasco. Il est ce qu'il doit parvenir à conduire à la cérémonie, il est l'objet de l'attente autant que le sujet de la déception. En tant que vague succédané, il finit par envoyer Marie en doublure, ce qui ne peut que renforcer le contraste avec l'objet véritablement souhaité, lui-même. Et en opposants, on trouve une accumulation de circonstances, chacune liée à un personnage différent, mais surtout, en bout de chaine, on le retrouve lui, encore et toujours, son besoin d'avoir raison, sa malchance, son destin d'éternel coupable.

Omniprésent jusque dans son absence, dont les perturbations provoquées par Tina puis Marie lui sont directement imputables, il ne se montre pas plus capable de se gérer lui-même, d'avoir une action sur sa propre personne que de maitriser ses projets ou son confort. Quelle que soit sa motivation, il arrive un point de non-retour où les évènements ne dépendent plus de lui mais des autres. Dès lors, nous avons affaire à un individu qui provoque des désagréments en cascade pour ses proches tout en ne maitrisant pas du tout ce qui lui arrive, responsable mais pas coupable, ce qui renforce l'impression d'un sort qui s'acharne ou plutôt d'un monde social au sein duquel il ne peut maitriser toutes les répercussions de ses seules actions.

Chaque personnage ne détient la clé que d'une part restreinte d'un avenir commun pour lequel une action anodine, comme le fait de s'habiller le matin, voit son effet démultiplié par la combinaison qu'elle forme avec les actions d'autres individus. Murray seul, et sa manière de « fliquer » les tenues, ne suffit pas à expliquer le pantalon qui tombe de Larry, il s'accompagne

du désordre provoqué par Ernst et Valentina pour le mettre en retard, l'empêchant de mettre une ceinture. Et cela aurait été sans conséquence si Larry n'avait pas réclamé à Cody qu'il lui rembourse une partie de son cadeau, mettant ainsi en colère Lin-Manuel au point de provoquer un duel entre les deux hommes au cours duquel un pantalon qui tombe causera accidentellement le tir d'une bille de peinture dans la bouche du chanteur-compositeur, empêchant Larry de respecter son planning pour être à temps au mariage et enterrant définitivement son projet de comédie musicale. Victime malheureuse de l'agencement d'une quantité de petits malentendus sans importance, notre héros est innocent tout en constituant le point commun de chacune de ces embrouilles.

4.4.2. Compétences, limites et impact

Alors que les compétences des uns ou des autres, ainsi que l'impact positif qui pourrait en découler, se voient régulièrement minimisés par le regard critique qu'y appose Larry, comme il peut le faire en tournant en dérision les noms donnés par Suzie et Sheryl, l'une à son entreprise de produits de soins et l'autre à son association caritative, ou encore en mettant en cause le statut de médecin de Nathan Winocur après que celui-ci ait refusé de prendre une urgence dans l'avion, cette saison met par contre assez largement en valeur le savoir-faire de son créateur et héros en matière de divertissement. Que ce soit par son passage chez Kimmel ou par les morceaux musicaux travaillés et répétés à Broadway, on ne peut que constater que malgré un quotidien peu productif en temps normal, ce dont l'épisode 6, dans lequel il ne porte aucun autre projet que jouer au golf et trainer avec ses amis, nous donne un aperçu, et une allure nonchalante, Larry est loin d'être un amateur.

Une telle mise en lumière, sans que toutefois il ne soit jamais représenté en train de travailler vraiment, permet cependant surtout d'installer les conditions d'un gâchis annoncé. Si son talent ne semble pas être en cause, pas plus que celui de Lin-Manuel ou du reste de l'équipe d'ailleurs, son caractère, son incapacité à se taire lorsque ça se révèlerait utile ou nécessaire, représente non plus une limite mais le point de butoir indépassable qui l'empêche indéfiniment de réaliser quoique ce soit, qu'il s'agisse d'un projet monumental ou d'entretenir des interactions sociales parfaitement banales. Plus que toute autre chose, c'est donc lui et lui seul, même si cela passe toujours par la médiation des autres, le retour qu'ils lui donnent sur lui, qui constitue ce qui le limite, non seulement dans sa vie sociale mais même vis-à-vis de sa propre personne puisqu'il en vient à gâcher son potentiel.

Le monde et les gens n'existent dès lors que par et pour le retour qu'ils lui offrent sur lui-même. L'empreinte globalement négative qu'il appose sur tout ce qu'il touche et tous ceux qui

l'entourent ne tire son importance que des reproches qui lui en seront fait. Eternelle victime d'une vindicte populaire à prévoir, malgré sa bonne foi et ses intentions inoffensives, son impact sur les autres n'est jamais envisagé que de son point de vue, ce qui amplifie l'image égocentrique et insouciante, voire indifférente, qu'il se donne déjà et justifie en partie cette crainte d'un jugement unanime contre lui. Ce qui le sauve en partie, cependant, c'est que ceux qu'il rencontre sont presque aussi fous et égoïstes que lui, et tout autant capables de constituer des nuisances ou de justifier sa désapprobation. Si bien qu'au final chaque individu apparait ne pouvoir agir que comme un parasite cherchant à tirer un maximum de ceux auxquels il s'accroche.

Pour rendre cet état de guerre constant un minimum vivable, le verni de la politesse et des mondanités, le fait de chercher à rendre sa compagnie plaisante aux yeux des autres, apparait alors comme le maigre rempart séparant la civilisation de la barbarie. L'humour, le second degré sont ses armes, les seules lui permettant de préserver un visage humain. Or, comme le montre la condamnation dont il fait l'objet après avoir plaisanté à la télévision à propos de l'ayatollah, de telles armes sont loin d'être aussi inoffensives et unanimement appréciées qu'il n'y parait. Certains s'y montrent insensibles, voire s'en trouvent offensés, comme ce sera également le cas de Marilyn sur laquelle son charme ne fonctionne pas une seule seconde. Ramené au premier degré, il se trouve alors totalement démuni et l'opposition est sans appel.

Ce qui lui permet de préserver un semblant de sociabilité représente dès lors aussi ce qui l'expose aux yeux de tous, avec le risque de condamnation populaire que cela comporte. Pour se préserver des ilots de civilité dans un état de guerre toujours rampant sous la surface, il faut donc accepter le risque de réprobation morale liguant le collectif, quel qu'il soit, contre l'individu isolé. Pourtant cette peur latente du lynchage public apparait à l'analyse bien plus comme une paranoïa irrationnelle que comme un risque réellement fondé. De fait, en-dehors de son cercle privé et des personnages qu'il offense personnellement, la totalité des figurants qui occupent les lieux publics dans lesquels il évolue lui sont parfaitement indifférents. Les seuls à ne pas l'être sont les enfants du car scolaire qu'il croise avec sa voiture couverte d'invectives qu'ils lui crient sans que cela ne prenne pour autant une allure plus sérieuse qu'un jeu.

Le public, qui constitue pourtant sa cible naturelle en tant qu'humoriste et auteur, n'existe pas. Il est connu, Marie finit par se souvenir de lui comme de la cible d'une *fatwa,* mais pas assez pour être reconnu. Par ailleurs, parmi ses connaissances, tout le monde ne se range pas automatiquement contre lui et, s'il finit généralement par en accumuler suffisamment pour se sentir cerné, ce n'est jamais ni pour les mêmes raisons ni pour bien longtemps, ses amis restant

toujours les mêmes, épisode après épisode. Au final, lorsqu'il se trouve de fait poursuivi (le fidèle musulman), menacé (Numa), voire directement attaqué (Suzie), ce n'est que par un individu en particulier, même le fidèle de fin de saison ne trouvant son explication que par son isolement vis-à-vis d'une communauté qui a levé la *fatwa* contre Larry depuis longtemps.

C'est qu'au-delà des appartenances communautaires ou des considérations morales, les reproches qui lui sont adressés s'ancrent bien plus profondément dans des problématiques inter-individuelles, qu'il s'agisse d'interférer dans des projets de mariage, de refourguer une assistante incapable ou de traiter des membres de la famille de pervers dégénérés. Plus ou moins malintentionnée au départ, ces interventions dans la vie d'autrui s'inscrivent dans une influence globalement néfaste de Larry, qui fait particulièrement ressortir le pire en chacun de ses interlocuteurs, comme certains, Suzie en premier, peuvent le faire avec lui. Tout le monde est constamment à deux doigts d'abandonner toute civilité, et tous les faux-semblants qui lui donnent figure humaine. Il suffira pour cela, non pas d'un mauvais jour comme pourrait l'affirmer le Joker, mais une rencontre légèrement envahissante, outrepassant ses limites individuelles, que celles-ci soient physiques ou mentales.

4.5. Modalités de marquage

4.5.1. Clarté narrative

Quoique le point de vue adopté par la série soit clairement limité à celui de son personnage principal dont nous sommes invités à suivre les pérégrinations sans jamais avoir accès à ce qui se déroule en-dehors de son champ d'action, *Curb your Enthusiasm* n'offre pas pour autant une interprétation claire de ce qu'elle nous donne à voir. Certes, il nous est donné de comprendre de l'intérieur la position et les réactions de Larry, ce qui lui donne un avantage considérable par rapport aux autres personnages dont les motifs ne sont pas toujours expliqués, se confondant ainsi avec leur essence profonde, comme c'est le cas avec Marilyn par exemple qui apparait froide et fermée à toute discussion, sans qu'aucune nuance ne soit apportée à ce portrait peu flatteur. Cependant, son (auto)portrait est souvent loin d'être complaisant tant il réagit de manière puérile, égocentrique et superficielle.

S'il présente régulièrement une configuration dans laquelle il se retrouve seul contre tous, ou presque, ce n'est dès lors pas pour autant qu'il propose une distinction claire entre ces deux camps, qui apparaissent d'ailleurs plus fantasmés qu'autre chose. De part et d'autre nous avons, en effet, le même type d'individu et de faiblesse, si bien que la singularité, qu'il semble revendiquer et utiliser comme prétexte à chacune de ses mésaventures, s'avère au bout du compte bien plus commune qu'il ne veut le voir. Se dégage, par conséquent, davantage un

discours sur la nature humaine et les limites qu'elle impose inévitablement à la construction d'un vivre-ensemble, même si l'aspect comique et ludique de l'enchainement des évènements mis en scène camoufle largement un propos aussi désabusé.

4.5.2. Doxa

Se présentant comme la série du créateur de *Seinfeld*, cette comédie, quoique plus longue et sur un rythme plus lent, en reprend la mécanique partant de petites médiocrités et faiblesses de caractère, ou de légères entorses aux règles sociales informelles, pour provoquer un enchainement incontrôlable de conséquences désastreuses. Par ailleurs, la représentation qu'elle donne à voir des individus, de l'état de guerre permanent qui les guette, ainsi que de la nécessité d'en délimiter exactement l'espace vital et le champ d'exercice de sa liberté, représente un poncif de la pensée libérale développée au dix-huitième siècle autour de l'idée de contrat social et sur laquelle s'est construite, pour une bonne part, l'organisation sociale que nous connaissons en Occident.

Par contre, l'usage qui y est fait de certains stéréotypes apparait bien plus ambigu, surfant étrangement entre le clin d'œil et la provocation. C'est particulièrement le cas, nous l'avons vu, dans le personnage de Leon qui incarne clairement les clichés les plus grossiers sur la population afro-américaine dont il est l'unique représentant. Tout en portant une reconnaissance d'ignorance et de maladresse de Larry, personnage autant qu'auteur, vis-à-vis des noirs de son pays, il le dédouane aussi à bon compte de la nécessité de rendre son casting plus divers. De même, le traitement apporté aux fidèles musulmans et à leur représentant amalgame dans un étrange mélange blagues légères sur les ayatollahs et réelle condamnation à mort, le tout pour placer le héros dans des situations comiques. A la fois réduite à ce seul cliché et ridiculisée, la série ne propose pas vraiment d'échappatoire originale à une foi qu'elle se contente de prendre pour prétexte narratif.

Enfin, la série ne propose pas davantage de créativité vis-à-vis des normes de genre qu'elle préfère confirmer par des personnages de harpies, plus ou moins assumées, ou à travers la voix directement de son personnage principal qui se présente comme un redresseur de torts, en l'occurrence de non-respect de l'organisation sexuelle binaire et hétéronormée, en imposant à un couple lesbien ses propres représentations. Si cette intervention lui vaudra les foudres de Numa, elle ne sera pour autant ni remise en cause, ni corrigée, l'excès de la réaction provoquée en rendant inaudible les raisons. La parole n'étant d'ailleurs jamais laissée aux motivations des personnages féminins, l'irrationalité n'apparait que plus partagée. Notons qu'en fin de saison,

le même sujet resurgit à propos de Ernst, qui parvient cependant à faire taire les doutes de Larry et Leon, même si la suite ne fera en un sens que les confirmer.

4.5.3. Thèse unificatrice

Plus que dans les autres séries de notre corpus, si l'analyse menée jusqu'ici semble bien mettre au jour un propos cohérent sur les relations humaines à l'ère de l'individualisme contemporain, ainsi que sur le tragique de la condition des individus en question partagés entre le désir de poursuivre un confort personnel et l'incontournable dépendance à autrui qui en découle, *Curb your Enthusiasm* apparait comme trop superficielle et nihiliste pour assumer avoir une thèse quelconque. Comme sa grande sœur, elle se présente comme un show à propos de rien ne nous proposant de suivre que les mésaventures banales, le quotidien, d'un égocentrique superficiel et désœuvré. Pas de quoi en tirer grand-chose a priori ou, du moins, en dévoiler le sous-texte la prive quelque peu de son air de ne pas y toucher. Or ce refus de porter un discours, quel qu'il soit, participe pleinement de son positionnement idéologique, prétendant offrir un point de vue objectif sur ce qu'il ne ferait que décrire.

4.5.4. Dispositif énonciatif

En proposant un savant mélange des genres dans une autofiction brouillant les frontières entre récit et réalité, mais aussi entre personnages et personnes, par la représentation d'un milieu spécifique et très homogène, la présence de nombreuses célébrités invitées à jouer leur propre rôle, ainsi qu'un jeu improvisé offrant un rythme plus authentique aux dialogues, la comédie renforce l'aspect « documentaire » de ce qu'elle met en scène malgré l'absurdité de la plupart des situations représentées et le caractère caricatural et peu attachant des personnages qui les vivent. Cela contribue par ailleurs à en camoufler la thèse principale en prétendant dessiner à gros traits une réalité spécifique mais exagérée pour nous la rendre drôle et accessible.

4.6. Conditions d'existence

4.6.1. Institutionnelles

Les institutions en tant que telles ne sont que peu opérantes dans *Curb your Enthusiasm*. Certes, on y parle mariage et il nous est même donné d'y assister, l'Etat existe, autant dans son aspect protecteur, avec l'agent du FBI chargé de protéger Larry de la menace de mort dont il se trouve frappé, que répressif lorsqu'il est fait allusion aux lois fédérales qui lui interdisent de monter dans l'avion et la religion, une en particulier, en tout cas, ainsi que son organisation autour d'un guide suprême pour tous ses fidèles, y tient également une place de choix. Dans chacune de ces évocations, cependant, l'institution en question semble ne servir que de prétexte,

systématiquement tourné en dérision comme pour bien souligner que Larry ne respecte décidément rien et tente d'obtenir un traitement particulier même des institutions les plus sacrées ou surplombantes, comme il le fait par ailleurs pour les normes plus informelles.

Pourtant, au-delà de ces apparences gentiment provocatrices, ce personnage dans son ensemble, et le quotidien qu'il nous donne à voir, ne semble ne pouvoir exister que parce qu'il s'intègre, voire se fond littéralement, dans une réalité socio-économique prédéterminant chaque aspect de son expérience. Deux formes organisatrices en particulier semblent centrales pour comprendre le portrait de l'individu que nous dresse la série.

La première, la plus évidente, offre au personnage principal son fonds de commerce et sa justification sociale, à savoir le show business, l'industrie culturelle et médiatique telle qu'elle s'organise aux Etats Unis, et plus particulièrement à Los Angeles. C'est, en effet, ce milieu social très particulier qui nous est croqué ici et c'est ce positionnement précis de notre héros qui lui permet de se présenter, lui et les personnes qu'il côtoie, comme ce mélange d'inutilité et de talent, d'immaturité et de statut élevé dans la hiérarchie socio-économique. Si Larry peut se permettre ses excentricités et ses pinaillages à n'en plus finir, s'il peut consacrer la majeure partie de son temps en loisirs et mondanités, s'il est entouré et soutenu par des « amis » plus ou moins intéressés et profiteurs, si sa réputation et sa place au sein de sa communauté sont aussi centrales, s'il est, enfin, si habitué à un degré de confort auquel peu de personnes peuvent en réalité prétendre, c'est sans conteste parce qu'il est Larry David, créateur à succès. Même s'il ne se présente jamais comme une star pour insister sur l'aspect banal de son quotidien, le fait est que, même dans sa banalité, son existence est conditionnée par cette étiquette que la série achève d'élever au rang de marque.

La seconde institution structurant la vie de Larry jusque dans ses moindres détails, sans apparaitre pourtant de manière saillante, tant elle se présente comme évidente et s'impose partout, c'est l'organisation du monde social comme marché, dans lequel la relation commerciale entre un prestataire de service et son client sert d'étalon à toutes les formes d'interactions humaines. Habitué des cafés, restaurants, hôtels, aéroports et autres commerces, notre héros apprécie particulièrement l'aspect impersonnel de ces lieux, cherchant à en imposer les règles à d'autres endroits comme chez Marilyn, dans l'ambulance ou à un mariage, par exemple, même si ces relations dans lesquelles il s'estime en droit d'imposer sa volonté doivent en réalité, elles aussi, faire l'objet d'âpres négociations, que ce soit sur le prix comme avec Betty, la coiffeuse, la manière de servir, quand un établissement y appose ses conditions, ou le

degré d'intimité et d'espace vital qui y est laissé, lorsqu'il repousse une hôtesse qui l'asperge de parfum ou est accompagné par Rhonda dans la cabine d'essayage.

Quelles que soient les situations, il se comporte en client, espérant à la fois une transaction impersonnelle, réglée par d'autres normes que celles de la sociabilité, et un traitement privilégié, auquel son statut de client-roi lui donnerait logiquement droit. Son sentiment de lui-même et des limites qui constituent son confort minimal semble donc s'ancrer en large partie sur cette institution du monde comme marché. Tout y est négociable, tout devrait pouvoir se régler sans implication émotionnelle quelconque, et surtout un homme aisé comme Larry devrait toujours y obtenir le respect qu'il estime lui être dû.

4.6.2. Psychologiques

Si les autres personnages de la séries, récurrents ou pas, ne semblent pas vraiment pouvoir prétendre à une personnalité en tant que telle, si ce n'est en creux par l'opposition qu'ils apportent au héros, ce dernier se construit par contre largement sur cette prémisse, sur laquelle repose la série, selon laquelle il ne fonctionnerait pas comme tout le monde, il serait inadapté socialement et incapable d'éviter les « malheurs » qui lui « arrivent » (autant qu'il les provoque, mais toujours sans véritablement pouvoir l'empêcher). Comme nous l'avons vu, les gens qu'il rencontrent sont pourtant loin d'être des modèles de moralité ou de normalité (quoi que cela signifie), même si le prix qu'ils ont à payer en termes de condamnation sociale s'avère bien moins important.

Larry parait donc, en tant que personnage mais également en tant que scénariste se mettant lui-même en scène, se définir avant tout à travers cette conscience hypertrophiée de lui-même à travers l'angoisse du regard des autres, comme entité vague à la fois extérieure et collective. Plus que sa personnalité sur laquelle il prétend faire reposer son récit, l'enchainement malheureux mais inévitable de ses mésaventures, c'est dès lors l'indépassable coexistence avec autrui, et les nécessaires règles sociales et négociations qui en découlent, qui font apparaitre l'individu, dont le rêve de se fondre dans des relations commerciales standardisées ne se réalise jamais. Si l'idéal que nous présente la série consisterait donc dans l'absence pure et simple de toute psychologie, de tout besoin de s'y référer, le constat qu'elle dresse fait finalement reposer sur un regard social intériorisé, et la manière dont l'individu se débat plus ou moins bien avec lui, le cœur battant de l'individualité.

4.6.3. Sociales

Par conséquent, nous l'avons vu aussi, les relations sociales, anodines autant que conflictuelles, représentent l'unique moyen pour des individus forcés de coexister d'affirmer leur présence et faire reconnaitre leurs besoins. Hypothétiquement, bien sûr, ces monades existeraient en parfaite autarcie, sans jamais ressentir la nécessité de se dire, de se distinguer, de se sentir appartenir. Sauf que ce mode de vie fantasmé est tout simplement impossible et qu'il va donc bien falloir en passer par la gestion du rapport aux autres pour préserver un confort minimal. Pour faciliter ce travail, les institutions et l'organisation sociale offrent déjà un cadre non négligeable proposant un nombre de facilités appréciables. Cela ne suffit cependant pas à clarifier le moindre désagrément, la moindre tentative d'intrusion, de bonne foi ou pas, les incompréhensions et désaccords dont le quotidien d'un individu est constamment encombré.

Il se révèle dès lors nécessaire pour n'importe qui, non pas pour exister en tant que tel mais pour maintenir un minimum de son intégrité perdue, de négocier coude à coude la moindre de ses interactions, dans un premier temps en usant de son charme et en cherchant à se rendre divertissant, mais, dans la longueur et en dernier recours, surtout en faisant valoir ses droits. Notons qu'il ne s'agit pas ici de défendre des droits identiques pour tous par pur souci de justice et d'équité. Au contraire, chacun s'estime légitime à réclamer un traitement spécifique qui s'ancre directement dans son individualité originelle, sa réalité propre et sa toute-puissance à l'agencer comme il l'entend, ce qui explique que tout le monde soit au moins un peu de mauvaise foi dans les débats mis en scène.

Afin d'harmoniser un minimum les interactions quotidiennes, des normes sociales informelles existent bien. Mais les individus n'y étant contraints par rien d'autre que leur bonne volonté, les contournements et conflits d'interprétation sont légion. Malgré (ou grâce à) la force d'une condamnation publique possible, le risque de se retrouver seul contre tous, c'est donc sur ce flou, dû autant aux règles elles-mêmes qu'aux volontés individuelles de les contourner, que chacun trouve un terrain d'action à travers laquelle s'exprimera sa singularité.

Terminons sur ce point en précisant que si ce que nous venons de dire vaut pour la majorité des personnages représentés par la série, ce n'est cependant pas, ou beaucoup moins, le cas de ceux définis presque exclusivement par leur appartenance à un groupe social particulier, en priorité Leon et l'ayatollah, dont la fonction de représentation du groupe en question prend le dessus sur l'expression de soi. Même s'ils sont ainsi caractérisés afin d'en rendre le procédé visible et donc prétexte de comédie, cela les place de fait en-dehors du marché des interactions individuelles et les prive dès lors de la possibilité de faire valoir une voix véritablement personnelle.

4.6.4. Symboliques

Les maigres valeurs et visions du monde portées par les individus ne servant en définitive que d'emballage à leurs intérêts particuliers, il n'est pas davantage possible d'affirmer que ce serait eux qui leur permettraient d'exister, même si c'est en partie à travers leur défense que cette existence trouve à définir ses limites. Rien n'étant sacré, en-dehors du confort personnel, chaque vision du monde, interprétation des règles de savoir-vivre, devient un cri simple et unique : « Je mérite mieux que ce que je reçois ! ».

Une paire symbolique structure, par contre, bien non seulement le discours du personnage principal mais également l'organisation de la série elle-même, à savoir celle qui distingue le masculin du féminin. Envisagé comme mode de répartition évident des rôles, ce binôme classe clairement les individus représentés entre sujets et pièces rapportées, les secondes n'existant que par l'intermédiaire des premiers. Le féminin, présenté comme bien plus violent et vindicatif, n'accède dès lors à l'individualité que dans son rapport au sujet masculin, même s'il ne s'agit en réalité que d'une individualité restreinte et éphémère, sans revendication légitime à un espace propre, que l'on pense à Bebe qui use de sa condition, soi-disant, faible pour s'emparer de la place de Larry dans l'avion ou à Marilyn qui s'appuie sur son rôle de maitresse de maison pour imposer une loi tyrannique.

4.7. Tensions

4.7.1. Intérieur/extérieur

En utilisant l'image de la monade contrariée, nous avons vu à quel point l'idée d'une séparation entre l'individu et tout ce qui l'entoure, objet comme être humain, ce qui n'est pas lui mais ne cesse de lui résister de toutes les manières, est prégnante. Certes, le divorce ne peut jamais être achevé, le monde social résiste invariablement à la réalisation de cette utopie, en se rendant non seulement utile et nécessaire, pour accéder à quantité de services et facilités, mais simplement inévitable, jusque dans l'organisation économique et libérale qu'il a installée. Mais le projet, lui, se fonde bel et bien sur (autant qu'il fonde en retour) une conception négative, c'est-à-dire se construisant dans la distinction avec tout ce qu'il n'est pas, de l'individu.

Si elle s'affirme dans la révolte camusienne, dans l'opposition frontale dans le but de défendre l'espace qui la constitue, elle se révèle par contre non seulement plus corporelle que spirituelle mais également extensible matériellement à tout ce qui constitue son confort immédiat, sa propriété, son territoire. Paradoxalement, cet intérieur de l'individu dans *Curb your Enthusiasm* se déploie bien au-delà des limites de sa subjectivité ou même son corps, ce qui le rend d'autant

plus sensible aux intrusions permanentes auxquelles il se trouve confronté. Sa maison, ses affaires, son droit à réclamer le meilleur pour lui-même, et jusqu'à son point de vue parfaitement limité, sont à la fois l'alpha et l'oméga de la réalité, du moins qu'il se doit légitimement de prendre en compte, et des entrailles à vif que l'extérieur investirait à son aise si on le laissait faire. Le combat est dès lors d'autant plus rude qu'il est vital et douloureux.

C'est ainsi, par exemple, que le seul conseil que Larry ait à prodiguer aux nouveaux mariés tient en deux mots, que Sheryl, son ex-épouse, devine instantanément : « salles de bain séparées ». De fait, certaines personnes, dans certaines conditions, peuvent éventuellement d'installer chez lui, pour une durée plus ou moins longue, mais il importe quoi qu'il en soit de préserver un minimum l'intimité de chacun, ce que parvient à faire Leon, depuis la maison d'ami, mais pas Ernst et Valentina qui étalent leurs activités bien au-delà de la chambre qui leur a été assignée. Le problème consiste, en effet, moins dans leur présence, légèrement désagréable, que dans l'impact qu'elle inflige directement à l'existence de leur hôte, dévastant son salon, faisant de lui le portier de leurs invités nocturnes, dévalisant sa cuisine et le mettant finalement en retard pour le reste de sa journée.

A l'intérieur, faisant pleinement partie de l'individu, nous retrouvons donc pêlemêle les petites joies et habitudes qui réhaussent le quotidien, comme une télécommande pour stores, la valeur qu'il se donne et le respect qu'il estime lui être dû, son temps et sa tranquillité d'esprit ou encore son organisation vestimentaire, comme le montre la manière dont il se sent agressé par Murray ou Funk lorsqu'ils remarquent une même tenue portée deux jours de suite. Autant ce qu'il pense, ce qu'il crée, ses valeurs et principes ne sont que des détails qu'il abandonne sans trop de difficulté sous la menace (ses blagues sur l'Ayatollah), la pression (voiture sale) ou la force des circonstances (comédie musicale), mais son confort, physique et social, son sentiment de recevoir ce qu'il est en droit de réclamer des autres, délimitent par contre une séparation très nette entre lui et le reste du monde.

Jamais il ne donne ainsi le sentiment d'apprendre ou d'enrichir sa personnalité au contact des autres, en-dehors du moins d'une sociabilité de surface davantage destinée à faire passer le temps agréablement et à se faire valoir, comme ça peut être le cas avec les mots que lui apprend Leon par exemple. Il ne change pas, il n'évolue jamais, quelle que soit sa situation. Il reste perméable à toute leçon de vie qu'il semble condamné à répéter indéfiniment. Il est tel qu'il est et tout le propos de la série semble consacré à entériner cet état de fait de toutes les manières possibles et imaginables, ce qui en fait, malgré des circonstances malheureuses et des interlocuteurs de mauvaise foi, le premier coupable de tout ce qui lui arrive, mais également,

même si ça ne le touche pas vraiment, de ce qui peut arriver à d'autres, comme la mort du neveu de Funk.

4.7.2. Liberté/contrainte

Alors que son indifférence importante vis-à-vis de ceux qui l'entourent, de ce qu'ils pensent autant que de ce qu'ils vivent, lui offre une tranquillité d'esprit, une insouciance qui peut être considérée comme une véritable liberté, le personnage de Larry se présente généralement comme doublement contraint. Contraint par les autres qui font pression sur lui, ou du moins le pense-t-il dans sa crainte légèrement paranoïaque de la condamnation sociale, pour qu'il ne dise pas certaines choses ou se comporte de manière plus conforme, il l'est en retour par sa personnalité sans filtre, comme la décrit Marilyn, qu'il semble ne pouvoir contrôler et dont il subit régulièrement les conséquences, même si cela ne l'empêche pas en même temps de la revendiquer.

La liberté individuelle consisterait dès lors à laisser libre cours à une nature incontrôlable, sans que cela ne débouche sur le moindre reproche une fois la considération pour autrui éliminée. Puisqu'on ne peut rien y faire, agir pour modifier sa personnalité, reste la pression de ceux qui refusent de le comprendre et cherchent à le changer malgré tout. C'est là que reposent finalement la contrainte et la déception. Sans elles, débarrassé du regard et des attentes extérieurs, l'insouciance légère de Larry pourrait être totale.

Sauf, bien sûr, qu'autour de lui vivent autant d'autres individus, dont il attend lui-même une certaine retenue pour préserver sa tranquillité d'esprit. Les règles du jeu apparaissent donc trompeuses, jugement moral ou pas, une coexistence parfaitement indifférente se révélant impossible. Jusque dans la vie privilégiée d'un habitant des beaux quartiers de Los Angeles, l'espace et les ressources finissent toujours par être insuffisants et faire l'objet de transactions plus ou moins forcées et plus ou moins contraignantes. S'il est fait pour vivre libre, contraint par sa seul nature, l'individu finit par s'imposer des limites en comptant sur ceux qui l'entourent pour en faire de même.

A la manœuvre des restrictions qu'il exerce sur sa propre liberté, il devient dès lors à la fois détenteur des règles répartissant équitablement, de son point de vue, les efforts consentis et l'observateur attentif du comportement des autres et de leur respect strict de ces règles. Chacun cherche à imposer à son entourage des normes qu'il a fondées en lui-même, sur son indépendance originelle particulière, et qu'il a érigées en lois universelles. S'en découlent des

conflits et débats interminables, aucun ne pouvant admettre les règles d'un autre sans perdre l'indépendance qui rend la contrainte acceptable.

Ce paradoxe est particulièrement clair dans le dernier épisode lorsque Larry se montre insatisfait des remerciements, comme des excuses, que lui offrent certains interlocuteurs. S'il le leur fait remarquer, même s'ils se plient à sa volonté, ils n'en seront que moins sincères encore que la première fois. Une telle contrainte ne peut s'exercer sur l'individu que par lui-même à moins de perdre toute sa valeur, car il faut qu'il l'ait intériorisée, qu'il pense vraiment ce qu'il dit. C'est la raison pour laquelle il regarde Bebe et Winocur dans les yeux également. L'intention compte, c'est même l'essentiel lorsque la contrainte morale se fonde sur les seuls individus. Par contre, lorsque, comme Cody, un véritable remerciement sincère a été fourni, le remboursement partiel que vient réclamer Larry perturbe l'équilibre des contraintes consenties puisque le premier estime, par sa reconnaissance, avoir déjà payé la totalité du cadeau qui lui a été fait, alors que le second avait l'intention de lui payer une journée de travail nette et non brute.

4.7.3. Originalité/conformisme

Bien que le risque d'une condamnation sociale plane régulièrement au-dessus de la tête de son personnage principal, cette comédie ne présente en réalité quasiment pas de conformisme chez ses protagonistes, aucun consensus large ne se dégageant généralement des situations mises en scène. Ainsi, par exemple, si Larry est le seul à s'exprimer sur le goût de l'eau chez Marilyn, il y est néanmoins encouragé par plusieurs autres, et même confirmé dans son bon droit à la fin de l'épisode. Et s'il se rend à contre-cœur à sa place dans la section économique de l'avion, c'est pour se rendre compte que, loin d'une égalisation des conditions, il y règne davantage la loi du plus fort. Même le fidèle qui le poursuit en fin de saison pourrait incarner un conformisme aveugle s'il ne s'agissait en réalité d'une erreur due probablement à l'isolement de la personne en question.

Rien ne semble donc soutenir le conformisme des individus, si ce n'est peut-être, dans le milieu dans lequel évolue Larry, la recherche et la valorisation de l'originalité. C'est en effet sur elle que reposent non seulement les revenus et l'activité professionnelle de la plupart des personnages importants, mais c'est aussi le ticket privilégié vers la sociabilité mondaine qu'ils pratiquent entre eux, au point de la rendre un peu artificielle parfois, que ce soit avec Suzie, soupçonnée de s'inventer une amitié avec une lesbienne pour se rendre intéressante ou avec Larry qui puise auprès de Leon des nouvelles expressions à utiliser devant Jimmy Kimmel.

4.7.4. Universel/singulier

Si l'originalité créatrice de certains est évidemment bien réelle et si la série insiste beaucoup sur l'aspect atypique de la personnalité même de son héros, c'est surtout parce que chaque individu s'y présente comme une entité séparée des autres, un point de vue particulier, des intérêts propres, un territoire à protéger, qu'il est irréductible aux autres et parfaitement unique. Néanmoins, nous l'avons vu, certaines catégories sociales, comme les noirs, les lesbiennes ou les musulmans peuvent apparaitre dans *Curb your Enthusiasm*, si pas comme représentant du groupe en question au moins comme unique représentation, portant moins des caractéristiques personnelles que des problématiques ou des clichés attachés à ces catégories.

Par ailleurs, tout en se concentrant sur le point de vue d'un héros unique et omniprésent, le propos, qui se dégage de ces récits, sur la nature humaine et l'organisation sociale, en insistant bien sur la coexistence d'individualités toutes singulières, tend à la généralisation. Déclinant l'égoïsme de Larry dans chacune de ses rencontres, il devient dès lors un modèle universel (sans doute trop peu conscient de son point de vue situé blanc, masculin, bourgeois, valide, hétérosexuel, …). Rien de plus banal, peut-on y lire, que cette particularité, cette différence irréductible qui lui fait redouter le jugement de ses pairs, au point que cette comédie qui nous parlait d'un créateur de série à succès excentrique finit progressivement par nous parler de nous, individus occidentaux de ce début de vingt-et-unième siècle.

5. The Americans

Racontant le parcours et les aventures d'un couple d'espions soviétiques installés derrière la façade d'une famille américaine sans histoire dans la banlieue de Washington, *The Americans* se présente comme un *Drama* prestigieux et exigeant, s'inscrivant pleinement dans les marques de la « *Quality TV* ». Sa narration feuilletonnante accorde au récit mis en scène et à ses nombreuses péripéties une place centrale, fidélisant le téléspectateur soucieux de ne pas s'y perdre.

Si chaque épisode présente une évolution significative de l'action et de ses enjeux, les trames principales s'étendent sur l'ensemble de la saison, au sein d'un champ spatial et temporel variable, en fonction des besoins de l'intrigue, quoique s'ancrant dans quelques constantes comme les domiciles et lieux de travail des principaux protagonistes, ainsi que le terme des différentes missions que ceux-ci prennent en charge. La série fait par ailleurs preuve d'une grande constance tant dans sa mise en récit, sobre et linéaire, lui conférant une patine de sérieux renforçant sa prétention réaliste, que dans son propos et les valeurs auxquelles il donne chair.

Son discours se veut ainsi objectif, détaché des intérêts et idéologies défendus par les deux camps incarnés par ces agents russes immergés dans l'Amérique des années 80 pour se concentrer sur la manière dont cette Histoire et ses enjeux géopolitiques ont pu, et peuvent sans doute encore, impacter les individus qui se sont mis directement à leur service, ainsi que les relations complexes, mais inévitablement proches et symétriques, que ceux-ci ont été poussés à nouer les uns avec les autres. Le refus du manichéisme et de l'angélisme chauvin, de la part d'une fiction créée, produite et diffusée aux Etats-Unis, sert ici de caution d'objectivité même si le choix de proposer une lecture dépolitisée d'une telle histoire est loin d'être neutre.

Quoique tous porteurs d'une part d'ombre, chaque personnage n'en est par ailleurs pas moins investi de valeurs et d'un rapport au monde qui lui sont propres, et qui confèrent au récit sa dimension morale. Ainsi, l'opposition entre l'agent du FBI, Stan Beeman et le couple Jennings est quand même marquée par un rapport asymétrique au savoir, à la conscience de la réalité de leurs rapports qui place d'emblée le premier dans un rôle bien plus innocent, quoique moins subtil et néanmoins potentiellement dangereux. Par ailleurs, la détermination et la fidélité dont fait preuve Elisabeth par rapport à leur engagement originel se dessinent en opposition aux questionnements de Philip dont la liberté d'esprit et le recul laissent entendre un glissement vers le camp adverse. L'Union Soviétique et l'Amérique se trouvent ainsi l'une et l'autre caractérisées à travers cette opposition entre sacrifice à une cause nationale et liberté individuelle.

Construisant l'horizon d'attente de son public sur un récit complexe, grâce à la multiplicité de ses enjeux et étapes, régulièrement justifié par des références historiques et factuelles plus ou moins connues, la série propose aussi, et surtout, une dimension relationnelle et émotionnelle qui servira de trame de fond à l'ensemble de ses six saisons. La famille, l'amitié, la vie de couple et le rapport à soi, soulignés par des dialogues intimes, de longs plans rapprochés sur les visages, saisissant la moindre expression, et l'usage de la musique, comme du silence, représentent ainsi autant d'enjeux favorisant l'identification vis-à-vis de personnages au quotidien par ailleurs exceptionnel.

5.1. Synopsis

Episode 1 : S'étant retiré de l'espionnage, Philip mène sa carrière de directeur d'agence de voyage pendant qu'Elisabeth poursuit seule sa mission, tout en initiant leur fille : surveiller le sommet américano-soviétique qui se prépare en vue d'un désarmement partiel. A Moscou, cependant, un coup d'Etat semble se monter dans l'ombre contre Gorbatchev et Oleg est renvoyé à Washington pour prévenir Philip et lui demander de surveiller de près les faits et

gestes de sa partenaire. En parallèle, Elisabeth rencontre, en effet, dans le plus grand secret, un général de l'armée russe qui lui apprend l'existence d'un programme destiné à garantir la destruction de l'Amérique en cas d'attaque, ainsi que l'intention de Gorbatchev de s'en servir comme monnaie d'échange lors des négociations. Refusant cette éventualité, elle est chargée de le prévenir si une telle trahison devait se confirmer afin que l'armée puisse se retourner contre lui. Le caractère extrêmement sensible de sa mission la place face à des enjeux vitaux, ce qui rend sa relation avec Philip, soucieux de la prévenir, particulièrement tendue.

Episode 6 : Alors que Thanksgiving se prépare et que leur fils est de retour à la maison pour les vacances, la relation entre Philip et Elisabeth est plus conflictuelle que jamais après que celle-ci ait tué un couple devant leur jeune enfant et que celui-là ait sciemment saboté un de ses contacts. Frustré par sa situation et contraint de licencier une partie de son personnel suite à la mauvaise santé financière de son agence, Philip parvient mal à cacher son stress. Sur la piste d'un agent infiltré à Chicago, l'équipe du contre-espionnage réintègre Stan dans ses rangs pour une enquête minutieuse et s'apprête à faire une belle prise, au point qu'Elisabeth est envoyée en renfort sur place. C'est donc sans elle que les Jennings se présentent au diner de Thanksgiving chez Stan. Au téléphone, le lendemain, le couple parvient finalement à renouer le dialogue et Philip décide de la rejoindre pour l'aider dans une mission particulièrement périlleuse.

Episode 10 : Sur le point d'être identifiés, les Jennings ne disposent que de quelques heures pour quitter le pays avant que le FBI ne les attrape. Déjà soupçonneux depuis qu'Elisabeth leur a fait faux-bond pour Thanksgiving, Stan, seul, est d'ailleurs sur leur piste et les surprend alors qu'ils sont sur le point de quitter la ville après avoir récupéré Paige dans son appartement. La confrontation prend rapidement la tournure d'un aveu de la part de Philip mais aussi d'une déclaration d'amitié pour les deux hommes qui ne peuvent que constater le gâchis d'une relation à jamais entachée par le soupçon et la manipulation. Découvrant qu'Oleg a été arrêté avant de pouvoir prévenir les proches de Gorbatchev de ce qui se trame contre lui, les Jennings réussissent à convaincre Stan de les laisser passer. Ils le chargent par ailleurs de prendre soin de leur fils qui, depuis son école privée, ne sait rien de la double vie de ses parents. Décidés à ne pas le couper de la seule vie qu'il n'ait jamais connue, Philip, Elisabeth et Paige téléphonent une dernière fois à Henry avant de passer la frontière sous de nouvelles identités. Pendant le contrôle du train, Paige décide cependant de rester sur le quai et c'est seul que le couple revient sur la terre qu'ils ont quittée et pourtant servi depuis une vingtaine d'années.

5.2. Caractérisation

5.2.1. Visuelle

S'inscrivant dans le contexte de la guerre froide durant les années 80, la série propose un casting relativement homogène. Les deux camps qui s'y opposent, et leurs proches, semblent appartenir à une même classe sociale et disposer de moyens équivalents pour se mettre des bâtons dans les roues. Tout indique un combat à armes égales (malgré une organisation souterraine et le danger constant d'être découvert d'une part et une position de défense, à l'aveugle, de l'autre). Cette homogénéité se manifeste clairement dans le caractère presque entièrement blanc de son casting, même si l'absence de personnes sortant des normes physiques (âge, esthétique et validité) et hétérosexuelles, malgré son évocation provoquant d'ailleurs la surprise de Stan au sujet de Harvest, peut également être soulignée. Une véritable parité des rôles féminins et masculins blancs semble par contre recherchée.

	Hommes blancs	Femmes blanches	Femmes non-blanches	Hommes non-blancs
3 épisodes	Philip, **Stan**, Henry	Elisabeth, Paige, Renée,		**Dennis**
2 épisodes	Arkady, Oleg, Stavos	Claudia, Elina, Marilyn	Janine	
1 épisode	**Glenn**, General Kovtun, Rick, **M. Hanley**, **agent Loeb**, **agent Brooks**, Jackson, Igor, Father Andrei, **agent Ganzel**, **douanier**	Erica, mère de Théo, Lacey		**Agent Delluva**, Gregory

Afin de les rendre plus visibles, les fonctionnaires américains sont en blanc sur fond noir tandis que les agents soviétiques sont en noir sur fond gris. Restent les civils, de part et d'autre, proches et victimes collatérales du conflit larvé qui se joue, ainsi que Renée dont le statut reste en suspens, entre simple épouse et espionne infiltrée. Une telle présentation permet de constater que si le gros des « troupes » russes sont représentées par des femmes blanches, tous les effectifs américains sont par contre masculins. Parmi les personnages multipliant les identités, Philip est d'ailleurs le seul homme à se déguiser (souligné ondulé) face à trois, ou peut-être quatre femmes, et il est aussi le seul à manifester un malaise et une volonté de se retirer de ce double

jeu. Il en ressort dès lors une apparence de franchise bien plus manifeste du côté américain que russe mais aussi masculin que féminin.

Alors que la large majorité des personnages se situent dans une tranche d'âge entre 30 et 60 ans, la série semble, par l'introduction de quelques figures plus jeunes ou plus âgées, chercher à produire un effet de génération entre les protagonistes, leurs prédécesseurs ou parents, comme Claudia et Igor, et leurs héritiers, plus ou moins malheureux. Si un véritable lien de transmission d'expérience se met ainsi en place entre Claudia, Elisabeth et Paige autour de l'amour de la patrie et de leurs missions aux Etats-Unis, les autres se situent tous parmi les civils, victimes innocentes et collatérales d'enjeux qui leur échappent complètement.

C'est le cas de tous les personnages masculins, plus âgés comme Igor qui doit déplorer l'emprisonnement de son fils, Oleg, mais également de Henry, maintenu dans l'ignorance par sa propre famille jusqu'à être laissé sur place. Notons que deux bébés, celui de Oleg et celui de Dennis, et un jeune enfant sont par ailleurs montrés ou évoqués également dans ce rôle. Le jeune âge de M. Hanley, tué dans la rue pour préserver l'identité de Paige, et de Jackson, approché pour se servir de ses liens avec un sénateur, ne fait enfin que souligner l'implacabilité d'Elisabeth et de sa mission. Présentée dans un résumé des épisodes précédents, la jeune Kimmy, dont Philip devait se servir aux mêmes fins, est par contre sauvée par les scrupules de celui-ci, le contraste avec sa partenaire ne s'en trouvant que renforcé.

Présentant la plus large variété de déguisements, Elisabeth apparait ainsi insaisissable et polyvalente, capable et prête à tout. Séduisante, elle se sert de ses charmes aussi souvent que nécessaire tout en pouvant présenter un visage plus quelconque en s'enlaidissant légèrement à l'aide de grosses lunettes ou tout autre accessoire. Disposant de dizaines de visages et personnalités, seule sa consommation excessive de cigarettes au premier épisode semble présenter la constance d'une caractéristique véritablement personnelle, même si rien en vérité ne nous permet de savoir avec certitude comment elle se présenterait sous son identité d'origine.

Au dernier épisode, le père Andrei prétend ainsi avoir vu le couple une fois sans déguisement mais le portrait-robot qu'il en fait correspond aux Jennings. Ainsi, même lorsqu'ils ne portent aucun déguisement, ni Elisabeth, ni Philip, ou plutôt ni Nadechda, ni Micha, ne présentent autre chose qu'une façade, une identité de substitution destinée à cacher qui ils sont. C'est dès lors par le nombre de ses déguisements, bien plus que par ce procédé en lui-même, qu'Elisabeth se distingue de Philip, dont le retour ambigu à la vie civile sous sa couverture américaine de patron d'agence de voyage réduit la nécessité de multiplier les identités.

Pour le téléspectateur, comme pour eux-mêmes d'ailleurs, et plus encore leurs proches, Henry et Stan en tête, c'est sous les traits des Jennings qu'ils apparaissent authentiques, sans déguisement. Incarnant l'un comme l'autre le visage que l'Amérique aime se donner d'elle-même, la famille de banlieue parfaitement photogénique, c'est par le postiche et le maquillage qu'ils changent de visage, tandis que la version débarrassée de tout ajout met en valeur un charme naturel qui inspire confiance.

Alors que les agents soviétiques entre eux ne se présentent jamais sous leur véritable visage, l'ambiguïté des Jennings est renforcée par le cas de Paige, dont la couverture américaine constitue la seule identité qu'elle n'ait jamais connue. Faisant ses premiers pas dans l'espionnage, et les déguisements qui l'accompagnent, les quelques changements d'identité auxquels elle s'adonne apparaissent d'autant plus nécessaires et factices à la fois que la vie qu'elle s'est construite jusque-là en est proche. Elle est en même temps une jeune étudiante américaine comme tant d'autres et l'héritière d'une culture et d'un idéal politique auxquels sa mère et Claudia l'initient.

Au-delà des missions ponctuelles de collecte d'information, l'enjeu essentiel pour les deux protagonistes principaux consiste d'ailleurs à préserver à tout prix leur couverture principale. S'ils peuvent, en effet, passer d'une identité à l'autre sans difficulté, celle à laquelle ils reviennent toujours, leur port d'attache sans lequel tout le reste s'effondre se situe là où ils ont fondé leur foyer et élevé leurs enfants, si bien que si celle-ci disparait, comme nous le montre le dernier épisode, il n'est plus question de recommencer plus loin et sous un autre nom. Si le lien qui les unit ne peut être préservé, la mission et les multiples adaptations qu'elle requiert s'achèvent. Plus besoin de faire semblant, ils rentrent au pays et s'imaginent une vie qui leur appartiendrait vraiment.

Si, comme nous l'avons souligné, les Américains, qu'ils soient au service du FBI ou simples civils, ne se déguisent pas et apparaissent donc plus authentiques, même si leurs épouses peuvent parfois regretter leur silence, c'est en réalité le cas de tous ceux qui ne sont pas des espions à proprement parler, même si certains agents russes, comme Oleg, Claudia, Arkady et le général Kovtun, sans se déguiser, cherchent à passer sous les radars. Présentant toujours le même visage, ils n'en sont pas sans ambigüité pour autant, leurs véritables intentions pouvant rester cachées.

Sous les dehors d'une matriarche sévère mais bienveillante, le personnage de Claudia présente également un visage parfaitement intégré au contexte américain dans lequel il s'inscrit. Son identité russe s'en trouve dès lors phagocytée par cette familiarité, ce qui ne fait que renforcer

son caractère insaisissable. Qui est-elle derrière cette façade ? Rien ne semble pouvoir nous l'indiquer, pas plus que dans le cas de Renée dont la véritable identité restera à jamais incertaine. Ce qui importe, c'est que rien ne distingue physiquement un américain d'un soviétique. Si ses intentions et ses manœuvres restent souterraines, il est impossible de les différencier. En intégrant autant de femmes dans ses rangs, la Russie va même jusqu'à déjouer les soupçons d'une Amérique qui n'envisage ses agents que masculins.

Ainsi, Stan, quoique disposant des moyens d'une agence fédérale, apparait dépourvu et souvent bien naïf, tant il se limite à être lui-même, un travailleur et un père de famille, un modèle de masculinité dépassé par le potentiel d'une organisation sociale moins traditionnelle que lui. Face à lui, son collègue et supérieur hiérarchique, Dennis, incarne une vitalité et une pugnacité renouvelée au sein du FBI par son âge et sa couleur de peau indiquant un renouvèlement bienvenu. Mais il signifie aussi le retrait progressif de Stan qui n'est déjà plus tout à fait à sa place au sein de son équipe et dans ce rôle de défenseur officiel, autrefois naturel et incontesté, de son pays. Vieillissant et fatigué, il porte sur son visage les marques d'une confrontation longue et éprouvante.

Cette façade contraste d'ailleurs avec celle de légèreté avenante que tente constamment de lui renvoyer Philip. Lors de leur dernière confrontation, il y mettra ainsi brutalement fin, forçant celui-ci à quitter ce masque et adopter un visage bien plus grave et paradoxalement proche des déguisements qu'il revêt habituellement et qui ont tendance à le vieillir et lui donner un air triste. Sa gravité trouve ainsi son reflet dans celle de son ami, et adversaire, même si l'on ne peut déterminer la part de stratégie que ce dernier y cache.

5.2.2. Sonore

La construction sonore de la série trouve ensuite à caractériser ses personnages par deux voies principales. La première repose sur l'usage des langues anglaises et russes. En effet, si tous les protagonistes américains utilisent exclusivement leur langue maternelle, au sein du camp adverse les prises de paroles se font beaucoup plus diverses. Ainsi, dans les scènes se déroulant à Moscou, présentant Oleg et sa famille, ainsi que leurs rencontres avec Arkady, le russe constitue la seule langue utilisée, ce qui forme une catégorie à part de personnages sans lien direct avec les Etats-Unis, quoique subissant personnellement les effets de la guerre froide. C'est particulièrement le cas de l'épouse et du père d'Oleg qui subissent de loin et dans l'impuissance ce qui se joue pour eux de l'autre côté du globe. Plus proche mais toujours hors du sol américain, c'est aussi en russe que le général Kovtun s'adresse à Elisabeth lors de leur rencontre, même s'il interpelle le serveur en espagnol.

Au sein des frontières étasuniennes, par contre, tous parlent anglais. Les seuls dialogues entendus dans la langue adverse proviennent d'un film que Claudia et Elisabeth regardent avec Paige, même si elles en discutent ensuite en anglais. On pourrait imaginer qu'il s'agit d'une manière d'intégrer la jeune fille qui a reçu une éducation anglophone mais en réalité, même lorsque deux espions russes se retrouvent seuls, ils maintiennent leur couverture. Ainsi, c'est en anglais que se parlent Philip et Elisabeth au point que, de retour au pays, c'est dans cette langue qu'ils poursuivent naturellement leurs interactions, du moins jusqu'à la dernière réplique, sonnant comme un véritable signal de fin, ou d'un nouveau départ pour deux personnes différentes, que l'on ne connait pas encore, et qu'elles-mêmes ne sont sans doute pas certaines de connaitre.

Sans doute, ce choix repose-t-il sur des considérations bien plus triviales comme la difficulté pour des acteurs américains de jouer avec naturel dans une langue qu'ils ne maitrisent pas, mais cet obstacle s'intègre, quels qu'en soient les motifs, à la caractérisation des personnages ainsi incarnés. De fait, cela renforce le sentiment d'avoir affaire chez ces espions à une incorporation telle des codes américains qu'ils finissent par servir un pays duquel ils ne savent plus grand-chose contre celui qui a contribué à les construire. Cette assimilation culturelle se trouve d'ailleurs mise en lumière par certains de leurs compatriotes, comme le père Andrei ou le diplomate russe dont l'accent manifeste une origine qui n'a pas besoin de se cacher, qui peut se permettre d'apparaitre au grand jour.

A côté de ces considérations autour de l'usage des langues, le second aspect sonore participant de la caractérisation des personnages repose sur l'emploi que fait la série de la musique. Les épisodes analysés présentent en effet quelques morceaux qui, s'ils soulignent, par leur dimension culturellement emblématique en tant que titres pop, la décennie dans laquelle le récit s'inscrit, accompagnent par ailleurs les émotions et enjeux des principaux protagonistes. C'est particulièrement le cas dans la scène d'ouverture de cette dernière saison qui inscrit Philip et Elisabeth sur deux trajectoires, deux réalités, deux quotidiens parallèles que plus rien ne réunit si ce n'est l'isolement produit par l'absence de l'autre. Ça le sera encore à deux reprises dans l'épisode final par l'usage de « Brothers in arm » et « With or Without You » intégrant le couple Jennings et Stan dans un destin commun.

Mais la musique peut également parfois accompagner l'état d'esprit d'un personnage en particulier comme celle, éthérée, accompagnant Elisabeth pendant sa rencontre avec le général Kovtun et durant son trajet de retour, qui permet de signifier l'état de choc dans lequel elle se trouve plongée. Exprimant assez peu son ressenti, le personnage s'en trouve ainsi humanisé

sans rompre le caractère abrupt qu'il peut présenter par ailleurs face à ses proches. Son adhésion à sa mission et aux idéaux qui la justifient a beau l'emporter, l'éventuel sacrifice qui lui est demandé n'en est pas moins un ébranlement personnel avec lequel il lui faut négocier.

C'est donc aux émotions, à l'indicible, aux sacrifices et inévitables pertes desquels ils doivent apprendre à s'accommoder que l'usage de la musique fait échos, permettant d'enrichir d'une dimension purement interne, et souvent partagée, notre compréhension des personnages principaux de la série.

5.2.3. Espace

Mélangeant les vies privées et professionnelles de ses personnages, les lieux couverts par *The Americans* peuvent être répartis en trois catégories : les habitations privées et les espaces professionnels officiels qui offrent un cadre relativement stable au récit, et l'espace, tant public que privé, qui se découvre en fonction du rayon d'action des activités souterraines des agents soviétiques. Au centre de la carte que déploie la fiction, nous trouvons donc les habitations voisines des Jennings et de Stan qui se font face au cœur d'une banlieue aisée de Washington DC. Si la première constitue le foyer familial au sein duquel se retrouvent régulièrement Philip et Elisabeth, généralement pour se reposer hors de leurs activités respectives, mais où leurs enfants reviennent également à l'occasion de Thanksgiving, la seconde se présente davantage à la fois comme un espace d'accueil pour les diners entre amis et comme le domaine privilégié de Renée que les trois épisodes analysés ne nous montrent dans aucun autre contexte.

Cette répartition permet de caractériser Stan comme une personne accueillante et soucieuse de ses proches, au même titre que l'Amérique elle-même qui a intégré ces intrus comme des membres à part entière de la communauté qu'elle forme. Se croyant chez lui, au milieu de ses plus proches amis, il y porte ses convictions comme une évidence, et pontifie en patriarche, sans se douter que les opposants idéologiques dont ils parlent sont invités à sa table. En faisant de Renée un personnage aux appartenances ambiguës alors qu'elle constitue le cœur de son foyer, la série insiste sur la prégnance de ce risque intérieur, son caractère presque structurel dont il serait illusoire de prétendre se débarrasser entièrement.

Mais cette fragilité contraste également avec le pôle que représente l'habitation voisine dans la répartition des rôles masculins et féminins, que sa flexibilité expose moins à ce genre de risque. De fait, si les rôles semblent parfois inversés, comme c'est le cas lorsque Philip assiste seul, avec ses enfants, au repas de Thanksgiving, parce qu'Elisabeth a dû s'absenter pour raison professionnelle, chacun est en réalité capable de mener à bien le même type de mission et

lorsqu'ils ne le font pas ensemble, ils poursuivent cette complémentarité en parallèle. L'Amérique apparait ainsi fragilisée par sa rigidité et son organisation genrée.

Comme nous l'avons souligné, cette organisation se poursuit dans les bureaux du FBI, occupés presque exclusivement par des hommes. De leur côté, les Jennings disposent également d'un espace professionnel fixe, leur agence de voyage, même s'ils l'occupent proportionnellement beaucoup moins, s'agissant avant tout d'une couverture. Notons toutefois que l'on n'y retrouve pas du tout le même entre-soi. Philip s'étant retiré des activités d'espionnage, cet espace de travail indique par ailleurs en début de saison la normalité de son quotidien, et la promesse de réussite du rêve américain, par rapport à d'Elisabeth qui multiplie ses lieux d'activité et cherche avant tout à passer inaperçue où qu'elle aille. Cette signification prend particulièrement son sens lorsque Philip désertera progressivement sa fonction officielle, et connaitra par ailleurs des difficultés à se maintenir à flot, pour réinvestir son rôle politique caché. Si les bureaux du FBI accueillent bien l'essentiel de l'activité de Stan, même lorsqu'il cherche à s'en protéger, l'agence reste pour les Jennings une couverture, voire une distraction face à leurs motivations réelles.

L'activité souterraine du couple, et de leurs complices, s'étend quant à elle de tout côté. Il y aurait tout d'abord, en point de ralliement, l'appartement dans lequel ils rencontrent Claudia, leur agent de liaison. C'est là que Paige est initiée à la culture d'origine de ses parents et qu'Elisabeth rapporte les avancées obtenues et reçoit ses nouvelles instructions. C'est aussi là que Paige revient après avoir abandonné ses parents à la frontière canadienne et s'installe pour boire un verre d'alcool. Rien ne nous indique ce qu'elle y fera mais c'est le seul lieu un peu familier auquel elle peut encore retourner et qui ne soit pas compromis par la révélation du père Andrei. C'est le seul lien qui lui reste avec son identité d'avant et peut-être aussi son seul espoir de redémarrer de quelque part. Cette position de refuge ambigu, c'est précisément ce qui caractérise Claudia.

Tous les autres points de rencontre ou de contact investissent les lieux publics, de jour comme de nuit mais toujours discrètement, à la sauvette. Ils indiquent à la fois l'anonymat de la ville, le caractère insaisissable de ces innombrables actions individuelles qui en composent le cœur battant et en rendent le contrôle impossible, et la dimension éminemment publique, politique, de ce qui se joue. L'investissement de ces espaces, leur occupation, leur usage n'a rien d'anodin, encore moins de privé ou personnel. Le seul moment où la ville nous est montrée sous cet angle individuel, c'est au début du premier épisode, lorsque Philip marche vers sa voiture, autoradio en main, l'air serein, libéré de toute préoccupation extérieure. Cet usage purement personnel ne

nous est cependant montré que pour souligner le contraste qui s'opère dès qu'il aperçoit la marque laissée par Oleg sur une boite aux lettres. Même lorsqu'il se prétend libéré et croit pouvoir vivre pour lui seul, profiter d'un simple trajet en voiture, sa mission, son identité le rappelle à l'ordre car l'espace public n'est jamais un simple lieu de promenade. C'est un lieu de contact particulièrement investi par les agents transmetteurs que sont Oleg, Claudia ou le général Kovtun.

L'espace public est par ailleurs également un des champs dans lesquels se déploient différentes missions de surveillance pour Elisabeth, Paige et leurs acolytes. Il s'agit ici cependant moins de s'attacher à un lieu qu'à une mission, c'est-à-dire généralement à une ou plusieurs personnes en particulier pour les photographier, enregistrer leurs conversations, surveiller leurs allées et venues, voire les aborder comme dans le cas de Jackson dont Elisabeth tente de faire son contact pour accéder aux activités d'un sénateur. Comme dans le cas des rencontres avec Claudia ou Oleg, ces missions exigent la plus grande discrétion. Il s'agit d'opérer incognito, de passer inaperçu sous le regard de n'importe qui, ce qui n'est pas sans risque comme le montre l'interpellation dont fait l'objet Paige alors qu'elle attend son tour de surveillance dans sa voiture.

Pour la jeune femme qu'elle est, s'insérer dans l'espace public l'expose sans doute plus que les autres aux tentatives d'approche d'un M. Hanley en quête de compagnie féminine. Sa présence de nuit non loin d'un quartier sensible en fait une aubaine un peu trop évidente. Cette visibilité, cette ouverture aux regards, propre à la rue et qui fragilise Paige offre cependant tout autant l'anonymat nécessaire à sa mère lorsqu'elle aborde le jeune marine et le tue en l'espace de quelques secondes. L'une est experte pour louvoyer sous les radars, l'autre attire encore trop l'attention, encore un peu trop elle-même pour n'être personne.

C'est que l'espace public est l'espace de tous et chacun peut y devenir une cible comme nous le démontre le retournement du final au cours duquel les espions se trouvent offerts au regard de Stan qui guette puis les interpelle dans un parking souterrain. A l'abri de cet espace pourtant ouvert aura lieu une confrontation aussi intime que politiquement déterminante. C'est là au final que les compte sont appelés à se régler et que la vérité de chacun peut transparaitre. Bientôt les lieux de résidence de chaque membre de la famille Jennings seront placés sous étroite surveillance mais la route, les gares, les fastfoods, tous ces non-lieux où les identités se désagrègent se présentent dès lors comme un refuge, un chemin vers la liberté, la réinvention de soi. Ainsi, symbole s'il en est de l'impérialisme économique et culturel du mode de vie américain, le Mc Donald dans lequel font escale les Jennings au cours de leur fuite se présente

comme un espace sûr et hors du temps, un dernier bout de terre promise avant de la quitter définitivement, elle et ce qu'elle représente comme espace de souvenir d'une vie de famille désormais derrière eux.

Cette vérité qui ne s'exprime que dans ces espaces anonymes, c'est enfin ce que l'on constate par l'usage qui est fait par les personnages des cabines téléphoniques. Si l'espace privé est peuplé de faux-semblants, ces téléphones publics offrent des éclairs de sincérité et de lucidité dans les trajectoires tâtonnantes de chacun. C'est là que Philip prévient Kimmy du danger qu'il a fait planer sur elle, que le couple renoue une communication rompue depuis le début de la saison ou que Stan met ses soupçons à l'épreuve. C'est enfin là que les adieux avec Henry se font, dehors dans le noir et le froid, lui qui répond depuis le hall plein de vie de son internat. C'est que l'anonymat constitue sans doute au bout du compte l'essentiel de leur identité, ce à quoi ils ont consacré la plus grande partie de leur vie, ce vers quoi ils se savent destinés à retourner définitivement tôt ou tard, ce qui paradoxalement leur offrira enfin une chance de développer une personnalité propre dont ils ignorent encore tout.

En attendant, les missions qu'ils mènent et les personnes qu'ils surveillent les entrainent également dans leurs espaces intimes. Elles les font pénétrer sans méfiance au chevet d'une épouse malade ou dans la chambre d'hôtel d'un homme nu qui s'endort après l'amour. Elles exigent alors un investissement total, une personnalité complète et différente pour chacune, pas seulement une apparence mais une présence, des habitudes, un corps, une fragilité, un caractère. C'est l'infirmière qui apporte des plats à partager parce qu'elle en prépare toujours trop pour elle et qui offre sa présence assoupie aux traits de crayon d'une patiente inspirée, la cinéphile trop contente de pouvoir enfin partager sa passion avec un autre connaisseur, l'amante qui prend sa douche et nettoie toute trace de la relation sexuelle à laquelle elle vient de se livrer. Or cet aspect, cette proximité requise et renouvelée de mille manières auprès de mille cibles différentes, l'intimité physique et psychique qu'elle requiert est si envahissante qu'elle finit par atteindre, sous la surface de ces fausses identités, la personne qui s'y campe, comme si en faisant pénétrer Elisabeth ou Philip au cœur de ce qu'ils ont de plus personnel, c'est en réalité Philip ou Elisabeth qui s'y trouvaient lovés, interpellés qu'ils sont dans leur humanité par la rencontre de l'humanité de l'autre, proie ou adversaire peu importe.

Ultimement, c'est en effet ce qui se joue entre les Jennings et Stan et au sein de leurs deux maisons, si bien que ces premiers lieux identifiés au centre du dispositif narratif ne font en réalité que se rabattre eux-mêmes sur les espaces dictés par l'espionnage. En incarnant toutes ces années Philip et Elisabeth Jennings, en imposant progressivement l'évidence de leur amitié

sincère, en intégrant jusqu'à leurs enfants dans sa vie, les deux héros ont fait de l'intimité de Stan le lieu de leur propre reconnaissance, un espace où exister pour eux-mêmes qui surpasse largement l'indispensable quant-à-soi. C'est pourquoi Stan peut également se permettre de se rendre chez eux, leur foyer n'étant ultimement que le prolongement de sa réalité à lui au sein de laquelle ils auront vécu toutes ces années.

Notons que cette réalité est cependant aussi instructive que destructrice. On le voit, Philip se laisse en effet prendre au jeu un temps du citoyen modèle et sans histoire mais ce n'est qu'un leurre dans lequel il s'est installé par la force de l'habitude et des années à jouer le même rôle. Or, une fois qu'il n'est plus que ça, qu'il se retire dans le reflet rassurant qu'il tendait au monde, il découvre non seulement que sa réalité est ailleurs mais aussi que cette normalité est loin d'être simple à maintenir à flot. Ainsi, lors du retour d'Henry au sixième épisode, cette façade de père modèle et patron d'entreprise se fissure de toute part sous les coups combinés de difficultés financières et de sa frustration. Réduit à son identité officielle, il ne peut maintenir plus longtemps l'illusion sans redonner de la place à sa part officieuse. L'une ne peut exister sans l'échappatoire que lui offre d'autre. Dans la cuisine avec son fils, chez Stan, au bureau, dans la rue ou au circuit de voiture, son image avenante finit par l'étouffer.

5.3. Paroles

5.3.1. Contexte

La plupart des interactions que montre la série se présentent comme libres et volontaires, même si elles s'inscrivent parfois dans un rapport de manipulation de l'un sur l'autre. Deux d'entre elles sortent cependant de ce cadre : l'interrogatoire du Père Andrei qui se déroule dans un rapport de pouvoir évident et la confrontation finale entre Stan et les Jennings, que le premier mène fusil au poing menaçant les seconds. Si ces deux exemples clarifient la dimension de pouvoir dans ces scènes, de nombreux autres dialogues s'inscrivent en réalité dans les mêmes enjeux, entre menace et séduction.

Sûr de lui et de son statut, Stan mène généralement les dialogues auxquels il participe tandis que, d'avantage entrainés à écouter, Elisabeth et Philip s'exposent beaucoup moins. Ils poussent leurs interlocuteurs à parler et ne s'expriment que lorsqu'on les interpelle ou en fonction des besoins du moment. Ainsi, par exemple dans l'épisode 6, Elisabeth peut à la fois apparaitre très avenante et loquace en mission alors qu'elle tente d'approcher Jackson et taciturne avec sa famille. Son coup de fil à Henry, quoique maladroit, apparait dès lors à son mari comme un signal indiquant que quelque chose ne va pas.

Entièrement dévouée à sa mission, sa parole lui semble, de fait, exclusivement consacrée. Elle n'exprime pas ce qu'elle est ou ressent mais se contente en toute circonstance de préserver sa couverture et jouer son rôle au mieux. Même à la fin du premier épisode, lorsque Philip tente de lui parler et qu'elle l'interrompt encore et encore en lui disant à quel point elle est épuisée, il est clair qu'elle utilise l'expression d'un ressenti personnel, par ailleurs sans doute réel, pour protéger les informations extrêmement sensibles dont le général Kovtun vient de lui faire part. S'il cherche le dialogue, c'est aussi parce qu'en se retirant de l'espionnage, Philip est celui qui a mis fin à sa possibilité.

Plus ouvert sur ce qu'il ressent et en quête d'authenticité, celui-ci découvre néanmoins qu'il ne peut pas plus exprimer ce qu'il vit qu'à travers les censures de son rôle de patron, de père, d'époux ou d'ami. Ses tentatives d'être plus honnête avec lui-même et de vivre en fonction de son ressenti se révèlent être à leur tour aussi insatisfaisantes que la double vie qu'il vivait auparavant sous les ordres du KGB. C'est qu'en réalité, la troisième voie qui s'ouvre à lui grâce à Oleg, la possibilité d'utiliser son statut et ses compétences au service de ses propres convictions, n'est envisageable que s'il parvient à préserver sa famille, et surtout son couple, sur lesquels repose son identité. Incarnant parfaitement l'intégration intime du mode de vie américain autant que l'efficacité implacable du caméléon soviétique, il cherche à réconcilier ces deux camps autant en lui qu'au plan géopolitique. Un temps tentée par le destin kamikaze qu'envisage le KGB en cas de compromis avec l'ennemi américain, Elisabeth ne peut le rejoindre que s'il va à sa rencontre là où elle s'est toujours située, sur le terrain de sa mission au service de leur patrie.

De part et d'autre, agents du FBI et du KGB s'expriment généralement dans un cadre purement utilitaire. Leurs communications poursuivent un objectif organisationnel passant par la transmission de nombreuses informations relativement complexes, permettant ainsi également au téléspectateur de comprendre le sens de chaque mission. Au sein de chaque équipe, cependant, certains personnages ajoutent à cette relation fonctionnelle, une dimension plus personnelle indiquant l'inévitable intrication de ces deux sphères de l'existence des individus qui les composent. Ainsi, Dennis d'un côté et Claudia de l'autre permettent respectivement à Stan et Elisabeth de faire état de leur vie privée, de leur famille et de leurs ressentis dans le contexte professionnel au point de représenter des figures familiales pour eux, l'une en s'investissant dans la transmission auprès de Paige et l'autre en participant avec son épouse et son bébé à plusieurs repas familiaux. Le choix finalement de rompre avec les ordres de la seconde et de tenir le premier dans l'ignorance, n'en devient dès lors que plus signifiant

puisqu'il procède d'une rupture définitive entre ces deux dimensions. D'un côté comme de l'autre, un choix est fait au profit de l'intime.

Se situant aux marges des missions officielles, Oleg manifeste un investissement personnel plus important encore, puisque protégé par aucune institution, comme le démontrent les scènes représentant son père, sa femme et son fils. Il incarne, lui, le choix inverse en sacrifiant sa vie personnelle au profit de son pays. En faisant appel à Philip, il le pousse dès lors dans cette direction, plus solitaire mais néanmoins altruiste. Quoiqu'informative et organisationnelle également, leur discussion repose sur un choix qui n'est pas donné d'avance. Philip commence d'ailleurs par dire qu'il s'est retiré, tout comme Oleg avait répondu à Arkady qu'il était à présent un père de famille rangé. L'un et l'autre finissent néanmoins par se laisser convaincre, non seulement par devoir mais également par conviction. Oleg n'hésite d'ailleurs pas à faire appel aux risques qu'il encourt et aux sacrifices auxquels il a consenti pour balayer les tentatives de désinvestissement de Philip et lui rappeler ses propres responsabilités. Ce choix douloureux se marque dès lors par les conséquences qu'il fait peser sur leur famille, Elina et Igor d'un côté et Henry de l'autre.

Parmi les proches, en effet, les conversations se concentrent généralement sur l'impact de la mission de leurs époux ou fils sur leur existence. Si Renée et Janine se plaignent du caractère secret de leurs époux et de la manière dont leur travail les touche sans qu'ils ne puissent s'en ouvrir à elles, Elina cherche désespérément à garder son mari à ses côtés, tandis qu'Igor ne peut que constater le prix exorbitant qu'il aura payé pour sa patrie. Quant à Henry, s'il a été protégé par ses proches du potentiel destructeur de leur engagement et si aucun dialogue ne lui permet d'exprimer concrètement sa perte, celle-ci n'intervenant qu'à la fin de la série, sur un montage couvert par la musique, on devine néanmoins le choc qu'il aura à assimiler, ainsi que le poids du secret et de la distance qu'il induit qui aura pesé sur son existence et ses relation familiales sans même en comprendre les raisons. C'est ce que nous montrent particulièrement les quelques échanges qu'il entretient avec sa mère, emplis de gène et de non-dits, mais également le temps passé avec son père dont la frustration le rend moins disponible qu'il ne le voudrait.

En parallèle de ces enjeux politiques vitaux, les quelques relations professionnelles qui nous sont données à observer reproduisent à leur échelle la même intrication de considérations privées et fonctionnelles. A l'agence, Philip commence par inciter ses employés à utiliser leurs propres expériences de voyage pour appâter les clients, puis c'est sur le registre affectif qu'il entreprend d'annoncer à Stavos son licenciement, en lui disant le considérer comme un ami. En infirmière, Elisabeth prend soin de Glenn, autant que d'Erika, se préoccupe de son ressenti et

partage des petits plats faits maison. En abordant Jackson, elle lui propose un stage en management sous prétexte qu'ils partagent les mêmes goûts pour le cinéma étranger. Et même lorsqu'elle suit en voiture la conversation des négociateurs soviétiques et américains, leurs échanges portent sur leur famille. De son côté enfin, les raisons pour lesquelles Paige voit son identité contrôlée par un marine qui passait s'acheter à manger relèvent clairement plus du domaine privé que professionnel.

Dès lors, la série ne prétend manifestement pas distinguer radicalement l'espionnage du reste de l'organisation sociale et en appeler à une séparation normale entre ces deux sphères. Aucune simplicité ou pureté en la matière ne serait à retrouver enfin pour ses protagonistes. Seul le degré d'implication personnel change en matière d'espionnage, par l'investissement qu'il exige et les risques qu'il fait courir. Même Henry, qui échappe pourtant par son jeune âge à ces enjeux, développe avec son père un dialogue utilitaire puisqu'il a besoin que celui-ci continue à payer son école privée. Le reste de ses interventions apparaissent néanmoins bien spécifiques puisqu'il est le seul à parler spontanément de lui et être interrogé à ce sujet sans arrière-pensée. C'est notamment ce qui fait de sa relation avec Stan une exception, mais également ce qui explique les difficultés que rencontre sa mère à échanger avec lui, la parole n'étant jamais pour elle qu'un outil, et non un moyen d'expression.

5.3.2. Forme

Les prises de paroles s'inscrivent donc ici dans trois configurations distinctes : la coopération qui se présente généralement avant tout sous la forme d'un échange d'informations factuelles, la confrontation qui fait appel aux sentiments et aux valeurs de chacun et enfin la sociabilité qui mélange faits et affects. Généralement posés et n'hésitant pas à prendre leurs temps, les dialogues reposent autant sur ce qui est dit que sur ses silences, la respiration de ses intervenants, les regards que captent des plans très rapprochés, ainsi que la chorégraphie des corps dans l'espace. Au-delà des paroles, généralement entachées par le secret, ce sont les émotions, l'état d'esprit des intervenants qu'il s'agit de saisir afin, pour le téléspectateur, de comprendre les motivations et l'évolution des personnages au sein d'un contexte dont la complexité est, elle, prise en charge par le contenu explicite.

Cette répartition quasiment systématique entre communication factuelle et non-verbale souligne le double-jeu permanent qui se joue pour chacun entre l'histoire officielle, ce qui restera de leurs actions, et le vécu, bien plus complexe, de ses protagonistes. C'est particulièrement le cas, évidemment lors des scènes intimes, qui mélangent les deux, même si aucun dialogue n'échappe à cette double lecture. Ainsi, une rencontre aussi importante en

termes d'information que l'est la rencontre d'Elisabeth avec le général Kovtun comporte, à n'en pas douter, une forte dimension de confrontation, moins entre ses deux participants qu'entre l'engagement sincère de la première et le prix qui lui est demandé de payer en son nom.

De la même manière, la discussion qui s'engage entre Paige et Stan lors d'un diner entre amis parfaitement bon enfant ne se présente pas moins comme potentiellement conflictuelle sur le plan des valeurs. Or, précisément, à côté des échanges d'informations et les marques d'une sociabilité entretenue, les secondes ayant souvent pour objectif d'alimenter les premiers, les valeurs constituent le point d'entrée explicite à l'individualité des uns et des autres. Alors que le ressenti reste largement silencieux, l'expression de ce qui est important pour un personnage se fait à travers ses convictions. C'est la forme que prennent le discours de Stan à Thanksgiving, le conflit qui oppose Philip et Elisabeth, l'interrogatoire du Père Andrei par Dennis. C'est la part visible, dicible des individus, leur colonne vertébrale, celle qui leur donne stabilité et fierté au regard du monde. C'est cependant aussi celle avec laquelle ils ont à se débattre face à des sentiments parfois contraires.

La négociation entre ces valeurs et émotions est constamment mise en scène dans la série. Elisabeth et Philip les incarnent d'ailleurs particulièrement et leur couple, la rencontre, les conflits et les compromis qu'il fait vivre, en symbolise la beauté et la difficulté, autant que la nécessité. Prête à tout par patriotisme, la première finit par n'être plus que la caricature d'elle-même, jusqu'à risquer de se perdre, sans le second qui s'affadit et se désintègre à vue d'œil dans sa routine autocentrée. L'un n'exprime jamais mieux ce qu'il est et ce qu'il peut être qu'en présence de l'autre. Ils se justifient mutuellement, comme nos valeurs se changent en discours creux si elles ne s'accordent avec des sentiments, pourtant eux-mêmes si vains et fragiles.

5.3.3. Contenu

Vécu

Le vécu prend une place importante dans les échanges de *The Americans*. C'est, en effet, lui qui donne accès aux diverses informations que les personnages doivent s'échanger pour mener à bien leur mission. C'est, par ailleurs, un marqueur important d'individualisation permettant non seulement de faire vivre les mensonges qu'ils incarnent, mais également les existences réellement distinctes des uns et des autres. Ainsi, chacun se présente comme détenteur à la fois d'une expérience particulière, faite de rencontres et de connaissances dont l'intérêt lui confère de la valeur dans la chaine d'information dont il est un maillon, d'un quant-à-soi lui accordant

une marge de manœuvre face à ce qu'il partage avec d'autres, et enfin d'un rapport au monde propre en fonction de la position qu'il y occupe et de la vie qu'il y a mené jusque-là.

La dimension informative du vécu est évidemment avant tout portée par les agents, de part et d'autre, entre eux, même si leurs tentatives d'approche auprès des civils ont pour objectif de collecter des renseignements précieux sans que ceux-ci soient toujours conscients d'en détenir. Par exemple, une discussion aussi anodine, en apparence, que celle qu'entretiennent Janine et Renée à propos de leurs maris au premier épisode se présente comme un échange parfaitement ouvert d'expérience même si la présence d'Elisabeth non loin, et l'éventuel double jeu de Renée, en dévoile au téléspectateur le potentiel informatif. Contrairement à l'interrogatoire du Père Andrei, cependant, la dimension sensible de ce qui est exprimé échappe totalement au principal intéressé qui pense simplement se confier à une personne de confiance. C'est également le cas d'Erica et Glenn, Jackson ou Kimmy.

Pour instaurer une telle confiance, il est important de simuler un échange ouvert et, pour ce faire, rien de mieux que d'affubler son personnage d'un vécu très spécifique vis-à-vis duquel l'interlocuteur n'aura plus qu'à partager à son tour. On l'observe particulièrement dans la manière dont Elisabeth se construit un personnage de cinéphile, mais aussi de professionnelle côtoyant les mêmes cercles que lui, pour aborder Jackson et instaurer une relation plus proche et permanente. L'accès aux renseignements factuels passent inévitablement par le partage affectif, manifestant une communauté d'expérience ou une capacité de se comprendre l'un l'autre. Ainsi, si Glenn ne vit probablement pas du tout dans les mêmes sphères que l'infirmière de son épouse, la position particulière qu'occupe celle-ci dans l'accompagnement de personnes malades en fait une oreille toute trouvée pour lui exprimer les préoccupations qui l'accompagnent lorsqu'il travaille à un accord diplomatique majeur pour l'avenir du monde.

Or, si de telles manœuvres sont rendues possibles, c'est bien que chacun suit une trajectoire qui lui est propre, que seules ses paroles, ce qu'il accepte d'en dire, dévoilent en partie aux autres, dont les parcours, même proches, similaires ou croisés, ne se confondent jamais. Cette séparation des vécus individuels se constate tout au long des épisodes, par de multiples manifestations. C'est le cas notamment des récits de vie que peuvent de temps en temps esquisser les uns et les autres et qui laissent deviner derrière chaque personnage un monde largement inexploré. Claudia évoque sa jeunesse dans un dortoir ouvrier, Renée remercie Dennis d'avoir poussé sa candidature auprès de ses collègues, et, bien sûr, Henry est interrogé sur sa vie en internat, sa scolarité, ses relations amoureuses.

C’est cette existence fondamentalement indépendante de celle des autres qui justifie le choix des Jennings de le laisser finalement poursuivre sa route seul là où il se trouve. A plusieurs reprises dans l’épisode final, ils en parlent et se demandent s’il s’agit vraiment de la meilleure chose à faire et à chaque fois ils en concluent, malgré la souffrance que lui causera inévitablement cette séparation, que contrairement au reste de la famille sa vie à lui est pleinement américaine et qu’il est préférable de ne pas le déraciner de la seule existence qu’il ait jamais connue.

La série elle-même se conclut sur cette conviction partagée que, même séparés sur deux continents ennemis, les uns et les autres s’en sortiront et poursuivront leur chemin. Sans réel espoir de pouvoir se revoir ou communiquer à l’avenir, il ne reste aux parents que la foi d’avoir transmis à leurs enfants une indépendance suffisante pour s’en sortir sans eux. Ainsi, en affirmant qu’ils se souviendront d’eux, que ce ne sont plus des enfants et qu’ils les ont élevés, Philip semble lier cette autonomie aux souvenirs d’une éducation et d’un accompagnement plus fusionnel qui en seraient le fondement, tout en exprimant la crainte qu’ils ne finissent peut-être par oublier ce bout de vie passé ensemble.

C’est que la proximité n’empêche pas les non-dits, l’incompréhension et la méfiance. Même coéquipiers, même amis, voire meilleurs amis, on ne se dit pas tout. Dépassé par le bouleversement personnel que provoque ce qu’il n’ose découvrir, le mensonge au cœur de son existence, Stan mène seul son enquête et cache à ses collègues ce qu’il a fait. Il garde pour lui ce face-à-face en guise d’adieux durant lequel il a choisi de laisser filer ceux qu’il poursuivait depuis des années. Il retourne auprès de sa femme, lourd de nouveaux soupçons mais sans laisser apparaitre quoi que ce soit de ce drame intime. Il existe, bien au-delà de ce qu’il peut dire et exprimer, au même titre que Philip, lors de ses aveux, lui ouvre ce qu’il est sans pour autant admettre tout ce qu’il a pu faire, et surtout pas les meurtres dont lui et Elisabeth se sont rendus coupables.

Les moments de vérité ne vont jamais sans un minimum de dissimulation, la révélation de soi n’est jamais absolue et transparente. Les parts d’ombre subsistent quoi qu’il en soit. C’est le cas de Philip avec Stan et de Stan avec Dennis mais aussi d’Elisabeth avec Paige qu’elle protège des aspects les plus cruels d’une fonction à laquelle elle l’entraine pourtant. Même Henry, qui n’a pourtant rien à cacher, n’exprime pas directement ce qu’il pense de ses parents et ne le laisse deviner qu’à travers son comportement et son inquiétude. Un échange anodin et une trop grande familiarité peuvent d’ailleurs soulever le doute et révéler le mensonge dans toute sa vulgarité comme le démontrent les vaines tentatives des Jennings de répondre aux questions de Stan dans

le parking. Il sait et plus il obtient de réponses spécifiques, plus la manipulation dont il a fait l'objet apparait dans sa maitrise.

Mais au-delà cette part plus ou moins importante de quant-à-soi, l'absence de mensonge et de manipulation ne garantit pas plus l'empathie et la compréhension de l'autre. Au contraire, l'expression de vécus distincts permet régulièrement de signifier la distance qui sépare les personnages les uns des autres et le malentendu qui les éloigne. Ainsi, à l'opposé de l'ensemble de leurs autres relations, Philip et Elisabeth ne se mentent pas et, s'ils ne se racontent pas tout, répondent honnêtement aux questions qu'ils se posent l'un l'autre. On pourrait dès lors penser que cette complicité les mettrait parfaitement en phase. C'est en partie le cas puisqu'ils partagent en effet plus de secret qu'avec qui que ce soit d'autre, quel que soit par ailleurs leur degré d'entente sur le moment. Mais ils n'en restent pas moins soumis à la suspicion et l'incompréhension dès lors qu'ils ne partagent plus les mêmes objectifs.

La saison débutant sur le constat de deux trajectoires parallèles que plus rien ne semble réunir à part un toit commun où se reposer, nous observons ainsi combien l'éloignement de ces parcours de vie pèse sur le couple au point de ne plus pouvoir compter sur la reconnaissance de l'autre. Leurs confrontations se résument à constater l'incompatibilité de leurs expériences et priorités, ainsi qu'à se demander où ils se sont perdus de vue. Alors qu'ils vivaient leur mission côte-à-côte, l'un a ressenti le besoin de s'éloigner tandis que l'autre est resté et de cet embranchement est né une frustration nouvelle, une distance intenable, la nécessité de se retrouver. C'est que si l'indépendance permet à chacun de continuer à vivre, elle isole aussi de plus en plus et finit par aliéner même les personnes les plus proches.

Si les expériences similaires rapprochent, en effet, au point d'en faire une technique privilégiée pour soutirer des informations, consciemment ou pas, comme le montre le discours empathique que développe Dennis lors de l'interrogatoire du Père Andrei, en lui indiquant la proximité de leurs responsabilités, leurs divergences mettent rapidement un coup d'arrêt à la communication entre deux individus. Et dans ce cas, soit l'un accepte de rejoindre d'autre, comme le fait Oleg en acceptant la mission que lui propose Arkady, soit on assume son altérité radicale face à l'autre, comme il se la verra renvoyée par Elina lorsqu'il lui annoncera son choix. Chaque décision nous rapproche des uns et nous rend étranger aux autres. En décidant de retrouver Elisabeth à Chicago à la fin du sixième épisode, Philip manifeste ainsi combien leur communication compte pour lui bien plus que son indépendance.

Si l'expression du vécu par les personnages de la série nous indique donc la part importante d'individualité dont ils sont le support, en faisant de chacun une ressource précieuse, un menteur

potentiel et un acteur indépendant, elle démontre aussi combien le besoin de se connecter à d'autres, de partager ses expériences et d'être ainsi compris et reconnus, constitue une motivation vitale pour chacun. Le simple fait de mettre son point de vue unique au service d'une collecte d'information bien plus vaste et dont ils ignorent bien souvent la finalité ne démontre-t-il pas d'emblée la dimension profondément collective de ces existences en apparence autonomes. En rejoignant Elisabeth, Philip ne rejoint dès lors pas que son épouse ou sa complice, il retrouve la dimension inévitablement interpersonnelle, la motivation collective, de son individualité.

Rôles sociaux

Les rôles sociaux que jouent les personnages de la série peuvent être répartis en deux catégories a priori distinctes, ceux de serviteurs d'une cause nationale et ceux, moins héroïques, de membres actifs de la famille et de la société dans son ensemble. Bien plus valorisée par la notion de devoir, la première justifie de nombreux sacrifices personnels et emplit ceux qui y participent de la conviction de l'importance de ce qu'ils accomplissent, qu'ils en maitrisent pleinement les enjeux ou pas. Moins affirmée mais pourtant omniprésente, la seconde offre non seulement un cadre quotidien et familier aux interactions des divers protagonistes, qu'il s'agirait ou non pour la première de préserver à tout prix, mais également une portée intime et interpersonnelle à des existences largement happées par des problématiques qui les dépassent. A côté de la confrontation entre Est et Ouest, *The Americans* se présente donc aussi comme un conflit intime entre vie personnelle et devoir patriotique.

Du côté américain, cependant, ces deux sphères coexistent dans une relative harmonie. Le service de la patrie s'exerce au sein d'un métier reconnu, offrant un statut social, et dans l'objectif de défendre le mode de vie qu'incarne leur famille, comme l'exprime particulièrement le discours de Thanksgiving que prononce Stan. Certes, Glenn ne peut être présent auprès de son épouse malade autant qu'il le souhaiterait et Stan peut être particulièrement touché par le meurtre d'un contact mais les risques sont circonscrits par leur métier. Côté soviétique, par contre, la tension entre devoir et vie personnelle est d'autant plus grande que pour remplir le premier, ils ont dû installer la seconde en terrain ennemi, jusqu'à mieux connaitre celui-ci que la patrie qu'ils sont sensés défendre. Par ailleurs, même pour ceux dont la famille se trouve au pays, comme c'est le cas d'Oleg, un dilemme supplémentaire s'ajoute au premier puisque la nation est divisée et qu'il s'agit donc de la sauver d'elle-même.

Déjà écartelés entre leur intégration américaine supportée par Philip et leur loyauté à leur mission d'origine garantie par Elisabeth, les Jennings vont un temps incarner la division

soviétique avant de choisir leur camp, contre leurs supérieurs hiérarchiques, et assurer ainsi leur cohésion. Ce choix en faveur de la paix américano-soviétique les réconcilie d'ailleurs dans le même temps avec la terre d'accueil sur laquelle ils ont élevé leurs enfants. L'écart entre leur mission et leur vie familiale et professionnelle n'en reste pas moins important et irrécupérable tant les trahisons et les sacrifices exigés auront influé sur leur intimité et leur identité.

Portée par Philip, et l'adoption du mode de vie américain, la préoccupation pour le bien-être personnel et la famille est ostensiblement méprisée par Elisabeth qui insiste sur l'importance de sa mission. Celle-ci s'avère pourtant contraire aux valeurs familiales et se voit radicalement rejetée par Philip lorsqu'il apprend le meurtre d'un couple en présence de leur enfant de sept ans. L'une et l'autre semblent inconciliables mais en rejetant Elisabeth, c'est aussi sa famille et ce qui l'a motivée à l'origine, sa mission, que Philip met en péril. Par ailleurs, lorsque sa vie se révèle moins précieuse que sa mission et que celle-ci est détournée au profit de valeurs dans lesquelles elle ne se reconnait plus, Elisabeth ne peut à son tour que se rendre à l'évidence : continuer à obéir aveuglement reviendrait à trahir ce pourquoi elle s'est toujours battue. C'est dès lors dans la voie intermédiaire que leur offre Oleg que l'un et l'autre trouvent le moyen de concilier la grande et la petite Histoire.

La famille, quoique très éloignée du modèle traditionnel incarné par celle de Stan ou de Dennis en termes de répartition des rôles, continue de constituer une référence incontournable pour les Jennings, car si chacun n'y joue pas une partition irréprochable, elle apporte néanmoins refuge et motivation une fois que le reste s'est effondré. Ainsi, c'est en père que Philip passe du temps avec Henry et tente de lui offrir l'éducation qu'il souhaite, mais c'est aussi ce qui motive sa décision de ne pas l'emmener avec eux ; c'est en mère qu'Elisabeth transmet à Paige son expérience et souffre de la voir rester sur le quai ; c'est en mari enfin que Philip la rejoint dans cette épreuve alors qu'il avait lui-même l'intention de rester aux Etats-Unis. De fait, si le maintien de leur couverture a si longtemps été un enjeu primordial, c'est sans doute moins parce qu'il assurait leur mission, qu'ils auraient pu continuer ailleurs et sous d'autres identités, que parce qu'il protégeait la cohésion familiale.

Loin d'être aussi égoïstes et distincts de toute préoccupation politique que ne laisse penser l'opposition entre devoir et vie personnelle, les rôles familiaux, sociaux et professionnels comportent une part importante d'attention à l'autre, d'intérêt et de soin, qu'il ne faudrait pas négliger. Henry s'inquiète pour son père, Stan veille sur ses proches, Philip s'intéresse à ses employés. Si l'on n'y parle pas en termes de devoir, le souci des autres n'y est pas moins omniprésent. De même, symétriquement, la mission que porte l'un et l'autre camp véhicule et

défend des valeurs qu'il leur importe vraiment de transmettre et faire vivre au sein de leurs familles.

Investis de valeurs, d'un sens du devoir et d'une place auprès de leurs proches, les personnages de *The Americans* sont largement définis par des rôles sociaux aussi complémentaires que contradictoires. Ils portent des missions qui les dépassent de loin tout en leur donnant vie au cœur de leur intimité. Ils sont prêts à s'oublier au nom des autres mais en assument le prix auprès des leurs.

Relations

Les discours des personnages investis dans le conflit et la méfiance qui opposent les Etats-Unis et l'URSS sont jalonnés d'une opposition constante entre un « eux » et un « nous », un « ici » et un « là-bas », et même un « toi » et un « moi ». Eux ce sont au choix les américains ou les soviétiques, le FBI ou le KGB, mais toujours les salauds, les menteurs, ceux auxquels on ne peut pas faire confiance. Là-bas, c'est bien sûr la Russie, ce pays lointain que l'on ne peut que fantasmer tant les informations sont maigres et les souvenirs anciens, c'est Moscou qu'Oleg n'a retrouvé que pour mieux repartir. Toi, enfin, c'est cet étranger dans ma maison, ce proche que l'on ne reconnait plus, ce complice qui a lâché la cause, cet ami qui révèle son imposture. Mais l'épisode final se distingue surtout par un « on », le on de la famille, de ce qu'on va faire, ce qu'on décide, ce qu'on va devenir une fois qu'ils ont pris leur envol.

Tout cela dessine très clairement la manière dont les appartenances et les exclusions définissent les individus en les intégrant à des ensembles plus larges qu'eux : leur nationalité, leur fidélité, leurs attachements et valeurs, mais aussi leur rapport à l'autre ou aux autres, aux proches, à ceux qui faisaient partie d'eux, dans lesquels ils se reconnaissaient ou auprès desquels s'exprimait leur raison d'être. Sans ces miroirs tendus, sans ces rappels constants à eux-mêmes, le risque de se perdre, de n'être rien ni personne, eux qui pourraient être n'importe qui, est vertigineux. Comme chacun de leurs personnages, ils ne seraient plus qu'un visage et un nom, une coquille vide, dotée de deux trois caractéristiques mais d'aucune relation pour leur donner vie comme Paige, Henry, Stan, Stavos et quelques autres confèrent aux Jennings leur existence.

Ainsi, de même que ce qui lie Elisabeth et Philip est essentiel à leur équilibre respectif au point de leur faire perdre pied une fois séparés, l'amitié que ce dernier entretient avec Stan est aussi sincère que factice. Bien sûr, elle se fonde sur un mensonge et s'est élaborée patiemment dans un but de renseignement. Pourtant, chacun semble offrir à l'autre un reflet de sa propre existence et ce n'est qu'une fois le mensonge révélé que leur proximité apparait dans toute son évidence.

Alors que Stan lui reproche d'avoir fait de sa vie une plaisanterie, Philip lui répond que c'est sa vie à lui qui en est une, lui pour qui cette amitié, la seule qu'il n'ait jamais connue, est toujours apparue dans sa dimension illusoire. Lui qui pensait être du bon côté du miroir déformant a découvert petit à petit les manipulations et faux-semblants qu'étaient devenus son existence et son engagement.

Au-delà des déguisements et des histoires qu'ils se racontent, la rencontre se fait dans une forme d'authenticité travestie, les destins se connectent et les vérités des uns comme des autres s'expriment.

Singularisation

Si les protagonistes de la série se trouvent régulièrement valorisés en tant qu'individus uniques, c'est avant tout au sein des trois cadres que nous avons tenté de décrire précédemment. Les vécus des uns et des autres en fait des ressources précieuses, les rôles sociaux qu'ils jouent leur confèrent une place spécifique et les relations dans lesquelles ils s'inscrivent les révèlent dans leur singularité. En particulier, nous constaterons que l'excellent travail d'Elisabeth attire l'attention de ses supérieurs et la place en position de découvrir ce que peu de personnes savent. De son côté, l'indépendance d'esprit de Philip et son retrait, ses idées progressistes en faveur de la paix, ne sont pas non plus passés inaperçus et justifient à leur tour que ce soit à lui qu'Arkady fasse appel pour déjouer le coup d'Etat qui se prépare.

Autant Oleg que les Jennings expriment leur conviction de jouer un rôle primordial pour l'avenir du monde, le premier lorsqu'il explique à son épouse qu'il part pour que leur fils puisse grandir dans un monde meilleur et les seconds en incitant Stan à les laisser partir pour transmettre le message qui évitera l'échec des tentatives de paix. Les individus prennent toute leur importance dans ce contexte qui les dépasse tout en reposant entièrement sur eux, au même titre que la confiance qu'ils réussissent à développer entre eux. Toutes ces questions diplomatiques reposent en dernier recours sur les relations interpersonnelles, ainsi que les compétences et les volontés individuelles. Et il en est de même au sein de la famille ou dans le cadre amical et professionnel où chacun occupe une place particulière, comme nous l'avons montré.

Par ailleurs, nous l'avions dit aussi, les individus marquent leur séparation radicale avec les autres par la place conséquente qu'occupe le quant-à-soi et les faux-semblants dans l'organisation du récit. Il est cependant un autre aspect du discours des personnages que nous n'avons pas encore évoqué, celui ayant trait à l'expression de leurs émotions et convictions en

tant que telles. De fait, si la respiration, les regards et la musique prennent en charge tout ce qui relève du tragique, de l'indicible, permettant ainsi à une forme de pudeur de présider aux échanges, les personnages ne sont pas moins les supports de toutes sortes de besoins, d'envies, de goûts, d'émotions ou d'opinions qui envahissent chacune de leurs prises de parole.

Qu'il donne son avis sur un film ou un personnage, qu'il s'excuse du dérangement qu'il cause ou qu'au contraire il impose sa volonté, qu'il s'énerve ou manifeste sa satisfaction, qu'il appelle à l'aide ou affirme son indépendance, l'individu occupe l'espace et chacune de ses interactions par l'expression de son identité. Il existe, qu'il parvienne à se contenir ou pas, et doit dès lors négocier avec l'existence de ceux qui l'entourent. Pas question ici de s'imposer ou de chercher à tout prix à se valoriser. Au contraire, chacun évite de s'imposer et cherche à limiter le caractère envahissant de sa présence. Ne sachant jamais précisément ce que l'autre vit ou pense, on marche sur des œufs, on prend sur soi, on assume sa part du contrat sans se plaindre. La singularité est sacrifiée au profit d'une cause, des autres, d'un rôle.

Pourtant, lorsque vient le temps de faire ses adieux, de dire l'essentiel à leur fils, tout en retenue pour ne soulever aucun soupçon, Philip et Elisabeth ne s'attardent que sur cette singularité, cette dimension ultra-personnelle. Lui qui n'a jamais eu à s'effacer derrière un déguisement et une identité factice, lui qui n'est particulièrement ni utile, ni indispensable, ils lui disent de rester lui-même, ils lui disent qu'ils l'aiment tel quel. Au-delà de leur position et de leurs compétences, les individus ne trouvent dès lors leur véritable valeur qu'en eux-mêmes, leur quotidien insignifiant, leurs amis et anecdotes, leur liberté. Or, arrivés à Moscou, c'est cela même qu'ils imaginent trouver, une identité et une existence sans autre horizon qu'elles-mêmes, être enfin soi et rien que soi.

5.4. Actions

5.4.1. Schéma actantiel

The Americans se présentant comme un Drama d'espionnage qui se concentre sur un couple de personnages principaux et une dizaine de personnages secondaires mélangeant préoccupations politiques et privées, les quêtes qui en constituent les enjeux se répartiront, elles aussi, entre différents acteurs et rayons d'action. Quoique les différentes quêtes se mènent en même temps et se croisent constamment, chacun se voit attribuer une motivation et un terrain de jeu qui contribue à sa caractérisation.

Destinateur : URSS (KGB, général Kovtun, Claudia puis Arkady)	Destinataire : URSS (KGB, général Kovtun, Claudia puis Arkady et Gorbatchev)

Objet : informations sur le sommet	Sujet : Elisabeth
Adjuvants :	Opposants :
Ep. 1 : Paige, Claudia, Marilyn, Glenn	Ep. 1 : FBI, M. Hanley, Arkady, Oleg
Ep. 6 : Jackson, Paige, Claudia, Marilyn, Philip	Ep. 6 : Philip, FBI, Stan et Dennis
Ep. 10 : Philip, Stan	Ep. 10 : FBI, Stan, Paige

Seul membre du couple Jennings à encore être impliquée dans leur mission d'espionnage, Elisabeth se voit confier par sa hiérarchie la responsabilité de rassembler les informations importantes autour de la tenue d'un sommet américano-soviétique de désarmement. Elle est aidée dans cette tâche par son agent de liaison, Claudia, plusieurs complices, ainsi que sa fille qu'elle initie au métier. Quoiqu'involontaires, les personnes qu'elles approche dans le but d'obtenir ce qu'elle recherche peuvent également être considérées comme des adjuvants. Quoiqu'ayant abandonné son poste, son mari, Philip se présente autant comme une aide que comme un frein puisqu'il lui met des bâtons dans les roues par moment mais préserve sa couverture et finit par la rejoindre lorsqu'elle en a vraiment besoin. En fin de saison, sa mission leur revient alors à tous les deux.

Du côté de ses opposants, nous retrouvons dans un premier temps le FBI, comme ennemi traditionnel, mais également Arkady et Oleg qui cherchent à court-circuiter la nouvelle mission qui lui a été confiée par le général Kovtun. Sur la fin de la saison, ceux-ci deviennent cependant les destinataires de son travail, à la place de ses supérieurs qui l'ont trahie. Enfin, en lui permettant de partir et porter son message jusqu'au bout, Stan se révèle comme un adjuvant de premier plan alors qu'il avait toujours incarné un risque jusque-là.

Destinateur : Philip	Destinataire : Philip
Objet : Indépendance	Sujet : Philip
Adjuvants :	Opposants :
Ep. 1 : Elisabeth, Stan, Henry, employés	Ep. 1 : Arkady et Oleg, Elisabeth
Ep. 6 : Stan, Henry, Paige	Ep. 6 : Elisabeth, Henry, employés
Ep. 10 : Elisabeth, Paige, Stan, Arkady	Ep. 10 : FBI, Père Andrei, Stan, Henry

De son côté, Philip endosse la préoccupation plus personnelle de trouver une forme d'indépendance qui lui permette de rester en accord avec lui-même. Cette quête qui se présente comme un retour à soi est évidemment motivée par lui-même, même si tous ses proches sont appelés à en bénéficier et y contribuent par leur seule présence dans sa vie. Elle sera cependant de courte durée puisque, dès le premier épisode, Oleg lui demande de travailler pour lui et Arkady. Fidèle à sa motivation de départ, il préfère cependant en discuter avec Elisabeth afin de ne pas la trahir mais ce ne sera pas si facile. Soucieuse de préserver la répartition des rôles qu'ils se sont attribués, cette dernière l'aide en effet à poursuivre ses objectifs sans devoir intervenir à ses côtés. Mais cette séparation nette finit pas constituer un obstacle lorsqu'elle refuse de discuter avec lui de sa mission.

A l'épisode 6, sa situation financière le force à faire des choix qui vont à l'encontre de ses objectifs et entrave grandement son projet, par l'intermédiaire de Henry qui le place en position de demander de l'aide au père d'un ami afin de continuer à payer sa scolarité et Stavos qu'il est contraint de licencier. Par ailleurs, Elisabeth le place entièrement en porte-à-faux avec ses valeurs en le poussant à maintenir leur façade alors qu'il désapprouve les actes qu'elle lui permet de commettre. En choisissant de la rejoindre alors qu'elle ne le lui demande pas, il reprend cependant le contrôle sur sa vie et met ses compétences au service de sa famille.

Risquant de perdre sa liberté et ses proches en fin de saison, il assume pleinement sa double identité et va chercher ailleurs une terre pour accueillir ses aspirations, même si l'abandon d'Henry rend ce rêve à jamais incomplet. Alors qu'il lui avait toujours offert l'amitié et la reconnaissance dont il avait besoin pour se définir, Stan se dresse momentanément entre lui et sa fuite mais finit par le laisser partir, investi de la mission de s'occuper de son fils en son absence.

Destinateur : KGB	Destinataire : Philip et Elisabeth, Paige, Henry
Objet : Vie de famille (couverture)	Sujet : Philip et Elisabeth
Adjuvants : Ep. 1 : Page, Claudia, Stan Ep. 6 : Henry, Paige, Stan Ep. 10 : Stan	Opposants : Ep. 1 : Elisabeth, General Kovtun, Arkady, Oleg Ep. 6 : Claudia, Elisabeth, Philip Ep. 10 : FBI, Père Andrei, Stan, Paige

Enjeu courant sur l'ensemble de la série et se clôturant sur son épisode final, la préservation de la famille Jennings, comme couverture mais aussi comme foyer pour chacun de ses membres transcende les missions d'information ponctuelles au profit d'une présence constante sur le terrain. Organisée par le KGB, cette cellule familiale balaye rapidement sa fonction utilitaire pour bénéficier avant tout à ceux qui la font exister. Le travail d'Elisabeth, en lui demandant d'être prête au sacrifice ultime, d'un côté et les demandes d'Oleg appelant Philip à espionner sa propre femme, de l'autre, la mettent cependant en péril. Négligeant le repas de Thanksgiving au profit de son engagement au service de Claudia, Elisabeth prend le risque de tout perdre et ce n'est qu'en allant vers elle que Philip leur permet d'exister à nouveau autrement que comme façade.

Enfin, face à la mise en lumière de leur couverture, les Jennings voient leur cohésion remise en cause par la nécessité de laisser Henry sur place, puis par la décision de Paige de ne pas les suivre. En les laissant passer et en acceptant de prendre en charge leur fils, Stan se révèle par contre comme leur seul allié alors que plus rien ne permet à leur mensonge de perdurer plus longtemps. Recentrée sur ses « membres fondateurs », la famille poursuivra cependant son existence à l'autre bout du monde, même amputée, puisque le couple reste soudé et que les enfants étaient quoi qu'il arrive appelés à les quitter un jour.

Destinateur : USA, FBI, Stan, Dennis	Destinataire : USA, Stan
Objet : Protéger son mode de vie	Sujet : Stan
Adjuvants : Ep. 1 : Dennis, Renée, Philip Ep. 6 : Dennis, FBI, Philip, Henry, Paige, Renée, Janine Ep. 10 : Henry	Opposants : Ep. 1 : Renée, Elisabeth, Philip, Paige Ep. 6 : Claudia, Elisabeth, Philip, Paige Ep. 10 : Philip, Elisabeth, Paige, Dennis, FBI, Renée

Quoique ne concernant pas le duo central, la quête que mène Stan se présente en miroir autant qu'en concurrence des objectifs poursuivis par celui-ci. Cherchant à protéger le mode de vie qu'il mène au nom de l'Amérique qu'il sert mais aussi de ses valeurs, il trouve en ses proches autant de soutiens et de motifs pour continuer à se battre. Pourtant, à l'inverse de Philip qui découvre peu à peu l'importance de sa mission et ses compétences pour la poursuite de ses objectifs privés, Stan prendra conscience de la place prépondérante de ses relations intimes au cœur de son engagement politique au point de le faire passer au second plan, protéger son mode

de vie exigeant peut-être de sa part de cacher certaines informations pour protéger ceux qui l'aiment, même si ceux-ci, comme Renée, le menacent potentiellement jusque dans son foyer.

5.4.2. Compétences, limites et impact

Quoique rencontrant des difficultés et finissant par être découverts, les Jennings font preuve d'une efficacité absolument redoutable dans leur fonction d'agents secrets. Elisabeth en particulier multiplie les apparences et mène de front des tâches aussi diamétralement opposées que celles d'infirmière à domicile et de tueuse professionnelle sans véritable dilemme moral ou logistique. Tout roule parfaitement bien au point qu'elle prend même en charge de corriger les difficultés de ses complices, qu'il s'agisse de récupérer la fausse carte d'étudiant de Paige en tuant M. Hanley ou de se rendre à Chicago pour tirer Harvest des mains du FBI.

Quoiqu'ayant mis de côté ces activités d'espionnage, Philip n'en conserve pas moins les automatismes comme le démontrent sa capacité d'improvisation dans ses mensonges et une attention toujours en éveil pour repérer le signal d'Oleg ou le piège du FBI qui risque de se refermer sur lui. Le contraste avec les difficultés qu'il rencontre pour maintenir son agence de voyage à flot n'en est dès lors que plus marqué, alors qu'il s'y consacre à présent totalement, comme pour signaler qu'on ne peut être bon en tout point et qu'on l'est parfois malgré nous dans un domaine que l'on n'a pas choisi. En l'occurrence, les qualités qui font de lui un bon espion semblent l'avoir choisi, bien plus que le contraire. Il aimerait être aussi bon ailleurs mais n'y arrive pas.

A côté de ces deux « machines de guerre », tous les autres apparaissent un peu moins efficaces, faillibles et limités. Paige a encore beaucoup à apprendre et reste protégée des aspects les moins glorieux de l'activité de ses parents, Marilyn suit les instructions et attend d'Elisabeth qu'elle mène les opérations, Claudia cache bien son jeu mais ne se met jamais en première ligne, pas plus que le général Kovtun ou Arkady. Oleg a déjà failli se faire attraper par le passé et finit par être arrêté. Côté américain, le FBI avance certes et obtient des résultats à force d'un travail long, minutieux et acharné. Rien ne leur vient intuitivement ou facilement puisqu'il s'agit pour eux de mener l'enquête, de suivre la trace des espions russes et non d'agir directement. S'ils développent des compétences et une expertise en la matière, ce n'est jamais qu'en réaction à ce qu'on leur fait subir. Il s'agit de faire la lumière sur l'infinité des activités que le KGB mène dans l'obscurité et le secret.

Devançant légèrement ses collègues grâce à son intuition et sa connaissance intime du couple Jennings, Stan démontre ainsi l'étendue autant de ses capacités, puisqu'il pourrait arrêter les

deux meilleurs espions soviétiques infiltrés aux Etats-Unis, que de son incompétence puisqu'il a vécu des années au plus près des individus qu'il traquait. En choisissant de les laisser partir, il annihile tout le travail qu'il a pu accomplir mais fait aussi preuve d'une conscience des enjeux et de la portée géopolitique de sa fonction dont il ne s'était jamais vraiment inquiété jusque-là, affirmant par exemple que le coup d'Etat qui se prépare contre Gorbatchev lui importe peu.

Or, la question de l'impact de toutes ces actions est évidemment primordiale lorsqu'il est question de relations internationales et de paix mondiale. Pourtant, si ces questions peuvent servir de toile de fond à la série et alimenter son intrigue, le moins que l'on puisse dire est que l'on n'en voit pas réellement les effets. C'est dès lors bien plus au niveau individuel et affectif que cet impact est véritablement mesuré. Certes, on imagine que le retour à temps des Jennings auprès d'Arkady permettra d'empêcher le coup d'Etat et donc de permettre à un désarmement progressif de s'enclencher, mettant à terme fin à la guerre froide. Mais, alors qu'ils retrouvent leur pays, c'est surtout sur ce qu'ils vont devenir là où ils n'ont plus aucune attache, loin de leurs enfants et de leurs amis, sans véritable statut social ou professionnel, que l'on est amené à s'attarder, comme l'indiquent leurs dernières paroles : « Ça fait bizarre ! », « On s'y habituera. ».

On reste de fait au plus près des individus. On peut compter les crimes commis sur place par des agents soviétiques au fil des années, comme le fait Stan. On peut s'inquiéter, avec Philip face à une Elisabeth de plus en étrange, de l'impact psychologique de ces missions sur les agents eux-mêmes. On peut ressentir le déchirement de ces parents séparés de leurs enfants et de ces amis rongés par la trahison. On peut même voir, à l'autre bout du monde, les familles pleurer les enfants, les pères et les maris qu'elles ne reverront plus. Mais on ne verra pas les conséquences globales de ce qui se passe à Washington. L'économie mondiale, les guerres, les modes de vie, rien de tout cela. Les rues et les appartements de Moscou ressemblent à s'y méprendre à ceux que l'on trouve en Amérique, les drapeaux soviétiques en plus, le mode de vie, que retranscrit le film regardé par Paige, Claudia et Elisabeth, apparait si proche, si normal. Le va et vient de la vie civile est lui-même quasiment hermétique à ce qui se joue souterrainement. Seuls les médias ou quelques spécialistes en parlent, mais sans forcément en saisir les enjeux cachés, les manigances des uns et des autres.

Par conséquent, quoique particulièrement efficaces, Philip et Elisabeth n'apparaissent finalement ni comme de véritables menaces pour la société dans son ensemble, ni comme des héros porteurs de la cause de leur peuple. Ils agissent, font des dégâts et des victimes, parfois innocentes, mais leur pouvoir de nuisance reste aussi limité que celui de changer la face du

monde, quelles que soient leurs convictions politiques et la force de leur engagement. Quoique largement fructueuse et valorisée pour son importance stratégique, la capacité d'agir de chacun se révèle donc assez limitée, si bien que c'est avant tout sur eux-mêmes et leurs relations que se concentrent l'essentiel de ses effets. Le reste n'est qu'une participation à la marge à une histoire lointaine et qui leur échappe largement mais la manière dont leur vie et celle de leurs proches a été bouleversée par leur activité clandestine, la manière dont elle a modelé ce qu'ils sont, au point de ne pas savoir ce qu'ils pourraient faire et être d'autre, ça c'est concret, ça permet au téléspectateur de s'investir émotionnellement, ça alimente en drame des enjeux trop souvent austères et sans visage.

Plus qu'un sujet d'action, un acteur du récit, les personnages centraux de *The Americans*, revêtent donc une fonction affective et de concrétisation des enjeux du dispositif narratif et historique mis en œuvre, à travers l'effet de particularisation qu'ils induisent par leurs points de vue, leurs relations avec les autres, leurs conflits existentiels, leurs corps, outils ou potentiellement souffrants… Cette attention à l'impact individuel se retrouve d'ailleurs, à moindre échelle aussi dans le traitement des autres personnages qui, quoique représentant souvent des cibles stratégiques, des pions narratifs, ne se limitent jamais à cette fonction prétexte mais apportent par petites touches également une dimension personnelle à leur rencontre avec les Jennings. Qu'il s'agisse de l'art auquel Erica initie Elisabeth, lui ouvrant ainsi la porte à un rapport moins fonctionnel et plus expressif à elle-même, du gâchis de la jeune vie de M. Hanley pour s'être trouvé par hasard sur la trajectoire de la mauvaise personne, des liens qui se créent entre les individus au-delà des faux-semblants, aucune rencontre, aussi utilitaire et manipulatrice soit-elle, n'échappe à la révélation d'une part d'humanité, autant du côté de la victime, que du côté du menteur. Plus tragiquement sans doute encore pour ce dernier qui voit plus crument la vérité des relations qu'il entretient et doit vivre avec ce qu'il fait aux autres. Plus que son maigre rayon d'action, ses limites reposent dès lors avant tout en lui, en sa conscience et son sens moral.

5.5. Modalités de marquage

5.5.1. Clarté narrative

Si la quête et les valeurs représentées par chacun des principaux protagonistes sont assez claires, la manière dont elles trouvent leur résolution apparait par contre plus compliquée à démêler. Certes, nous voyons se développer diverses tensions, entre l'intime et le politique, l'authenticité et la dissimulation, le sacrifice et l'expression de soi, la fidélité aux origines et l'assimilation à la communauté d'accueil, mais même si les personnages endossent l'une ou l'autre position, il

n'en reste pas moins évident que c'est au cœur même de chacun d'entre eux que ces oppositions opèrent.

Ainsi, Elisabeth, qui représente sans doute celle qui maintient sa ligne de conduite de la manière la plus rigoureuse, incarne parfaitement la fidélité, le sacrifice de soi et des autres au profit de son engagement, est profondément ébranlée lorsqu'on lui explique qu'elle en sait désormais trop pour risquer de tomber vivante entre les mains de l'ennemi ; Philip, qui rejette cette vie au profit d'un rapport plus authentique à lui-même et à ses proches, découvre, lui, que ce n'est pas si simple, que le mensonge fait désormais partie de son identité et que, pour se retrouver, il doit mener à terme son engagement et négocier avec les responsabilités qu'il porte malgré lui ; Stan a beau apparaitre franc et incarner l'harmonie entre ses convictions, sa manière de vivre et sa fonction, il découvre au sein de ce tableau l'inconciliable présence d'un ami-ennemi.

Si les camps s'opposent, ce n'est donc en définitive que pour mieux se découvrir comme les deux facettes d'une même pièce. Pile, une famille américaine est déchirée, face, un foyer soviétique pleure la disparition d'un des leurs ; pile, le quotidien souterrain d'Elisabeth, face celui en pleine lumière de Philip, de part et d'autre la même solitude ; pile, les dissimulations du FBI, face les manipulations du KGB ; pile, un sommet explosif, face, une vie de famille éparpillée. Tous ces enjeux et ces tensions si clairement définis sont appelés à se résoudre dans la rencontre et la négociation, la conciliation de ce qui semblait opposé par définition car le tout est dans la partie et chacun porte en lui ce qu'il croyait combattre.

5.5.2. Doxa

Quoique se refusant à tout manichéisme, *The Americans* révèle néanmoins certaines évidences qui méritent d'être soulignées. Ainsi, si les camps américain et soviétique semblent traités sans jugement ni opposition simpliste, la différence que marquent deux positions asymétriques, les dissimulateurs et les enquêteurs, des crimes commis et leur résolution, induit inévitablement une forme de bonhomie naïve d'un côté et une dissimulation, certes coupable et désolée, de l'autre. Si l'on ajoute à ce tableau la surreprésentation des personnages féminins, côté espions et la population exclusivement masculine parmi les agents du FBI, l'impression de ne pas jouer à armes égales, d'être prêts à tout, même à la dissimulation, à en faire une affaire personnelle et non purement professionnelle s'en trouve renforcée. La séparation entre le privé et le public est brouillée par la pratique de l'infiltration d'intrus au sein des communautés américaines, au même titre que l'utilisation de femmes fragilise la frontière entre le foyer et le travail. La série ne précise pas si c'est une bonne ou une mauvaise chose, même si, dans les faits, il s'agit bien d'ennemis politiques, mais elle entérine au minimum les difficultés que cela engendre.

D’autre part, en traitant par l’intime et l’affectif, c’est-à-dire l’individu, ce contexte historique, la série en impose une vision à la fois dépolitisée et typiquement libérale, jusque dans la neutralisation du conflit qu’elle met en scène dans le fort intérieur de chaque personnage. Pas de lutte, pas de vainqueur, pas de conséquences dramatiques et nationales en dehors de celles qui touchent la psychologie des individus. De même, il adopte forcément tous les codes de la famille traditionnelle bourgeoise, puisqu’il s’agit pour le Jennings de passer inaperçus dans une société organisée autour de ce modèle. Notons cependant que ce point de départ permet aux Jennings de le subvertir tranquillement en renversant largement la répartition genrée qu’il sous-tend, ainsi que les valeurs de fidélité et d’obéissance qu’il véhicule généralement. En contrepoint, les familles de Stan et Dennis apparaissent directement un peu vieillottes et dépassées.

5.5.3. Thèse unificatrice

Si thèse unificatrice il y a, malgré la volonté évidente de la série d’éviter de tomber dans le propos moral ou politique, c’est donc bien du côté psychologique qu’il faut se tourner. Nous l’avons plus ou moins identifiée, l’idée de la part que prennent les autres dans la vie et l’identité d’un individu, de la difficulté de concilier en soi ses compétences, ses convictions, ses responsabilités et ses valeurs, du prix personnel de ses engagements et de ses actes, de la fondamentale indépendance de chacun mais aussi du reflet que lui renvoie chacune de ses rencontres, cette idée complexe et contradictoire constitue bel et bien une thèse qui relie chaque épisode en une série cohérente, que souligne particulièrement son final.

5.5.4. Dispositif énonciatif

The Americans se présente à la fois comme un récit historique, du moins inspirée de l’Histoire récente, et un drame familial, particulièrement centré sur le couple parental. En proposant une mise en scène alliant reconstitution d’époque et gros plans prolongés sur ses personnages, elle impose une forme de réalisme, attaché aux détails, qui ne peut que renforcer l’évidence de son propos. En refusant de prendre parti, elle cherche clairement à se présenter comme objective. Pas de distanciation, cependant, ici, mais au contraire une volonté d’offrir au téléspectateur le confort et la confiance nécessaire pour s’immerger entièrement, au plus près des individus dont on lui présente le parcours. C’est précisément cette proximité qui est sensée garantir la neutralité du point de vue. La relative quotidienneté du cadre à partir duquel des personnages développent leurs actions, le foyer, les relations familiales et les rituels de retrouvailles autour d’un repas, renforce d’ailleurs l’impression et donc l’efficacité de cette familiarité facilitatrice.

5.6. Conditions d'existence

5.6.1. Institutionnelles

Plus que jamais, les institutions constituent ici une condition d'existence des personnages que nous propose de suivre la série. Le KGB les a choisis avant même qu'ils soient majeurs, les a formés, entrainés, réunis et incités à former une équipe autant qu'une famille. Paige et Henry sont entièrement le résultat de cette injonction, de ce besoin de se fondre dans le modèle américain, comme le rappelle le rêve d'Elisabeth, lors de l'épisode final, dans lequel elle dit ne pas vouloir d'enfant. La famille, autant que les individus qui la composent apparaissent comme les créations de la raison d'Etat soviétique, forgées en fonction des standards américains.

Or, l'intention première a beau être la manipulation, leur existence et identité ont beau se présenter comme mensongères, ils n'en ont pas moins fini par prendre vie et réalité. Elisabeth n'en est pas moins une mère qui subira le déchirement d'être séparée de ses enfants. Ces derniers n'en ont pas moins défini une personnalité et des projets qui leur sont propres. Les coéquipiers n'en sont pas moins devenus un couple, au même titre que leur amitié de convenance avec Stan a fini par déborder son cadre purement utilitaire. Cette importance fondatrice des institutions ne se limite d'ailleurs pas aux seuls personnages infiltrés. Ainsi, Stan se définit avant tout par sa fonction au sein du FBI. Elle dicte non seulement ses relations et ses préoccupations mais aussi ses convictions et son caractère.

Cette place au sein d'une institution, quelle qu'elle soit, s'étend ainsi bien au-delà de ces quelques personnages pour concerner tout le monde. Non seulement Dennis rejoint Stan au rang des individus investis par leur fonction mais leurs épouses à leur tour existent à partir de ce statut et développent une relation d'échange autour du partage de cette expérience commune. Chacun joue son rôle et affirme sa subjectivité à partir de sa place dans la société et de la mission qu'il a à y mener. C'est ainsi que le père Andrei peut être convaincu de faire passer les intérêts de son Eglise avant ceux de personnes qu'il apprécie personnellement, ou que Glenn se dit tiraillé entre la mission diplomatique essentielle qu'il mène pour l'avenir de son pays et ses devoirs d'époux envers une femme gravement malade.

Les institutions, quel que soit le poids qu'elles font peser sur les individus, contribuent largement à les faire exister en tant que tel. Elles leur attribuent une mission et une position particulière qui finissent par forger leur expérience et déterminer leurs relations avec les autres. Elles fonctionnent comme un destin qui trace leurs trajectoires et la manière dont celles-ci s'influencent l'une l'autre au point de les rendre toutes interdépendantes. Ce sont elles qui

président aux rencontres et aux attachements qui s'en suivent, bien plus que toute forme de compatibilité d'humeur, de caractère ou de valeurs.

5.6.2. Psychologiques

Si les institutions offrent à chaque individu un cadre dans les limites duquel se développer, sa conscience morale singularise son rapport à ces déterminismes structurels. Ainsi, malgré une mission identique, Elisabeth et Philip s'éloignent l'un de l'autre en raison du sens qu'ils parviennent encore à donner, ou non, à leur engagement. Bien plus résiliente que son mari, la première se distingue par sa loyauté, presque indéfectible, mais aussi par sa capacité à ne pas se laisser affecter par les actes, parfois extrêmement violents, qu'elle est amenée à accomplir pour la cause qu'elle défend. C'est ce qui fait d'elle un agent exceptionnel, dont Paige pourra dire que personne ne lui ressemble, mais c'est, à l'inverse, aussi la sensibilité de Philip et son besoin de vivre en adéquation avec ses propres convictions, qui le rend si unique aux yeux d'Oleg et Arkady. Ses idées sont proches des leurs et même s'il a abandonné sa mission, ils savent qu'il ne pourra résister à la tentation de se mettre au service d'une cause en laquelle il croit.

Cette conscience morale s'exprime par ailleurs également à travers le quant-à-soi que les personnages, déguisés ou non, préservent quoi qu'il arrive face aux autres. Ils ne disent pas tout, se réservent une part importante de leurs émotions et sont en définitive les seuls à pouvoir déterminer leurs actions, décider à qui obéir et pour quelles raisons. C'est là que repose la liberté de dévier de sa trajectoire, de déjouer les prévisions et finalement de décider par soi-même et pour soi-même. C'est ce qui permet à Paige de rester sur le quai, à Stan de laisser partir les ennemis qu'il a poursuivis des années durant ou à Elisabeth de désobéir à Claudia. C'est aussi sur le pari de cette liberté, sur cet « être soi » hors des étiquettes institutionnelles, qu'Henry est laissé à lui-même, abandonné par sa famille. Celle-ci serait dès lors la plus importante et la seule qui compte vraiment, chacun devant avant tout composer avec sa propre conscience.

5.6.3. Sociales

Entre le rôle que les institutions leur font jouer et l'intimité de leur quant-à-soi, les relations que les personnages de *The Americans* entretiennent leur fournissent une porte d'entrée souvent inattendue et bouleversante à ce qu'ils sont, leurs besoins fondamentaux et ce qui compte réellement pour eux. Ces relations, nous l'avons vu, ne sont ni choisies, ni fondées sur l'affinité, elles s'imposent de l'extérieur et souvent pour des raisons purement utilitaires. Il s'agit de manipuler les autres pour mieux s'en servir. Pourtant, dans ce contexte peu propice à

l'authenticité que l'on pourrait imaginer nécessaire pour qu'une rencontre ait véritablement lieu, chacun se découvre des liens et attirances inattendues qui finissent par le renseigner sur lui-même. Derrière la façade, l'autre le cueille dans son humanité et lui révèle ce qu'il avait oublié ou n'osait s'avouer.

Que ce soit l'amitié improbable entre Stan et Philip qui les place devant l'évidente symétrie et interdépendance de leurs existences ou la rencontre d'Elisabeth avec Erica qui éveille en elle une sensibilité artistique et un rapport plus intérieur à elle-même, les liens que chacun noue avec ceux qu'il côtoie les changent profondément et finissent par représenter l'essentiel de ce qu'ils auront été.

5.6.4. Symboliques

Quoique chaque personnage serve de support à une vision du monde relativement définie et aille même jusqu'à incarner des oppositions symboliques nettes comme celle entre les Etats-Unis, explicitement défendus par Stan, et l'URSS, dont Elisabeth n'a de cesse de protéger les intérêts, entre le sacrifice de soi au service de la collectivité et le compromis pour le bien de tous, ou encore entre le travail minutieux mais transparent du FBI et l'efficacité souterraine du KGB, ces attributs n'apparaissent en réalité que comme les manifestations du caractère fondamentalement institutionnel et de la conscience morale des individus qu'ils caractérisent.

S'ils les portent comme une seconde peau, ils ne semblent en effet pas en dépendre, au point que tous finissent par s'en défaire au dernier épisode pour laisser apparaitre un rapport plus authentique à eux-mêmes, débarrassés de ce vernis idéologique au profit de ce qui compte vraiment : leurs attachements mutuels, l'expression libre de soi, de leurs espoirs et de leurs sentiments, des existences délestées du poids de la responsabilité politique.

5.7. Tensions

5.7.1. Intérieur/extérieur

Une bonne partie des enjeux que développe la série autour de ses personnages s'inscrit dans la tension entre l'individu, son intériorité, sa vérité, et ce qui n'est pas lui, ce qui pourrait lui être opposé comme extérieur. A travers l'usage important du déguisement et de la fausse identité, ses personnages se placent en effet d'emblée dans un jeu autour des apparences. Parfois manifestées par des accessoires divers, celles-ci ne s'arrêtent cependant pas à leur usage puisque leur absence ne sert en réalité que de couverture à leur ultime déguisement, celui dont ils ne peuvent se défaire sans perdre des pans entiers de leur identité, celle de parents et d'amis en particulier.

Quoique révélant le cœur fondamentalement relationnel et la profondeur de l'intériorité individuelle, ce constat permet également de découvrir la part essentielle que prend l'extérieur, et en particulier les autres, dans la définition de celle-ci. C'est dès lors à un brouillage de la frontière entre intérieur et extérieur que l'on assiste. Bien sûr, le quant-à-soi maintient la possibilité d'une indépendance et d'une séparation radicale entre l'individu et son environnement, comme le montre l'isolement grandissant de Philip et Elisabeth au fur et à mesure que leurs trajectoires se distinguent l'une de l'autre. Mais ce retrait ne se fait pas sans frustration et appauvrissement de l'individualité de chacun, réduite à une caricature d'elle-même dans le regard de l'autre. Il n'empêche par ailleurs pas à d'autres rencontres de continuer à avoir lieu et provoquer des ébranlements intimes, si bien qu'il parait compliqué d'envisager un enfermement absolu en soi-même.

Loin d'être propre à l'individu, la distinction entre intérieur et extérieur s'exprime d'ailleurs aussi dans l'usage répété de la catégorisation sociale et politique distinguant « nous » et « eux ». Qu'il s'agisse de relations internationales, de fonctions et d'intérêts opposés, ou même de signifier à quelqu'un sa différence radicale, l'ensemble de l'humanité se trouve marquée par cette frontière mouvante et jamais clairement définie. Au milieu de ce constat, le cas de l'individu et l'évidence de sa séparation avec ce qui lui serait extérieur apparait dès lors purement fonctionnelle et aussi pertinente que n'importe quelle autre. On signifie ainsi une opposition propre à un contexte particulier plus qu'une réelle définition.

5.7.2. Liberté/contrainte

La liberté individuelle trouve à s'exprimer à travers deux questions distinctes, celle de la conscience et celle des déterminations institutionnelles. La première définit la contrainte comme absence de consentement tandis que la seconde la présente comme absence de choix. Ainsi, si Philip et Elisabeth ont vu leur vie tracée par une instance extérieure, ils ont pu y adhérer toutes ces années parce qu'ils y avaient consenti en toute connaissance de cause. Par contre, lorsqu'il décide de s'en distancier, parce qu'il ne s'y reconnait plus, Philip ne peut revenir sur ce que ce choix a fait de lui mais il se réapproprie sa conscience, quitte à la mettre, volontairement, au service d'une cause qui lui parait plus en adéquation avec ses aspirations. Si Elisabeth vit quant à elle davantage son rôle de mère comme une contrainte qui s'est imposée à elle, elle y consent au nom de ce que lui dicte son engagement et c'est pleinement libre qu'elle continue à obéir aux ordres qu'elle reçoit bien après que son mari ait décidé d'arrêter.

En fait de contrainte, il apparait dès lors que celle-ci ne s'impose aux individus qu'en fonction des choix auxquels ils ont consenti. Ainsi, la fuite et l'abandon d'Henry peut s'envisager comme

une contrainte que ni ses parents, ni sa sœur n'ont souhaité. Philip et Elisabeth savent cependant que cela faisait partie des risques qu'ils ont acceptés de prendre en devenant espions une vingtaine d'année plus tôt et, même si cela leur brise le cœur, ils choisissent la voie la plus raisonnable qui se présente à eux dans le cadre de l'existence qu'ils ont accepté de mener. N'ayant pas pu exercer cette liberté de choix, puisqu'elle est née dans un contexte contraignant, ce n'est qu'en choisissant de se séparer de ses parents que Paige peut envisager reprendre le contrôle de son existence, et commencer à assumer ce qu'elle a elle-même choisi.

Dans le même ordre d'idées, en étant l'objet d'une manipulation de longue haleine de la part de ses voisins et amis, Stan, qui pensait sans doute être libre, découvre qu'il n'a pu consentir à rien de ce qui lui arrive. En décidant de les laisser s'enfuir, de ne pas prévenir ses collègues et de revenir auprès de Renée dont il sait à présent qu'elle pourrait être une espionne, il reprend cependant les rênes de ce qu'il est prêt à accepter ou pas et retrouve ainsi sa liberté. C'est alors en sujet libre, même si profondément marqué par sa trajectoire, qu'il va retrouver Henry et le libérer à son tour, lui permettant ainsi de devenir ce que ses parents avaient souhaité pour lui, lui-même, et rien que ça.

Si l'ignorance ou les circonstances peuvent dont exercer sur l'individu des contraintes, dont il n'a d'ailleurs pas forcément conscience, celui-ci, dès lors qu'il prend sa vie en main et exerce son libre arbitre peut être un sujet libre, quelle que soient les contraintes qui s'exercent sur lui par ailleurs. De fait, choisir implique des conséquences, plus ou moins désagréables, qu'il s'agit d'assumer mais tant qu'elles découlent d'un consentement éclairé, elles ne constituent en rien des limites à la liberté. Ainsi, les institutions, même les plus coercitives, les relations et responsabilités qui en découlent, voire le contexte géopolitique ou les décisions diplomatiques, rien d'extérieur ne se présente réellement comme contraignant dans la mesure où la liberté consiste précisément à poser des choix dans la situation particulière dans laquelle on se trouve.

Ainsi, coincé dans son rôle de père et patron ordinaire, obligé de couvrir les agissements meurtriers de sa femme pour maintenir cette couverture, Philip perd toute liberté. Pour la récupérer, il lui faudra assumer jusqu'au bout l'engagement qu'il a pris auprès d'Elisabeth, et à travers elle de leur pays. Ce n'est qu'en choisissant de la rejoindre et de l'aider qu'il retrouve la capacité d'influer sur le cours de son existence. La fuite de ses responsabilité, l'abandon pur et simple de son poste, au contraire, ne le libère pas mais le place à la merci de ce qui continue de se dérouler sans lui.

C'est donc dans l'action et dans l'action seule que l'individu peut prétendre exercer sa liberté et si, bien sûr, Philip et Elisabeth peuvent espérer pour Henry une vie pour laquelle il n'aura

pas à poser des choix aussi radicaux que les leurs, dans laquelle il peut suivre ses désirs sans avoir à faire des sacrifices, ils savent aussi qu'ils l'ont placé malgré lui dans une position dont la sortie soudaine ne pourra être que brutale. A lui d'y voir une opportunité et de se prendre en main face à ce dernier choix qu'ils auront fait pour lui.

Ici encore, nous pouvons dès lors remarquer que loin de se présenter comme extérieure, la situation dans laquelle se trouvent les individus est appelée à être incorporée par celui-ci. Certes, elle peut se présenter comme une contrainte mais une fois assumée par un choix conscient, elle s'intègre au sujet libre pour ne plus s'en distinguer.

5.7.3. Originalité/conformisme

L'objectif des principaux protagonistes de la série étant de passer inaperçu, de se fondre dans la masse, ils adoptent évidemment les codes sociaux du milieu qu'il leur faut intégrer. Néanmoins ce conformisme ne se limite jamais à une façade lisse et sans aspérité et ils ajoutent à chacun de leurs personnages suffisamment de particularités pour ne pas lever les soupçons. Cette personnalisation ne relève cependant jamais d'une quelconque originalité mais a au contraire pour fonction de nourrir une forme de banalité par divers détails biographiques et quotidiens. Rien de plus banal, en effet, que des individus, tous uniques et se distinguant par une myriade de données insignifiantes.

Ainsi, paradoxalement, c'est sans doute parce qu'Elisabeth est la plus soucieuse de rester conforme à ce qui est attendu d'elle qu'elle se révèle capable de multiplier les personnages les plus divers, tandis que Philip, se débattant avec une conscience qui le pousse à prendre ses distances avec les ordres qui lui sont donnés, se montre bien plus scrupuleux et mal à l'aise face à cette comédie. Par ailleurs, derrière la façade qu'ils arborent de famille américaine modèle, leur mode de vie, leur fonctionnement en tant que famille et en tant que couple défie largement les conventions et rôles sociaux au point de présenter un contre-modèle parfaitement original en regard de leur couverture factice.

Pour autant, pas plus que les précédentes, la tension entre originalité et conformisme ne semble pouvoir définir le rapport que l'individu entretiendrait avec la société. Chacun est au contraire un parfait compromis entre les deux et ce n'est qu'en embrassant consciemment l'un que l'on peut pleinement explorer l'autre. Peut-être moins lucides sur leur banalité, les autres personnages de la série n'en apparaissent d'ailleurs que plus conformistes par rapport au recul que leur position d'infiltrés offre aux Jennings. Chacun se montre, en effet, relativement prévisible et facile à manipuler pour les experts du comportement que sont devenus au fil du

temps Philip et Elisabeth. Et si l'un et l'autre peuvent se laisser surprendre par certaines de leurs rencontres, ce n'est pas dû à leur caractère particulièrement original mais bien au partage d'une condition ou d'une sensibilité communes.

Il s'agit donc en réalité d'une tension qui engage chaque individu par rapport à lui-même. Le conformisme, c'est l'inconscience et l'absence de choix ; l'originalité, l'expression d'une liberté pleinement assumée.

5.7.4. Universel/singulier

C'est discrètement que la série subvertit l'universalité du modèle qu'elle semble présenter à première vue. En effet, nous l'avons vu, par son casting très blanc et rigoureusement réparti en fonction des rôles et camps de chacun, *The Americans* offre de l'expérience individuelle une représentation assez uniforme et prédéfinie selon les catégories de genre, de race et d'âge. Néanmoins, en valorisant le choix et la liberté individuelle, elle dégage également une voie singulière pour exercer son individualité, ce que l'on peut observer au sein du couple Jennings qui use au mieux des compétences propres à chacun. Pour autant cet individu n'en reste pas moins calqué sur un modèle rationaliste et libéral qui n'est pas sans poser question en évacuant d'emblée tous les particularismes et les spécificités qui peuvent aliéner le sujet, s'exprimer dans le désinvestissement ou des formes d'actions invisibilisées.

Or ce choix est loin d'être évident ou même accessible. Ainsi, si Philip parvient bien à convaincre sa partenaire de suivre sa voie, peut-être Stan ne fait-il que constater son impuissance et se résigner à voir tout ce en quoi il a toujours cru ridiculisé, peut-être Paige refuse-t-elle d'assumer ses choix et va-t-elle se jeter dans les bras du FBI, peut-être Henry sombrera-t-il dans la dépression. En retournant ici l'interprétation des actes de chacun, on ne fait en réalité que confirmer le modèle qui en est à l'origine mais cela permet au moins d'envisager d'autres expériences toutes aussi universelles, comme la défaite, la perte de soi, l'humiliation… Moins glorieuses et plus solitaires, ces possibilités se présentent d'ailleurs davantage sous la forme de vécus singuliers et non partageables.

N'est-ce pas dans cette fragilité, dans cette exposition, aussi propre à chacun qu'universellement ressentie que les personnages de la série trouvent en l'autre, même et peut être surtout berné, ridicule dans sa naïveté, blessé dans sa confiance et sa générosité, un reflet d'eux-mêmes, une condition qui les lie au-delà de leurs mensonges avec le reste de l'humanité ? C'est dès lors une fois encore non dans la tension mais dans la réconciliation entre singularité et universel, entre fragilité ressentie et fragilité partagée, qu'apparait l'individu, condamné à ne

faire qu'un avec ses congénères, par-delà les affects, les capacités ou les vécus de chacun. Son histoire, aussi extraordinaire soit-elle, est l'histoire de tous, un récit qui dépasse les frontières et les conflits, appelés à disparaitre.

6. Bojack Horseman

Série animée feuilletonnante faisant évoluer ses personnages dans un espace variable à partir d'un point récurrent, la villa de son héros titre et plus largement Hollywoo, version parodique de Hollywood, *Bojack Horseman* développe son propos et sa narration sur l'ensemble des six saisons qui la composent, tout en offrant une véritable cohérence par épisode et par saison. Ainsi, de nombreux épisodes présentent des astuces narratives propres à partir du point de vue particulier d'un de ses protagonistes et chacun de ces regards approfondit le propos de la série sur la difficile acceptation de soi tout en participant à faire avancer l'intrigue, tant à travers ses péripéties particulières que dans le sens de l'écoulement naturel de l'existence de ses personnages.

Quoique leurs problématiques ne fassent que s'approfondir au fur et à mesure des saisons, les « héros » de la série n'en restent jamais exactement au même point. Ils évoluent ou du moins changent tout en restant englués dans des problèmes personnels qui prennent simplement des formes nouvelles en fonctions de l'évolutions des circonstances dans lesquelles ils s'inscrivent. Tout change, rien ne reste figé indéfiniment, qu'il s'agisse des relations, des conditions d'existence ou des projets poursuivis, et pourtant les personnages restent fondamentalement les mêmes, habités par les mêmes traumas et les mêmes questionnements qui ne font que s'approfondir sous d'autres formes.

L'horizon d'attente déployé repose sur trois ressorts relativement distincts : tout d'abord, en lui présentant des personnages qui vont mal mais qui cherchent de toutes leurs forces à aller mieux, le téléspectateur s'investit dans leur quête de mieux-être ; ensuite, en proposant un univers imaginaire composé d'un mélange d'humains et d'animaux et reposant en grande partie sur l'absurde, la série fidélise un public friand de cette forme d'humour ; enfin, en offrant un regard parodique sur Hollywood et son industrie, appuyée par la participation d'un grand nombre d'acteurs célèbres pour le doublage de leur propre rôle et la multiplication des références, elle promet une critique bienveillante mais sans concession d'un milieu social qui influe largement sur la culture américaine et au-delà.

Inscrits dans un monde absurde qui ressemble à s'y méprendre au sien, les personnages expriment un malaise qui peut être celui du téléspectateur lui-même qui vient chercher dans

Bojack Horseman la confirmation qu'il n'est pas seul à penser que la société du divertissement, dans laquelle il s'inscrit également en tant qu'abonné Netflix, se révèle trop souvent vertigineuse et insatisfaisante, incapable d'assurer son bonheur et le laisse dès lors, comme Bojack et ses amis, seul face à lui-même. Une fois la critique de l'industrie du divertissement révélée dans son absurdité, reste l'inconfort très intime de devoir être responsable de son propre bien-être. Et, paradoxalement, pour accompagner cette quête solitaire, *Bojack Horseman* se propose à la fois comme révélation crue sur le monde actuel et initiation éclairée vers un autre fonctionnement. Au lieu de se satisfaire de sitcom édifiante et moralisatrice sur le modèle de celle dans laquelle le personnage principal a lui-même joué dans les années '80, autant apprendre à accepter une solitude accompagnée au milieu du constat d'un monde absurde… grâce à une série animée des années 2010.

6.1. Synopsis

Episode 1 : Diane n'a plus de nouvelles de Bojack depuis plusieurs mois et lui laisse régulièrement des messages vocaux dans lesquels elle lui raconte la folle tournure qu'a pris son quotidien depuis que son mari, Mr Peanutbutter, acteur enthousiaste auquel tout a toujours réussit sans effort, a décidé de rassembler les signatures nécessaires pour destituer le gouverneur de Californie afin de se présenter à sa place. N'étant pas parvenu à ses fins, il le défie ensuite pour une course de ski qui désignerait le nouveau gouverneur, même si rien ne prévoit une telle procédure. Après une campagne médiatique et politique absurde, la course aura finalement lieu mais Todd, qui volait à bord d'un drone-trône, la remporte en franchissant la ligne d'arrivée le premier. Ne souhaitant pas se définir, il démissionne cependant de son poste quelques secondes après avoir prêté serment, ce qui permettra à des élections d'avoir lieu. Pendant ce temps, Princess Carolyn subit une fausse-couche alors que son petit-ami lui demande d'emménager avec lui. D'abord réservée, elle finit par lui dire son rêve de fonder une famille et ils décident d'essayer de le réaliser ensemble.

Episode 6 : Poursuivi par des idées noires, la cohabitation de Bojack avec sa mère sénile et sa fille récemment apparue ne se passe pas bien du tout. Pris dans une spirale de haine de soi, il use de tous les prétextes pour fuir la maison et s'énerve lorsqu'il voit sa mère s'occuper d'une poupée. Après avoir lancé la poupée de son balcon, il s'en veut et se fait aider de Mr Peanutbutter pour la retrouver. Après négociation avec sa voisine, il ramène la poupée et s'excuse auprès de Hollyhock qui cherche à se rassurer. De son côté, Todd, fraichement fiancé à une jeune actrice se voit poussé au mariage pour des raisons de marketing alors qu'il cherche encore à comprendre ce que signifie être asexuel. Alors que Princess Carolyn collabore avec un

ancien ennemi pour organiser le succès de la cérémonie, il décide de renoncer au mariage après avoir demandé conseil à Diane.

Episode 12 : Alors qu'elle essaie de vendre son nouveau projet de série, Princess Carolyn promet la collaboration de Bojack sans son accord, ce qui lui fait craindre la fin de sa réputation et de sa carrière. Grâce à l'aide de Todd, elle décide cependant de se reprendre en main et d'aller voir Bojack. Trop préoccupé par ce qu'il s'est passé avec Hollyhock, celui-ci ne l'écoute pas vraiment mais se remémore une information importante qui lui permet de découvrir qu'Hollyhock n'est pas sa fille mais la fille de son père. Ayant cherché la mère biologique, il trouve son nom et son numéro de téléphone qu'il va apporter aux pères adoptifs de Hollyhock. Pendant ce temps, Diane et Mr Peanutbutter achètent une nouvelle maison pour finir par découvrir que leur mariage est devenu trop lourd à maintenir debout, tandis que Todd crée une nouvelle affaire à partir d'une ancienne qui a mal tourné et rencontre une autre asexuelle qui l'invite à sortir. De retour chez lui, Bojack est enfin disponible pour accepter de jouer dans la nouvelle série que produit Princess Carolyn et un coup de fil de Hollyhock lui permet de s'excuser et d'envisager avec elle une relation fraternelle.

6.2. Caractérisation

6.6.1. Visuelle

Série animée mettant en scène une population en partie humaine et en partie animale, le tableau que nous avons utilisé pour nos autres analyses nécessite une adaptation importante. La distinction entre les personnages masculins et féminins restant importante et identifiable, nous la garderons tandis que celle entre blancs et non blancs se révèle beaucoup moins prégnante. Notons cependant que sur l'ensemble des personnages humains, un seul est visiblement noir, un des huit pères de Hollyhock, mais ne parle jamais seul, un élu a la peau foncée dans l'animation sur le parcours législatif de l'amendement de Katrina, tandis que Diane est vietnamienne, quoique doublée par une actrice blanche, et quelques personnages féminins ponctuels présentent une peau hâlée sans que l'on puisse déterminer leur origine.

Le moins que l'on puisse dire est donc que malgré la confusion apportée par les nombreuses figures animales, la représentation de la diversité ethnique humaine semble avoir été éludée ou contournée, ce qui ne va pas sans poser question, notamment sur ce que représentent les personnages animaux face à des humains presque exclusivement blancs. Ainsi, sur l'ensemble du casting de doublage crédité, seuls six acteurs ou actrices peuvent être identifiés comme non blancs (soulignés d'un trait interrompu) et un seul d'entre eux double un humain (blanc), Flip McVicker.

	Hommes	Femmes	Animal féminin	Animal masculin
3 épisodes	*Todd Chavez*	Diane Nguyen	Princess Carolyn	Mr Peanutbutter
2 épisodes	Judah Mannowdog		Hollyhock	Bojack Horseman
1 épisode	**David Chase**, **Vincent D'Onofrio**, a Ryan Seacrest Type, 2 passants en smoking, Elus de Californie, Flip McVicker, Cadre « What Time is it », Barry Scheck, *5 pères de Hollyhock*, Stuart, Jogger ⇨ 17 dont 5 nommés	Zoé et Zelda, Katrina, Emily, Conseillère du Gouverneur, Madeline, Courtney Portnoy, *3 asexuelles*, **Felicity Huffman**, Roxie, architecte, Sarah Lyn ⇨ 14 dont 7 nommées	Associée David Chase, serveuse, Beatrice Horseman, Tina, *Yolanda*, Réceptionniste, Fan ⇨ 7 dont 3 nommées	Réalisateur, Ralph Stilton, Woodchuck Coodchuck-Berkowitz, Présentateur MSNBSea, élu Californie, Pr. Thistlethorpe, Juge, Rutabaga Rabitowitz, *John* et *1 asexuel*, Cadre « What Time is it », Fan, *3 Pères de Hollyhock* ⇨ 15 dont 5 nommés

Nous pouvons constater, par ailleurs, que la répartition entre les colonnes est relativement équilibrée à l'exception des animaux féminins, au moins deux fois moins nombreux que toutes les autres catégories. Notons, cependant, qu'une majorité de ces personnages ne disposent pas d'une identité propre mais représentent des groupes (en blanc sur fond gris) ou fonctions particulières (en blanc sur fond noir). Ainsi, les pères de Hollyhock se répartissent entre humains et animaux masculins et forment un panel diversifié à eux seuls sans pour autant disposer d'une identité propre. Et il en va de même pour le groupe des asexuels que côtoie Todd, dans lequel seul un prénom est cité sur les cinq personnages présents. Les clients, électeurs, fans, passants ou prestataires de service ne sont généralement par nommés non plus.

Enfin, parmi les humains nommés, trois sortent particulièrement du lot puisqu'il s'agit de célébrités doublant leur propre personnage dans la série (en gras).

La diversité sexuelle est, quant à elle, représentée par l'asexualité de Todd et sa rencontre progressive d'autres personnes comme lui, à savoir le groupe des asexuels, puis Yolanda. Lorsque celle-ci lui dit être comme lui, une vue sur les clients alentours vient d'ailleurs souligner le sentiment d'appartenance et de normalité qui s'empare soudain de lui en les montrant tous habillés des mêmes sweet-shirt rouge et bonnet jaune qui le caractérisent. D'autre part, la relation qu'entretiennent les huit pères de Hollyhock ouvrent également la voie vers d'autres formes d'organisation familiale et sentimentale.

Par contre, les âges et physiques présents restent relativement uniformes puisque Beatrice Horseman est la seule personne âgée, par ailleurs en chaise roulante à certains moments, tandis que Zoe et Zelda, ainsi que Sarah Lyn, toutes trois cantonnées aux plateaux de télévision et extérieures à l'intrigue, si ce n'est comme évocation du passé, sont les seules enfants. Tous les autres personnages sont des adultes, autonomes, sans handicap ni particularité physique plus importante que le port de lunettes.

Quoique divers en apparence grâce à l'apport d'une pluralité animale, *Bojack Horseman* se révèle dès lors relativement traditionnel dans le choix de ses personnages en maintenant une forte distinction entre les genres représentés, un casting majoritairement blanc et un type physique représentant l'adulte valide d'âge et de corpulence moyens. Les classes sociales sont par ailleurs également évacuées puisque, même Todd qui vit au crochet des autres s'intègre parfaitement à ce milieu et ne se trouve jamais limité dans sa capacité d'action. Elles semblent par contre être remplacées par la distinction entre personnalités connues, dans et en-dehors de la série (sur fond gris), pour laquelle la colonne des animaux féminins reste dépourvue, et les personnages gravitant autour que ce soit au sein de relation professionnelles ou affectives.

Comme c'est généralement le cas dans les séries animées, les personnages récurrents portent les mêmes vêtements en permanence, sauf circonstances particulières. Ainsi, Bojack ne quitte sa tenue habituelle que pour enfiler son pyjama et son peignoir, ou éventuellement dormir torse nu. De même, Diane sera habillée différemment pour dormir même si un élément rappellera toujours ce qu'elle porte d'habitude, que ce soit par la couleur verte de sa nuisette dans l'épisode 12 ou par son top blanc au-dessus de son pantalon de pyjama dans le premier épisode, tandis que Todd se contentera de troquer son bonnet jaune pour un bonnet de nuit à pompon de la même couleur. Le froid justifie également des arrangements vestimentaires par l'adjonction d'une veste et d'un bonnet, voire d'une tenue de ski complète.

Les flashbacks représentant les personnages plus jeunes justifient également un changement de tenue qui reste par contre identique pour l'époque représentée. C'est le cas au début de l'épisode 1, lorsque Mr Peanutbutter débarque à Hollywood et se voit immédiatement proposé un rôle dans une série ou bien lorsque l'on voit des épisodes de la série de Bojack passer à la télévision. En dehors de ces quelques changements limités, deux personnages offrent encore quelques modifications vestimentaires, destinées à des fins humoristiques. Il s'agit de Mr Peanutbutter qui passe de sa tenue de ski à une tenue de diplômé lors de son passage éclair à l'académie du ski et de Todd qui arbore une écharpe indiquant qu'il s'est autoproclamé chef des discours motivant (« Head of pep ») au moment où il décide de donner à Princess Carolyn un discours reboostant dont elle a habituellement le secret. Enfin, alors qu'il dérive sur son drone depuis plusieurs jours, les traces de saleté sur les vêtements de Todd indiquent très clairement le temps écoulé.

Visuellement, les personnages sont donc caractérisés par une grande constance qui permet de repérer rapidement la moindre nuance, comme certaines blagues visuelles mais également un plan significatif comme celui où tous les clients du restaurant sont habillés comme Todd. Ces tenues, quotidiennes, indiquent leur identité qui passe aussi et surtout par leur degré d'activité et l'image qu'ils renvoient d'eux à l'extérieur. On est clairement dans un monde où chacun se définit en fonction de son image publique. Les professionnels et travailleurs sont en tenues, les célébrités n'ont qu'à exhiber leur visage pour susciter l'admiration, tandis que le reste de la population tente de mener tant bien que mal sa vie au cœur d'un quotidien anonyme.

Ainsi, Princess Carolyn est le protagoniste le plus actif et dynamique dans son poste d'agent, puis de manager, obsédée par son travail. Ses vêtements très colorés et féminins reflètent ce peps et cette exigence de présentation de soi qui la caractérise, ainsi qu'une bonne dose d'originalité qui la démarque des autres professionnels en costume ou en tailleur. De l'autre côté du spectre, Todd, avec son jogging, ses tongs et sa barbe de plusieurs jours, manifeste son côté paumé et à la dérive. Comme Bojack mais de manière bien plus marquée puisqu'il ne dispose pas de son passé et de la célébrité qui en découle et sur laquelle il peut toujours capitaliser, il démontre un certain laisser-aller et un désintérêt pour son apparence aux yeux des autres. Enfin, manifestant une décontraction cool découlant l'un de sa personnalité positive à l'extrême et l'autre de sa jeunesse, Mr Peanutbutter et Diane se présentent à la fois comme décontractés et soignés, sportif ou féminine, sans effort apparent.

6.2.2. Sonore

Doublés par des acteurs et actrices connus, la plupart des personnages bénéficient de l'image de celui ou celle qui lui prête sa voix, ce qui contribue à l'intérêt du public connaisseur. Lorsque, par exemple, Andre Braugher pose son ton pince-sans-rire sur les répliques du gouverneur Woodchuck, la stature de l'acteur participe pleinement à la construction du personnage, ce qui souligne l'absurdité de la situation dans laquelle il est placé et la rend d'autant plus savoureuse. Et il en est ainsi pour de nombreux personnages. L'amour des comédiens participe pleinement de l'expérience que propose la série à son public. Et l'hommage est évidemment poussé à son comble lorsqu'un acteur double son propre avatar.

Par ailleurs, quelques personnages très secondaires endossent pleinement le parti de la caricature en proposant des voix ridicules ou outrancières. C'est notamment le cas dans le premier épisode dans lequel Alisson Brie qui double Diane prend en charge la voix de la serveuse et celui de l'épouse de Woodchuck sur un ton très excessif rappelant que l'on est dans la parodie. Certains personnages secondaires sont d'ailleurs explicitement là pour apparaitre comme démesurés ou simplement loufoques.

Un personnage se distingue nettement des autres du point de vue sonore, il s'agit de l'infirmière à domicile, Tina, qui, contrairement à tous les autres animaux représentés ne parle pas mais grogne comme l'ours qu'elle est. Si cela se justifie en partie par le fait qu'elle n'a rien de particulier à dire qui enrichirait la narration, ce choix reste insolite par rapport au reste des personnages. Comme un rappel que les animaux ne parlent pas, elle éclaire de sa seule présence les interventions de tous les autres personnages animaux d'une lumière étrange et interpellante. Bojack, Mr Peanutbutter, Princess Carolyn, Woochuck, Ralph, Rutabaga et bien d'autres sont décidément de drôles de créatures dont le comportement contre-nature n'est peut-être pas sans lien avec leur participation à la grande illusion qu'est le Show Business.

Enfin, on ne peut évoquer l'identité sonore des personnages de *Bojack Horseman* sans se pencher quelques secondes sur l'usage que fait la série des patronymes. Souvent trop long et manifestement inventés, comme celui que donne Todd à son soi-disant ami lorsqu'il cherche conseil auprès de Diane, ils contribuent à brouiller les frontières entre l'homme et l'animal en donnant aux humains des noms qui évoquent des animaux, comme Mannowdog ou Flip McVicker, et aux animaux des noms qui les humanisent, comme Ralph Stilton, Coodchuck-Berkowitz, Professeur Thistlethorpe, Rabitowitz ou même Horseman.

Ces noms, s'ils participent évidemment de la parodie par leur aspect inventé, soulignent aussi, par leur longueur et leur répétition, l'importance qu'ils revêtent. De fait, comme nous l'avons souligné plus haut, une majorité de personnages ne sont pas nommés et se contentent d'incarner

des catégories de personnes indéterminées. Se faire un nom et le fait que les autres le connaissent et le prononcent fait de vous un individu à part entière. Sans ce passage obligé, qui n'est rendu possible que par la reconnaissance publique et médiatique ou par la relation interpersonnelle, vous n'existez tout simplement pas. Exister, c'est exister aux yeux d'autrui qui nous nomme et nous fait advenir à la singularité individuelle.

6.2.3. Espace

Les espaces traversés par les personnages de la séries peuvent très nettement se partager en trois catégories parfaitement traditionnelles : les habitations des protagonistes, à savoir la maison de Bojack, la villa de Mr Peanutbutter et Diane, ainsi que la nouvelle, la chambre à coucher de Woodchuck, le salon de Hollyhock à Wichita et l'appartement de Princess Carolyn ; les lieux de travail, en l'occurrence le bureau de cette dernière, celui de Rutabaga, celui de « What time is it right now.com », celui du Gouverneur, l'Open Space de Diane, l'académie de ski, ainsi que les différentes émissions, conférences de presse, évènements médiatiques et tournages auxquels un des héros participe ou est évoqué ; et enfin, les espaces publics et lieux de détente dans lesquels ils se rendent afin de vivre leurs aventure ou faire le point, la rue, le ciel, les bois, le pont vers Hawaï ou bien les restaurants, le bar, l'agence immobilière virtuelle ou l'hôtel.

Les spécificités des différents personnages se marquent aussi en fonction de leur manière d'occuper l'espace. Ainsi, on peut observer que les lieux de travail sont avant tout le domaine privilégié de Princess Carolyn qui s'y consacre corps et âme tandis que Bojack en reste à l'écart toute la saison et y voit juste son nom évoqué au dernier épisode. Repoussée dans sa propre maison, Diane cherche réconfort ailleurs avant de se réfugier sur le toit et prendre conscience qu'elle ne souhaite pas partager un espace qui serait vraiment à elle. Ne parvenant à s'investir dans quoi que ce soit, son mariage comme son travail, qu'elle sait trop pointu pour rencontrer le succès, elle n'est chez elle nulle part et épuise son intelligence à force de ne pouvoir en faire quelque chose de plus constructif que de poser un regard trop conscient sur elle-même et ce qui l'entoure.

A l'opposé, à l'aise partout et toujours au centre de l'attention, Mr Peanutbutter improvise conférence de presse ou meeting politique, se révèle acteur avant même de passer devant la caméra et se rend disponible partout où il est demandé. Il est l'animal médiatique par excellence, celui pour qui la représentation de soi est une seconde nature et qui ne s'épuise jamais d'être sous les regards. Brillant par son absence, soulignée par les messages vocaux que lui laisse régulièrement Diane, dans le premier épisode, Bojack oscille entre un foyer qu'il cherche à fuir dès qu'il en a l'occasion et des espaces publics dans lesquels il n'est personne. Soustrait aux

feux des projecteurs, s'étant aliéné tous ses amis, il se voit condamné à se concentrer sur sa famille face à laquelle il ne se sent pas à la hauteur.

Enfin, dormant sur le canapé de Mr Peanutbutter, puis de Princess Carolyn, Todd est le plus aérien de la bande, comme le montre poétiquement son séjour dans le ciel. Il n'a pas besoin de racine mais laisse son esprit vagabonder au fil de ses idées, aussi originales que farfelues. Quoiqu'éprouvant des difficultés à se poser, il n'en ressent pas moins un besoin d'appartenance et de reconnaissance qui le pousse à s'investir pour ses amis, qu'il s'agisse de la campagne de Mr Peanutbutter ou de rendre à Princess Carolyn sa volonté habituelle.

Notons pour terminer qu'en-dehors des espaces médiatiques dans lesquels un public est généralement représenté, les lieux publics et de détente sont relativement désert. Les rues, le bar sont quasiment vides. Or, si on imagine qu'il s'agit là de faire des économies, chaque personnage requérant une animation, cela donne à la ville de Los Angeles représentée un aspect irréel, onirique qui correspond assez bien au ton introspectif et désabusé de la série. Chacun mène sa vie seul et doit gérer ses angoisses sans attendre le support de personne car personne n'est véritablement en mesure d'aider qui que ce soit. C'est une démarche profondément solitaire. Des autres restent dès lors des dialogues qui permettent de se sentir ponctuellement moins seul, parfois, si on a de la chance et si on ne gâche pas tout, et puis l'amour éphémère d'un public influençable et en mal de divertissement, probablement pour n'avoir pas lui-même à se confronter à la solitude de sa propre quête intérieure.

6.3. Paroles

6.3.1. Contexte

Les paroles prononcées dans *Bojack Horseman* s'inscrivent dans le double contexte de la gestion de la vie quotidienne, qu'il s'agisse d'organiser les relations au sein du foyer, de collaborer au travail ou d'obtenir un service, et de l'exploration de soi, de son identité, de ses besoins et désirs, de sa valeur et de ses projets, la première considération servant clairement de cadre à la seconde qui s'avère la plus importante. Alors que les échanges présidant à l'organisation ordinaire sont à la fois futiles et pénibles à supporter, ceux permettant aux protagonistes de se découvrir sont nécessaires et salutaires, quoique douloureux.

Cette répartition distingue assez nettement deux types de relation présidant à ces échanges : celles, superficielles, entretenues avec le tout-venant, inconnu, collègue, connaissance ou commerçant, et celles, intimes, développées avec des amis proches, partenaires affectifs ou collaborateurs attentifs. Une troisième catégorie de relation doit cependant également être

observée, celle, médiatique, vécue avec le public. Superficielle comme une relation de travail ou de service, celle-ci a, en effet, pour particularité de porter sur la personnalité de l'individu placé sous les feux des projecteurs à tel point que celui-ci pourrait y voir un support à l'exploration de soi lorsqu'il ne s'agit que d'une illusion. Quand Mr Peanutbutter s'exprime devant les caméras, il peut sembler parler de ce qu'il veut et de ce qu'il est mais ce discours ne fonctionne que parce qu'il n'est rien d'autre que ce que le public projette sur lui. Quiconque souhaiterait exprimer qui il est et être reconnu pour cela grâce aux médias ne pourrait que s'y perdre. Ainsi, comme le découvre autant Bojack que Princess Carolyn à des moments différents le succès, les histoires n'ont qu'un temps et ne remplacent pas la vie. Ils semblent, au contraire, si l'on s'y investit trop, déraciner l'individu et approfondir son sentiment de n'être rien ni personne une fois le retour à la réalité opéré.

6.3.2. Forme

La série présente côte à côte quatre formes différentes de prise de parole donnant accès à des expressions de soi complémentaires de la part des personnages. Nous avons, tout d'abord, les moments de monologue intérieur durant lesquels un protagoniste exprime son mal-être. C'est typiquement le cas dans l'épisode 6 qui est ponctué par le discours de haine de soi qui envahit en boucle la tête de Bojack, mais on pourrait y intégrer également les messages vocaux de Diane dans le premier épisode qui, après trois mois sans réponse, utilise ce moyen pour exprimer sa solitude.

Ensuite, nous trouvons des scènes d'expression de soi ou de son projet, en large partie monologuée également, mais destinées à rencontrer l'adhésion du public. C'est ce que fait Mr Peanutbutter dès qu'il se trouve face à une caméra, c'est aussi ce que propose Flip McVicker lorsqu'il tente de vendre son scénario de série aux cadres de « What Time is it right now.com » ou Bojack quand il raconte ses démarches pour retrouver la mère de Hollyhock dans le but de convaincre ses pères de lui transmettre son numéro de téléphone. L'expression se fait dès lors plus active puisqu'il s'agit d'une démarche volontaire destinée à convaincre.

Les deux autres formes d'expression interviennent dans le cadre d'échange interpersonnels. Nous avons, d'une part, les échanges conflictuels, de négociation ou d'évitement, comme celui qui oppose Bojack à Felicity Huffman, Princess Carolyn à Rutabaga ou Diane à Mr Peanutbutter dans le bureau de visite virtuelle. Et puis, d'autre part, nous trouvons des moments, plus posés, de communication véritable entre amis qui sont autant d'occasions pour nos héros de prendre conscience de quelque chose d'important sur eux-mêmes ou sur leur vie. C'est le cas lorsque Todd vient demander conseil à Diane sur son mariage, ce qui permet à celle-ci de

clarifier ses propres attentes face à son couple, lorsque Bojack tente d'expliquer son comportement à Hollyhock et réalise qu'il n'est pas seul à faire face à un monologue intérieur destructeur ou bien quand Judah dit à Princess Carolyn qu'elle n'est pas comme les autres professionnels auxquels elle a affaire parce qu'elle s'intéresse aux autres.

Alors que les deux premières formes, monologuées, s'avèrent destructrices, stériles ou vaines et futiles, c'est donc dans le dialogue sincère, consenti, contrairement à tous ceux où l'on s'oppose pour éviter de se parler vraiment, qu'une expression authentique de soi peut se faire jour. Pourtant, si les échanges peuvent parfois fournir des dialogues rythmés et amusants, qui se présentent souvent comme des formes d'évitement d'une discussion plus sérieuse, chacune des formes décrites tombent régulièrement dans le monologue, plus ou moins long, qui peut être entrecoupé par d'autres formes ou s'imposer au cœur d'un échange. Ainsi, l'épisode 6 intercale des moments de conflit et d'évitement au sein d'un monologue intérieur de haine de soi qui se veut permanent, tandis que les prises de conscience des uns ou des autres peuvent se présenter comme de longues répliques dans lesquelles l'interlocuteur se révèle davantage comme un prétexte à la révélation intime, une oreille bienveillante.

Chacun vit sa propre réalité, poursuit son fil de pensée et si l'ouverture à l'autre semble être indispensable pour sortir de la stérilité d'une réflexion qui ne se nourrit que d'elle-même, elle n'en reste pas moins limitée tant la capacité à sortir de soi et s'intéresser à autrui semble conditionnée par le fait de se trouver dans le bon état d'esprit pour accepter la conversation d'une part mais aussi celui d'y trouver un enrichissement, un intérêt pour soi-même, qu'il s'agisse de renouer une relation précieuse ou de voir dans la situation de l'autre matière à approfondir la compréhension de sa propre situation.

6.3.3. Contenu

Vécu

La vie dans *Bojack Horseman* s'expérimente seul et chacun porte le poids de son passé qui le hante et explique son comportement sans qu'il ne soit accessible aux autres. Même l'évocation de moments partagés a pour fonction de mettre les choses au clair entre deux individus et s'assurer qu'ils ont la même interprétation de ce qu'il s'est passé. C'est le cas de David Chase qui rappelle à son associée comment ils en sont arrivés sur le tournage de cette sitcom pour insister sur le fait qu'il avait toujours dit que c'était une mauvaise idée, de Rutabaga qui évoque les conflits qui ont pu l'opposer à Princess Carolyn dans le passé afin de s'assurer qu'elle pense, comme lui, qu'ils forment une bonne équipe malgré tout ou encore de Bojack et Hollyhock qui

tentent de s'expliquer sur ce qu'il s'est passé pendant qu'elle vivait chez lui dans le but d'ouvrir une possible relation future. Il s'agit de petits ajustements destinés à exprimer son ressenti du moment en vérifiant que l'autre a bien la même compréhension de ce qu'il s'est passé pour garantir la possibilité de vivre un présent commun. Il y a, en effet, là une véritable insécurité qu'il faut rassurer car, même ensemble, l'expérience partagée est plutôt rare et loin d'être évidente.

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, chacun possédant son quant-à-soi, il est possible de mentir, comme le fait Flip McVicker lorsqu'il affirme avoir vu Bojack signer le contrat le liant à la série qu'il tente de vendre, ou de cacher ce que l'on vit ou a vécu. Ainsi, malgré le flot de pensées négatives qui l'assaille en continu, ce dernier tente et parvient en partie à préserver une apparence impassible, voire indifférente, même s'il est terrifié à l'idée que Mr Peanutbutter l'ait percé à jour. Chacun est le gardien, plus ou moins efficace selon son état, notamment de sobriété ou d'ébriété, de ce qu'il souhaite garder pour lui. Mais ces secrets pèsent tellement lourds qu'ils induisent souvent des comportements autodestructeurs, ainsi que l'isolement. Si cela est particulièrement évident chez Bojack qui accumule les raisons de se sentir coupable et les personnes qu'il a blessées, on le constate également lorsque Princess Carolyn boit pour oublier qu'elle risque sa carrière et sa réputation, pour se reprendre en main immédiatement une fois qu'elle a expliqué son problème à Todd et décidé de parler à Bojack.

Mais les cachoteries et mensonges sont loin d'être les seules occasions pour les protagonistes de la série d'expérimenter le fossé qui sépare leurs vécus respectifs. Diane le constate le plus cruellement lorsque son mari tente de la surprendre en réalisant son fantasme de posséder une bibliothèque comme dans « La belle et la bête ». Alors qu'il pensait lui faire plaisir en réalisant son rêve, elle vit ce geste comme une intrusion dans quelque chose qui n'était qu'à elle, n'existait que dans sa tête et n'aurait jamais dû se voir matérialisé, jeté dans une réalité partagée. Son intention, en lui racontant cette anecdote, était de l'intégrer à son intimité, le laisser entrevoir son univers intérieur et elle réalise combien il a compris ce moment différemment d'elle en y voyant une information utile pour la surprendre. Elle vit ça comme une intrusion et un piège alors qu'il espérait la combler. L'un et l'autre ne vivent clairement plus les moments passés ensemble de la même manière et c'est le signe de la fin de leur mariage.

Le reste du temps, ceci dit, lorsque les personnages échangent sur leur vécu, c'est précisément parce qu'ils ont conscience de vivre sur des trajectoires séparées et il s'agit simplement de renouer le contact en se racontant ce qu'il se passe ou s'est passé de neuf dans leur vie. Dans ses messages vocaux, Diane tente de relancer la discussion en expliquant les derniers

développements de son existence, lorsqu'il revoit Mr Peanutbutter, puis Princess Carolyn, ceux-ci questionnent Bojack sur la fille qui serait récemment rentrée dans sa vie tandis qu'il cherche à savoir si cette dernière est en couple.

Ces mises à jour basiques et pourtant essentielles permettent d'indiquer l'intérêt que l'on porte à l'autre et ainsi entamer un échange plus ouvert, du moins si l'attention est sincère et réciproque, à l'inverse de ce qui arrive à l'amie de Diane à laquelle celle-ci demande ce qui se passe pour elle, après avoir pris conscience qu'elles ne faisaient que parler de ses propres problèmes, tout ça pour l'interrompre et ne plus jamais y revenir dès que Todd vient lui poser une question.

Quoique ces questions indiquent bien que les vécus des uns et des autres sont distincts, un élément vient cependant nuancer ce propos. Celles-ci s'accompagnent, en effet, souvent de la précision selon laquelle, soit l'interlocuteur doit probablement en avoir entendu parler, soit que la question posée s'appuie sur des informations obtenues par ailleurs. Bojack dit avoir entendu que Princess Carolyn avait un nouveau petit-ami tandis que celle-ci a entendu qu'un enfant vivait avec lui. Ces informations sont un peu datées et sont corrigées par les concernés en fonction des développements les plus récents, ce qui montre l'éloignement vécu tout un temps, mais elles démontrent aussi qu'ils vivent toujours néanmoins dans le même monde, côtoient les mêmes cercles et restent liés et intéressés par ce qui arrive à l'autre, quelle que soit la distance qui les sépare. Notons que, comme on peut le comprendre lorsque Diane précise dans ses messages que son ami disparu a probablement dû entendre parler de ce qu'elle lui raconte, les médias constituent dans le milieu qu'ils occupent un de ces liens non négligeables, puisque, en tant que célébrités et personnalités du Show Business, ils sont habitués à ce que l'on parle d'eux, même s'ils ne rencontrent plus personne.

Par l'expression de leur vécu, les protagonistes de *Bojack Horseman* manifestent donc la primauté d'un quant-à-soi et d'une expérience individuelle des évènements tout en soulignant l'importance vitale, quoique souvent difficile, douloureuse ou source de malentendus, de ne pas tout garder pour soi mais de tenter de trouver des personnes disponibles et capables de comprendre ce que l'on vit. Cette communication n'a pas à être parfaite, comme on le voit par la prise de conscience que provoque Todd chez Princess Carolyn même s'il s'était perdu dans ses pensées en cours de discours ou encore par le lien qui s'instaure entre Hollyhock et Bojack autour de l'expérience commune d'une voix intérieure autodestructrice, même si ce dernier garde pour lui une bonne partie de ce vécu et ment pour la rassurer en lui disant que ça disparait avec le temps. Il n'est pas question de fusion ici mais juste d'un peu d'attention et de sincérité

qui ouvre, non pas spécialement à un vécu commun qui n'est jamais garanti, mais à une conscience de soi plus apaisée, la mauvaise conscience envers les autres justifiant une fuite vis-à-vis de soi-même.

Rôles sociaux

Les rôles sociaux auxquels les différents personnages s'identifient, ou pas, dans la série peuvent être répartis en cinq catégories : celle d'élu, ou du moins de gouvernant, celle d'époux ou d'épouse, celle recouvrant toutes les formes de responsabilité au sein de la famille, celle de travailleur au service d'un client, et parallèlement de client et enfin celle très particulière concernant le statut de star, pour lequel le simple nom suffit à dire la fonction et la place au sein de la société. Si les trois premières sont loin d'être évidentes pour les protagonistes concernés et sont principalement traitées sur le mode de la capacité à répondre aux attentes y afférant, les deux dernières apparaissent par contre plus naturelles et liées à l'identité même des individus.

Toutes sont par contre diversement réparties d'un personnage à l'autre, qui endosse plus particulièrement les questionnements liés à un ou deux rôles. Ainsi, Princess Carolyn est tiraillée entre son travail et son désir de maternité, Mr Peanutbutter se consacre à sa campagne pour devenir gouverneur, puis à son mariage, tout en assumant sa position de célébrité, Todd s'interroge sur sa possibilité, en tant qu'asexuel, d'entrer dans des cases, comme le mariage, qui n'ont pas été prévues pour lui tout en cherchant à se lancer dans de nouvelles entreprises, Diane ne parvient pas à s'investir dans son mariage et se contente d'un travail peu épanouissant et enfin Bojack vit très mal la pression que lui impose la présence de sa famille chez lui mais aussi son statut de star oubliée.

Commençons précisément par ce statut. Dans chaque épisode analysé, diverses célébrités soit apparaissent et la simple évocation de leur nom suffit à dire qui elles sont, soit sont citées comme autant de références permettant d'ouvrir un horizon d'attente commun à tous. Dès la première scène, par exemple, David Chase se contente de décliner son identité à l'intru qui vient de faire irruption sur son plateau, s'attendant à provoquer une réaction immédiate mais Mr Peanutbutter est tellement investi dans ce qu'il raconte au public qu'il défie les attentes, démontrant ainsi combien ce comportement est anormal. De même, Vincent D'Onofrio ou Felicity Huffman n'ont besoin de rien d'autre que d'apparaitre pour qu'on les nomme et que leur rôle social, d'acteurs mais aussi et peut-être surtout de marques, au sens de signes immédiatement reconnaissables et ouvrant sur un monde de références, apparaisse aux yeux de tous. Et c'est le cas également des diverses stars évoquées sans être présentes pour autant comme Mery Streep ou Matthew Perry.

Sur ce modèle préexistant, certains personnages fictifs sont à leur tour investis de la même stature et en particulier Mr Peanutbutter auquel David Chase propose le rôle principal de sa sitcom sous prétexte qu'il possède « le truc » qu'il faut. Il a dès lors accès à l'attention des médias, quoi qu'il entreprenne et est reconnu par des inconnus qui l'abordent et lui demandent de faire des photos avec eux lorsqu'il sort. Le personnage de Courtney Portnoy est fabriqué sur le même modèle, enchainant les rôles, éclipsant ceux qui l'entourent, comme son fiancé Todd, et imposant sa temporalité à tout Hollywoo en organisant le mariage du siècle sans préavis, à charge à chacun de se libérer pour l'occasion. De son côté, ayant pris ses distances avec l'industrie du divertissement, Bojack ne vit plus sur ce mode trépidant mais n'est pas pour autant retombé dans l'anonymat. Même dépassé et oublié, il reste un nom susceptible de faire vendre, notamment un projet de série comme on le voit au dernier épisode, ou une apparition dans la série de Felicity Huffman, lorsqu'il s'agit de négocier avec elle pour récupérer la poupée lancée dans son jardin. Il est dès lors, même en retrait, un potentiel toujours à deux doigts de retrouver une activité pleine et entière sur les plateaux et dans les gros titres des médias.

Mais en-dehors de ces cas particuliers, la plupart des personnages se définissent, au moins en partie, en fonction de leurs activités professionnelles. Certains d'entre eux s'y limitent d'ailleurs, leur identité se confondant avec leur fonction et la catégorie de personne à laquelle elle les fait appartenir. C'est évidemment le cas de certains anonymes comme la serveuse ou la réceptionniste, l'associée de David Chase et la conseillère de Woodchuck, le juge, les cadres de « What Time is it right now.com » et quelques autres, mais également de certains individus stéréotypiques comme le professeur Thistlethorpe, Madeline Woodchuck ou l'animateur significativement désigné comme « a Ryan Seacrest Type ».

Parmi les personnages plus importants, la question de la fonction est également déterminante, que ce soit parce qu'ils s'y investissent énormément au point de risquer de leur faire perdre de vue le reste comme dans le cas de Princess Carolyn, soit parce qu'ils cherchent encore comment y exprimer leur potentiel comme Todd ou Diane. Mais même en recherche, chacun y déploie des qualités et des compétences qui ne font pas vraiment l'objet de doute, la question qui se pose portant davantage sur la possibilité de les développer au sein d'un système souvent absurde et face aux exigences d'un public et d'une industrie déréglés que sur leur existence ou leur valeur elles-mêmes.

Ca n'est par contre pas du tout le cas pour le rôle de gouverneur de Californie que souhaite obtenir Mr Peanutbutter et qui n'est, quant à lui, abordé que sous l'angle des compétences et connaissances, ainsi que de la légitimité démocratique, dont il est totalement dépourvu, au

contraire de son adversaire, le gouverneur élu en fonction. Soulignant l'inconscience absolue du personnage, c'est ainsi l'acteur lui-même qui répète à chaque occasion combien il n'y connait rien en politique et n'a aucune idée de la raison pour laquelle Woodchuck accepterait de se présenter contre lui, ce qui ne l'empêche absolument pas de retourner de manière opportuniste chaque occasion qui se présente à lui de développer un discours populiste totalement vide et infondé sur le fait qu'il serait le candidat du peuple. Rappelant en creux l'importance et la noblesse du rôle d'élu, parfaitement incarnées par Woodchuck qui rappelle plusieurs fois la valeur des institutions qu'il défend, ces séquences permettent également de critiquer le rôle délétère que jouent les médias et certaines célébrités dans l'affaiblissement de celles-ci.

Mais, Mr Peanutbutter n'étant absolument pas conscient que son incompétence assumée devrait l'écarter de ce genre de fonction, ce n'est évidemment pas sur ce point que les personnages se tourmentent le plus mais bien face à leurs doutes de pouvoir être un bon père, une bonne mère, voire un bon fils. De fait, Bojack et Princess Carolyn semblent l'un et l'autre avoir une idée très élevée de ce que cela signifie et c'est précisément parce qu'ils prennent ce rôle très au sérieux qu'ils se mettent une pression qu'ils assument mal. Le premier condamne très durement sa propre mère de ne pas avoir été à la hauteur mais traine derrière lui tellement de culpabilité pour les personnes qu'il a blessées par le passé qu'il ne parvient qu'à fuir, craignant ne pouvoir supporter un échec dans ce rôle ; la seconde a longtemps privilégié sa carrière en attendant le partenaire idéal et sait qu'elle ne pourra la sacrifier pour un enfant qu'elle a pourtant toujours souhaité. Le premier voit se concrétiser ses pires peurs à force de fuir mais espère se rattraper en tant que frère ; la seconde se voit confirmée dans son désir de maternité par plusieurs amis qui l'encouragent malgré ses doutes en lui disant qu'elle serait une bonne mère parce qu'elle s'intéresse déjà aux autres et les fait souvent passer avant elle. Plus que le titre, ce sont donc les actes qui font ici la fonction. L'un n'était pas père, même lorsqu'il pensait avoir une fille, ce que ne s'empêchent pas de lui rappeler les pères adoptifs de celle-ci, l'autre était mère bien avant d'oser le devenir.

Enfin, le rôle d'époux ou d'épouse fait lui aussi l'objet de beaucoup de questions et d'introspection de la part de Diane principalement, mais aussi de Todd et Mr Peanutbutter. Alors qu'elle souligne elle-même être une épouse soutenante pendant la campagne de son mari, elle sait aussi qu'elle ne parvient à l'être que parce qu'elle pense que celle-ci n'a aucune chance d'aboutir, tant elle désapprouve en réalité l'inconséquence dont celui-ci fait preuve face à un sujet aussi sérieux. Elle ne s'investit donc que tant que cela ne l'engage pas vraiment et compte

sur ses seuls sentiments, sincères, ainsi que leur accord sexuel, pour assurer la pérennité de son mariage. Pourtant, Mr Peanutbutter finit par percevoir ses réticences et la pousse, par le choix d'une nouvelle maison, puis par sa surprise, à s'impliquer pleinement à ses côtés.

De même, quoique fiancé à Courtney, Todd n'est pas sûr d'être prêt à se marier alors qu'il n'est pas encore tout à fait au clair avec son identité asexuelle, dont il apprend qu'elle peut être aromantique ou pas. Par son conseil, Diane le convainc finalement qu'il n'est pas prêt à devenir l'époux d'une femme pour laquelle il ne ressent pas la « pépite réelle et pure » qui justifie tout le mensonge qu'est le mariage. Mais on comprend en fin de saison que l'existence de celle-ci ne suffit pas non plus à maintenir le mensonge indéfiniment.

Finalement, être un bon époux ou une bonne épouse, ce n'est pas juste agir comme tel, ni même ressentir comme tel. Il s'agit de trouver quelqu'un que l'on aime, certes, que l'on est prêt à soutenir aussi mais surtout avec lequel on se sente reconnu, compris, sur la même longueur d'onde. Et ça semble si compliqué à vrai dire qu'aucun mariage durable n'est représenté par la série. Il s'agit donc d'une idée, d'un espoir peut-être de ne plus être seul durablement, plus que d'un véritable rôle social susceptible d'être endossé par n'importe quelle potiche, comme le montre la figure de Madeline Woodchuck.

Par conséquent, nous pouvons observer que *Bojack Horseman* présente les différents rôles sociaux analysés ici comme des fonctions dont l'objectif devrait être de fusionner entièrement avec les identités des individus. Non pas que la série incite ceux-ci à se plier aux exigences de leurs rôles afin de s'y perdre complètement mais, au contraire, qu'elle leur indique comme idéal de se trouver des fonctions qui entre en résonnance avec ce qu'ils sont déjà, qu'il s'agisse d'un travail correspondant parfaitement à leurs capacités et potentiel, d'une place au sein de leur famille qui corresponde à ce qu'ils sont capables de donner ou d'un mariage en adéquation avec ce qu'ils sont. Même la célébrité, si elle doit être bien vécue, exige de posséder « le truc » qui fait de vous une star avant même de le savoir.

Cela pourrait ressembler à une forme d'essentialisation si la quête pour atteindre cette fusion entre identité et rôles n'était pas si longue et difficile à réaliser. Mais cela ne va pas de soi, ça exige beaucoup d'introspection et soulève énormément de doutes sans garantie de ne pas se tromper ni d'y parvenir un jour. Ceux qui y parviennent, comme Woodchuck en tant que gouverneur ou Mr Peanutbutter en tant que célébrité apparaissent cependant parfaitement à leur place, à l'aise et convaincus d'être là où ils doivent être.

Relations

Si nos personnages se définissent assez peu à travers leurs relations les uns avec les autres, celles-ci leur permettent par contre très largement de se découvrir. De fait, les étiquettes d'ami, petit-ami ou même collaborateur, lorsqu'elles sont utilisées, se trouvent en réalité constamment remises en cause, soit par un comportement qui les contredit, comme lorsque Diane se vante d'être une très bonne amie sans se rendre compte qu'elle a complètement ignoré Roxie ou que Rutabaga dit à Princess Carolyn qu'ils forment une bonne équipe pour la laisser tomber cinq minutes plus tard alors qu'une nouvelle crise nécessite d'être gérée en urgence, soit parce que le lien en question finit par se rompre. Par contre, les relations que les personnages entretiennent entre eux permettent de mettre fin aux illusions et aveuglements dont ils peuvent faire preuve à leur propos pour éclairer concrètement ce qu'ils sont et ce dont ils sont capables.

Le regard et l'écoute, bienveillants ou pas, d'autrui disent la vérité de l'individu et lui permettent surtout d'en prendre conscience. Alors que Todd ressent encore des difficultés à assumer l'étiquette d'asexuel, Emily rompt son confort en lui disant vouloir un petit-ami qui ne le soit pas. Quand Bojack se convainc lui-même d'être une mauvaise personne destinée à détruire toutes ses relations, Mr Peanutbutter est là pour lui rappeler qu'il n'est pas obligé de se comporter comme il le fait d'habitude et que tout le monde mérite d'être aimé. Lorsque Princess Carolyn s'interroge sur ses capacités à être une bonne mère, puis une bonne professionnelle, Judah et Todd lui rappelle tout ce qu'elle fait pour les autres et sa volonté à toute épreuve.

Même s'ils n'ont pas accès à ce qu'il se passe dans la tête d'une personne, ou peut-être précisément parce qu'ils l'ignorent, les autres sont capables de lui faire voir ce qui lui était resté caché, insaisissable ou incompréhensible jusque-là, comme ce Flashback qu'expérimente Bojack durant une conversation avec Princess Carolyn, qui lui permet de retrouver dans sa mémoire les indices dont il dispose pour découvrir l'identité de la mère de Hollyhock. Diane comprend mieux son propre mariage grâce au conseil que lui demande Todd, celui-ci découvre un sentiment nouveau d'appartenance dont il n'avait même pas conscience d'avoir besoin au moment où Yolanda lui dit non seulement savoir qu'il est asexuel mais également vouloir passer du temps avec lui pour cette raison précise car elle l'est également, Mr Peanutbutter explique son comportement lorsqu'il exprime sa crainte de voir son mariage se terminer comme les précédents.

Les comportements et la manière qu'ont les autres d'y répondre sont bien sûr un indice, tout comme les discussions anodines qui permettent de réaliser quelque chose à partir d'un détail, mais ce sont évidemment les conversations qui portent spécifiquement sur les intentions ou la personnalité des interlocuteurs qui se révèlent les plus importantes en permettant un véritable

échange sur l'état de leur compréhension d'eux-mêmes sur le moment. Celles-ci interviennent ainsi généralement en fin d'épisode et se font plus nombreuses au fur et à mesure que la saison avance. Ainsi, le premier épisode n'en présente véritablement qu'un seul, entre Princess Carolyn et Ralph, chacun se trouvant isolé des autres, ce que traduit parfaitement les tentatives de contact sans réponse qu'envoie Diane, jusqu'à saturer la boite vocale de Bojack et se retrouver sans même pouvoir lui parler dans le vide. Dans l'épisode 6, nous pouvons en identifier trois, entre Princess Carolyn et Judah et avec Bojack et Mr Peanutbutter, puis Hollyhock. Enfin, dans l'épisode final, nous en retrouvons cinq : Princess Carolyn et Todd, Todd et Yolanda, Princess Carolyn et Bojack, Mr Peanutbutter et Diane et Bojack et Hollyhock.

Ces conversations ne nécessitent généralement pas que leurs intervenants définissent la relation qui les lie, qui peut d'ailleurs s'avérer relativement complexe. Par contre, chacune se développe à partir d'une forme de confiance et d'attention, de présence. Chacun peut dès lors se définir, au moins pour l'autre, comme cette présence mêlant hasard de l'existence et reconnaissance mutuelle. Or cette forme d'attention est généralement rare et précieuse sauf dans le contexte très particulier du Show Business dans lequel les stars bénéficient de l'intérêt et de l'amour de tous. Cette relation se trouve régulièrement mise en lumière et apporte à ceux qui en bénéficient une dimension supplémentaire.

A de nombreuses reprises, en effet, la manière dont cette relation place les individus dans un rapport différents les uns avec les autres se trouve représentée par la série. Princess Carolyn l'exprime explicitement lorsqu'elle accueille Courtney Portnoy et Todd dans son bureau en les appelant respectivement « ma cliente préférée et aussi un autre client », ce que relève ironiquement ce dernier en appréciant le simple fait d'être inclus dans une phrase prononcée par quelqu'un. Courtney a beau être bien moins proche de sa manager que son fiancé, elle bénéficie de toute son attention. De même, Mr Peanutbutter peut, partout où il se rend, compter sur l'admiration et l'adhésion des gens qu'il rencontre, au point de ne pas toujours voir la différence entre lui et eux, qu'il prétend servir, écouter et représenter.

Or cet amour, cette image de soi que renvoient en permanence le succès et la célébrité, aussi superficiels et illusoires soient-ils, manquent cruellement le jour où, comme le pense Bojack, les gens vous ont oublié. Sans doute n'informent-ils pas l'individu sur ce qu'il est mais ils balaient toutes ces questions par une admiration inconditionnelle, un oubli de soi dans le regard des autres.

Singularisation

A travers leurs paroles, les personnages de *Bojack Horseman* expriment leur singularité de multiples manières. Nous avons déjà vu combien l'usage des noms était fréquent et se faisait la marque de l'individualité des personnalités ainsi désignées. C'est particulièrement le cas des célébrités mais ça l'est également pour les protagonistes importants comme Diane ou Todd dont les noms de famille sont parfois précisés afin de bien les identifier, que ce soit lorsque la première laisse un message ou est cité par son mari comme l'inspiratrice du défi lancé au gouverneur ou encore lorsque le second prête serment pour le même poste. Alors qu'une bonne partie des personnages ne sont pas nommés, le prénom et le nom de famille font partie des attributs centraux de la singularité individuelle. Le reste des observations qui vont suivre concernent donc avant tout ceux qui peuvent décliner leur identité.

Parmi tout ce que disent ces personnages de spécifique à propos d'eux-mêmes, nous distinguerons trois domaines : celui de l'expression de soi, celui de l'originalité et celui du rapport aux actes posés. Le premier, pour commencer, regroupe autant les ressentis et émotions que les rêves, les désirs, les goûts ou encore le discours intérieur. Il s'agira de Princess Carolyn qui dit ne pas se sentir bien, de Diane qui parle de sa fatigue, de Bojack qui laisse libre cours à sa colère ou encore de Todd qui explique ne pas vouloir se marier. Chacun se révèle lui-même, du moins partiellement, en tant que sujet d'affects, de désirs, de volonté.

Servant de trame à ces irruptions spontanées, une voix intérieure, dont la série fait état de manière plus ou moins manifeste selon les cas, dessine le fil singulier que suivent les pensées des uns et des autres et permet de mieux comprendre leur difficulté à communiquer. Le rythme et les préoccupations sont, en effet, si différentes d'un personnage à l'autre que les moments où ils parviennent à s'accorder pour se parler vraiment relèvent du miracle. Ainsi, nous avons, bien sûr, dans l'épisode 6 un aperçu explicite de ce qu'il se passe dans la tête de Bojack quand il est seul autant que pendant qu'il interagit avec les autres. Et même si l'on ne peut qu'imaginer que cette spirale dépréciative se calme parfois et n'en est pas à ce degré d'intensité tout le temps, cela nous permet d'extrapoler un tel monologue intérieur pour chacun des protagonistes.

A travers ses messages vocaux ou le conseil qu'elle donne à Todd, Diane nous laisse entrevoir sa musique intérieure, qui n'a rien à voir non plus avec la manière dont le discours de Todd dérive au fil de ses pensées au point de ne jamais savoir comment il en est arrivé là ou encore de Mr Peanutbutter qui laisse son discours faire des liens improbables et présenter le tout comme s'il s'agissait d'un enchainement logique ou rationnel. Chacun se manifeste ainsi comme le cœur battant d'un flot de pensées ininterrompues parfaitement unique dont les expressions de soi ne sont que des indices.

Forcément en lien avec cette personnalité particulière, l'inventivité et les excentricités révèlent la manière dont elle trouve à se distinguer. Elles poussent certains traits de caractère, attitudes ou tendances jusqu'à en faire l'essence de l'individu. C'est explicitement le cas pour les pères de Hollyhock qui possèdent tous leur spécificité qui permet commodément de les différencier sans avoir à apprendre à les connaitre vraiment. Mais c'est finalement le procédé employé, quoique de manière plus subtile évidemment, pour tous les personnages afin de nous les rendre familiers. Ainsi, l'inconscience totale de Mr Peanutbutter, bien saisie par son expression « Doggy Doggy What ?! », permet au public d'identifier rapidement qui il est et comment il fonctionne. De même, l'esprit aussi fécond que farfelu de Todd constitue le cœur de son identité.

Enfin, chaque individu se présente comme le produit des actions qui révèlent ce qu'il est et dont il se sent responsable. Princess Carolyn personnifie ainsi la somme des choix qu'elle a posés dans sa vie, qui démontrent largement ses capacités à prendre soin des autres et justifient que quelqu'un comme Bojack se sente redevable à son encontre. De la même manière, quoiqu'à son désavantage, ce dernier porte le poids des abus et trahisons dont il s'est rendu coupable dans sa vie et dont il devra à tout jamais assumer la responsabilité. Face aux conséquences de ses actes, chacun se retrouve seul en charge de réparer ses erreurs, comme le rappelle Todd à Yolanda lorsque son entreprise de clowns dentistes tourne mal.

La singularité que nous dépeint cette série se déploie donc sur trois niveaux complémentaires, isolant l'individu, en lui-même, à travers une expérience solitaire de tout ce qu'il vit et ressent, vis-à-vis des autres, en soulignant ses différences et son caractère unique, et enfin face à ses actes, dont il est le seul à porter la responsabilité, pour le meilleur, la reconnaissance de ses qualités et compétences, comme pour le pire, à savoir une culpabilité insupportable. Elle se révèle donc comme un fardeau bien plus que comme une richesse, même si elle permet à certains d'être reconnus et admirés pour leurs qualités exceptionnelles, comme c'est le cas de Meryl Streep. A moins que cette qualité ne soit en réalité, comme le laisse entendre la découverte fortuite de Mr Peanutbutter, celle de n'être qu'une page blanche sur laquelle il serait possible de projeter tout ce que l'on souhaite. « Le truc », cette singularité si particulière parmi toutes les autres serait alors celle de n'en posséder aucune et lorsque Bojack regarde ce dernier en se demandant comment il fait pour n'avoir aucun souci, le secret résiderait précisément dans le fait de n'être qu'une coquille vide.

6.4. Actions

6.4.1. Schéma actantiel

En dehors du cas un peu particulier de Mr Peanutbutter qui ne semble la plupart du temps doté d'aucune intériorité ni esprit de suite, les héros de *Bojack Horseman* poursuivent tous le même objectif, celui de se sentir en paix avec eux-mêmes. Pour atteindre cet idéal, ne sachant comment y parvenir, ils cherchent à mieux comprendre leurs propres comportements autodestructeurs afin d'y mettre fin. Dès lors, à partir d'un objectif identique, chacun pourra poursuivre des manières très personnelles de le concrétiser. Par ailleurs, cette quête évoluant avec les personnages et au fil de leurs prises de conscience, celle-ci se réajuste pour chacun au fur et à mesure que la saison avance.

Nous proposerons donc un schéma unique, pour les trois épisodes analysés, par personnage central, tout en précisant les adaptations d'objet qui s'imposent. De temps en temps, cependant, et afin d'être complet, un objet ponctuel sera ajouté lorsqu'il s'agit d'un objectif clairement identifié et poursuivi par les actions du sujet.

Destinateur : Diane, Mr Peanutbutter (Ep. 3)	Destinataire : Diane
Objet : Ep. 1 : Trouver sa place dans son couple Ep. 6 : Continuer à y trouver du sens Ep. 12 : Penser l'avenir de son mariage	Sujet : Diane
Adjuvants : Ep. 1 : / Ep. 6 : Roxie, Todd Ep. 12 : Mr Peanutbutter	Opposants : Ep. 1 : Mr Peanutbutter, Katrina, (Bojack) Ep. 6 : / Ep. 12 : Mr Peanutbutter, Diane

Pour commencer, dans cette saison, la problématique de Diane se concentre quasi exclusivement sur la possibilité pour elle de s'épanouir au sein de son couple. Dès le départ, en effet, elle constate que cela lui demande énormément de concessions mais elle cherche malgré tout à se convaincre qu'elle peut y trouver sa place. Cet objectif évolue toutefois alors qu'elle perd de vue les raisons qui l'ont poussée à se marier jusqu'à finir par être totalement remis en cause lorsqu'il s'agit de s'y investir à plus long terme. Elle reste, dans les deux premiers épisodes, totalement seule à mener cette réflexion, dont elle est à la fois l'instigatrice et l'éventuelle bénéficiaire, mais sera rejointe par son mari, au dernier épisode, qui va forcer sa prise de conscience.

Son action consistant en une quête intérieure, ses adjuvants ne le sont qu'involontairement ou du moins qu'en tant que supports et déclencheurs de prise de conscience. De même, dans le premier épisode, ses opposants ignorent totalement ce qui se joue dans sa tête alors qu'ils sont entièrement concentrés sur la campagne pour le poste de gouverneur. Dans l'épisode final, par contre, et même s'ils savent qu'ils vont devoir trouver une issue concrète à leurs problème, Mr Peanutbutter et Diane se distraient de leur propre quête en décidant de partir à Hawaï sur un coup de tête.

Au bout du compte, le personnage de Diane ne développe aucune autre activité que celle de produire une forme de sagesse tout en repoussant sans cesse le moment de prendre la décision qui s'impose. Et ce n'est que parce que son mari la pousse à sortir de sa bulle pour le retrouver dans le monde réel, en y important une part de son imaginaire, qu'elle n'a plus d'autre choix que de poser un constat d'échec sur leur relation. Elle n'est donc sujet d'action que potentiellement mais cette forme d'engagement exigeant d'elle qu'elle se confronte aux autres, elle préfère se retrancher sur elle-même. L'action sort les individus de leur solitude là où l'introspection les y enferme.

Destinateur : Princess Carolyn	Destinataire : Princess Carolyn
Objet : Ep. 1 : Démarrer une famille sur de bonnes bases Ep. 6 : Être capable d'être mère et manager + organiser le mariage du siècle en 4 jours Ep. 12 : Envisager la maternité seule + préserver sa carrière	Sujet : Princess Carolyn
Adjuvants : Ep. 1 : Ralph Ep. 6 : Judah + Rutabaga Ep. 12 : Todd, Bojack	Opposants : Ep. 1 : / Ep. 6 : Rutabaga Ep. 12 : Flip McVicker, Princess Carolyn, Bojack

Le désir d'enfant sert de fil conducteur aux décisions que prend Princess Carolyn tout au long de la saison. Celui-ci se précise cependant fortement pour devenir un projet qui lui ressemble

de plus en plus. D'abord soucieuse de suivre la marche habituelle, c'est-à-dire de créer un foyer avec un partenaire stable, elle va peu à peu prendre conscience qu'elle n'est pas prête pour autant à moins s'investir dans sa carrière, jusqu'à craindre d'avoir perdu celle-ci une fois qu'elle pense avoir gâché toute chance de devenir mère un jour. Or, c'est précisément une fois qu'elle est au clair avec ses ambitions professionnelles qu'elle peut commencer à envisager l'adoption, qui lui permettrait de réaliser son rêve.

Bien que Ralph se montre très réceptif, elle est à la fois destinatrice et destinataire de son projet. Elle le porte seule, d'échec en échec, mais est encouragée à persévérer par plusieurs amis qui l'aident à surmonter ses doutes en soulignant les qualités qui font potentiellement d'elle une bonne mère. En risquant sa carrière sur le mensonge de Flip, qui la pousse à boire, elle cherche à manipuler Bojack pour obtenir sa signature mais celui-ci est trop préoccupé par ses propres problèmes pour l'entendre. Une fois qu'elle aura joué carte sur table, par contre, il acceptera de l'aider sans poser de question.

Contrairement à Diane, Princess Carolyn est constamment dans l'action. Pourtant, son parcours est lui aussi plus introspectif et potentiel que concret, malgré des grossesses bien réelles. Il s'agit qu'elle se sente prête, autorisée à devenir mère et c'est un processus lent qui n'est pas encore totalement aboutit lorsque la saison se termine. Les divers encouragements qu'elle a reçus participent probablement de cette longue maturation mais il lui faut surtout s'émanciper de la dichotomie traditionnelle pour les personnages féminin entre famille et carrière pour admettre non seulement qu'elle en est capable mais que ce serait une bonne décision. Sa crainte à elle n'est pas de décider mais de mal décider. Elle est néanmoins un sujet agissant, ce qui lui permet de recevoir autant de retours positifs. Elle gère la vie de ses clients en même temps que ses doutes vis-à-vis de la sienne et c'est cela qui fait la preuve de sa capacité à être une bonne mère.

Destinateur : Todd	Destinataire : Todd
Objet : Ep. 1 : Eviter les étiquettes Ep. 6 : Découvrir ce qu'il veut comme relation en tant qu'asexuel	Sujet : Todd

Ep. 12 : Trouver sa place, acceptation + créer une meilleure affaire à partir de l'échec d'un ancien	
Adjuvants : Ep. 1 : Emily Ep. 6 : Groupe des asexuels, Diane, Princess Carolyn Ep. 12 : Yolanda	Opposants : Ep. 1 : Emily, (juge) Ep. 6 : Courtney, Princess Carolyn, Rutabaga Ep. 12 : /

Pour Todd, cette quatrième saison consiste en une acceptation progressive de son identité asexuelle. Il s'agit donc encore une fois d'un processus psychologique n'exigeant pas forcément de sa part d'agir. Néanmoins, alors qu'il fuit littéralement la réalité sur son drone-trône au premier épisode, et qu'il découvre à peine ce qu'il veut à l'épisode 6 en se désengageant de ses fiançailles, c'est en se concentrant sur l'objectif secondaire de créer un « Better Business » qu'il découvre former une bonne équipe avec Yolanda et trouve alors en elle une éventuelle partenaire romantique partageant ses aspirations.

Source et bénéficiaire unique de cette quête intérieure, il est bousculé et poussé à se positionner par ses relations, Emily qui a d'autres désirs, puis Courtney et ses agents qui le poussent au mariage, mais trouve aussi un véritable soutien auprès de ses amis là où il se situe tout au long de son évolution, qu'il s'agisse de l'aider à s'évader un moment, de se montrer compréhensif et de bons conseils ou de l'inviter à sortir une fois qu'il se sent prêt. Il ne devient capable d'action qu'en fin de saison, une fois son questionnement résolu, aidant même volontairement Princess Carolyn à y voir plus clair là où c'est sans s'en rendre compte que sa demande de conseil avait été utile à Diane en milieu de saison.

Destinateur : Bojack	Destinataire : Hollyhock
Objet : Ep. 6 : Gérer son angoisse face à ses responsabilités familiales Ep. 12 : S'amender auprès de Hollyhock	Sujet : Bojack
Adjuvants :	Opposants :

Ep. 6 : Mr Peanutbutter Ep. 12 : Princess Carolyn, Pères, Hollyhock	Ep. 6 : Bojack, Felicity Huffman Ep. 12 : Pères

Présent uniquement dans les deux derniers épisodes, malgré une absence prégnante en début de saison, Bojack développe sa problématique autour de Hollyhock et du rôle de père qu'il pense devoir jouer auprès d'elle. Bien qu'elle passe par une lutte acharnée contre les démons qui le hantent, culpabilité et haine de soi, sa quête apparait plus concrète et moins autocentrée que les précédentes, sa destinataire finale étant sa « fille », auprès de laquelle il voudrait être présent et qu'il aimerait pouvoir aider. Plutôt que d'évoluer intérieurement, il s'agit de sortir de sa tête, même si certaines informations précieuses peuvent s'y cacher, afin de se rendre présent et à l'écoute. Mais, comme les autres, il se révèle souvent son pire ennemi alors qu'il reçoit de l'aide et de la compréhension de la part des gens qui l'entourent, et notamment de celle qu'il pense devoir soutenir. Ses actions consistent dès lors à commettre le contraire de ce qu'il devrait, puis à tenter de réparer ses erreurs, ce qu'il parvient à faire sans pour autant que cela n'efface le mal infligé.

En tant que sujet, il se montre donc capable mais paralysé par ses propres pensées, qui l'isolent et le font tourner en rond dans une spirale de destruction emportant tout sur son passage. Encore une fois, l'intériorité détruit l'individu alors que l'action le rapproche des autres.

Destinateur : Mr Peanutbutter	Destinataire : Mr Peanutbutter, Bojack, Diane
Objet : Ep. 1 : Destituer le gouverneur pour se présenter à sa place Ep. 6 : Venir en aide à Bojack Ep. 12 : Installer son mariage pour l'avenir	Sujet : Mr Peanutbutter
Adjuvants : Ep. 1 : Katrina, Diane, Médias, Public, sénateurs, Pr Thistlethorpe, Todd, Juge Ep. 6 : Felicity Huffman Ep. 12 : Agence immobilière	Opposants : Ep. 1 : Woodchuck, constitution, Mr Peanutbutter Ep. 6 : Felicity Huffman Ep. 12 : Diane, Mr Peanutbutter

Comme nous l'avions indiqué, Mr Peanutbutter, parce qu'il est présenté comme dépourvu d'intériorité, est le seul personnage important de la série qui ne connait pas d'évolution autour d'une problématique précise. Se sentant déjà parfaitement à l'aise dans sa vie et avec lui-même, il ne cherche pas une solution à un quelconque malaise mais se lance, généralement sur un coup de tête dans de nouveaux projets à chaque occasion. Ainsi, il commence par défier le gouverneur de Californie afin de le remplacer alors qu'il reconnait à plusieurs reprises être totalement incompétent en la matière, au contraire de son adversaire. Puis, alors que la campagne bat son plein et qu'il affirme que la Californie ne peut attendre, il la met en pause pour une journée afin d'aider Bojack dans sa propre quête. Et pour finir, une fois la campagne terminée, il tente de réinstaller son couple et lui donner un nouveau départ en achetant une nouvelle maison mais reporte le moment de commencer réellement cette nouvelle aventure en proposant de partir à Hawaï.

Quoiqu'il se vive comme le héros de ses propres aventures, il s'avère par ailleurs soit que ses adjuvants fassent en réalité l'essentiel de ce qu'il y a à faire pour parvenir à son objectif, soit qu'il ne fait que soutenir une évolution qui n'est pas la sienne. S'il ne réfléchit pas, on ne peut pas vraiment dire qu'il agit non plus. Il dépense son énergie et celle des autres sans concrétiser quoi que ce soit, si ce n'est des châteaux de cartes destinés à disparaitre comme ils sont apparus. Soutenu par tout le monde, il ignore l'adversité, ce qui empêche d'y voir un sujet de quête à part entière.

6.4.2. Compétences, limites et impact

En dehors de Mr Peanutbutter dont les actions ne reposent sur rien, même si leur impact désastreux peut s'étendre sur tout un Etat, les personnages de *Bojack Horseman* sont présentés comme capables et compétents, ne serait-ce que dans leur fantaisie comme Todd, mais handicapés par leurs peurs et leurs doutes. L'essentiel de leur travail consiste donc à apprendre à maitriser ceux-ci afin de pouvoir se rendre disponibles. Leurs actions restent dès lors assez limitées mais vont généralement dans le sens de cette disponibilité en se mettant au service des autres, que ce soit par l'écoute et l'attention ou au sein d'une relation commerciale de prestataire de service qui propose la même chose.

L'action, globalement positive, permet aux individus d'exprimer leurs qualités tout en les sortant d'eux-mêmes. Mais elle peut aussi parfois être le résultat d'un état mental pathologique et les transformer en monstres qu'ils ne reconnaissent pas eux-mêmes. Rien d'autre ne pourra cependant corriger le mal commis que l'action réparatrice.

Pour Diane, Princess Carolyn et Todd, leur objectif étant avant tout personnel, l'impact de leur évolution est limité, même si cela finit toujours par concerner un proche, mari, enfant, petite-amie, que la peur de blesser justifie en grande partie les hésitations rencontrées. Le cas de Bojack est différent parce que celui-ci n'est plus dans la potentialité. Il vit, du jour au lendemain, avec des personnes qui comptent sur lui et qu'il blesse à la moindre erreur. Et le moins que l'on puisse dire est que le fait d'être jeté dans le bain avant de se sentir prêt n'est clairement pas une solution. Si l'action est positive donc, elle ne peut être précipitée ou forcée. Chacun donne ce qu'il est capable de donner au moment où il en est capable, ce qui se remarque également dans la disponibilité à dialoguer.

Ne connaissant ni la peur, ni le doute, Mr Peanutbutter se révèle dès lors comme le reflet inversé des quatre autres. Ne s'inquiétant pas en briguant des responsabilités pour lesquelles il se sait incompétent, il fonce en provoquant des dégâts inestimables sur la démocratie et les finances de l'Etat, sans parler des médias et du débat public. Mais, par contre, il est toujours disponible, ouvert et à l'écoute, ce qui peut en faire une aide précieuse. Encombré par aucune conscience de soi et de ses responsabilités, il est capable du pire comme du meilleur.

6.5. Modalités de marquage

6.5.1. Clarté narrative

En fonction de ce que nous avons observé des quêtes menées par les différents personnages, nous pouvons constater une certaine cohérence du propos qui s'applique à chacun d'entre eux selon leur degré à la fois d'intériorité mais également d'engagement. Il apparait donc que la série présente une grande clarté narrative, même si l'objectif final qu'ils poursuivent n'est ni garanti ni facile à identifier. Quoique clair dans son évolution, le récit est loin d'en être simpliste pour autant.

6.5.2. Doxa

Se présentant comme une parodie de Hollywood et de sa population participant à l'industrie du divertissement, *Bojack Horseman* confirme autant qu'elle critique ce cadre de référence et notamment le système médiatique et l'importance des célébrités dont elle se fait l'écho. Elle s'inscrit, par ailleurs, dans une attention aux problématiques individualistes de la dépression et du développement personnel qui imprègnent la culture occidentale contemporaine. Elle accompagne également un mouvement de remise en question du modèle de la famille traditionnelle à travers le parcours de Princess Carolyn autant qu'en représentant un personnage asexuel et un autre adopté par un foyer composé de huit pères. Elle réaffirme par contre

l'importance de la responsabilité individuelle, notamment en tant que parent vis-à-vis des personnes dont on a la charge, en insistant sur la dimension de choix qui en serait à l'origine ainsi que sur les dégâts potentiels encourus si elle n'est pas prise au sérieux, en montrant par exemple combien la personnalité de Bojack est marquée par l'indifférence de sa mère à son encontre durant sa jeunesse.

6.5.3. Thèse unificatrice

Alors que le parcours et les aspirations au bonheur de chacun apparaissent clairement dans la série, il parait hasardeux de prétendre y lire une thèse quelconque. Au contraire, nos héros sont présentés comme tâtonnant au gré des évènements sans prétendre avoir trouvé une réponse à leur recherche de mieux-être. Certes, ils semblent devoir apprendre à s'accepter et à assumer leurs désirs les plus fondamentaux mais il ne s'agit pas là d'une recette miracle. Au contraire, vouloir brusquer quoi que ce soit pourrait s'avérer bien plus désastreux que le malaise que l'on chercherait ainsi à soigner car tout est question de maturation. L'individu ne peut envisager l'acceptation de soi qu'au moment où il est prêt. De même, si la communication pacifiée et sincère entre deux personnes semble contribuer largement à leur amélioration, il serait inenvisageable de forcer la discussion sans risquer le désastre. Si la série devait présenter une thèse unificatrice, ce serait donc ce constat minimal : l'individu possède un rythme propre qu'il faut respecter si l'on veut envisager son évolution.

6.5.4. Dispositif énonciatif

Série animée mélangeant animaux et humains, aussi bien qu'humour et dépression, *Bojack Horseman* apporte une forme de distanciation interne, voire de soulagement, vis-à-vis de la tonalité assez dure de ce qu'elle raconte. Sans l'aspect animation et le décalage absurde qu'il permet à plusieurs niveaux, la série serait probablement trop lourde à supporter. Il ne fait donc aucun doute que le dispositif énonciatif adoucit son propos tout en se rendant accessible à un public plus large. Toutefois, loin d'empêcher l'implication ou l'identification du téléspectateur, cela facilite son accès et participe de l'adhésion à son message autant qu'à ses personnages.

6.6. Conditions d'existence

6.6.1. Institutionnelles

De toutes les institutions sur lesquelles se développe l'existence des personnages de la série, celle économico-médiatique sur laquelle repose la célébrité est sans contexte la plus importante. C'est elle qui détermine la place, la reconnaissance et le degré de singularisation de chacun tout en multipliant les opportunités et l'impact des actions de certains grâce au soutien

inconditionnel du public. Que l'on soit une star comme Meryl Streep, une célébrité plus ou moins en vue comme Mr Peanutbutter ou Bojack Horseman, un travailleur assurant la perpétuation de ce système comme Princess Carolyn ou même Diane, ou enfin même un anonyme, qu'il squatte les salons des célébrités, comme Todd, ou pas, tout le monde trouve sa place au sein de cette hiérarchie instituée.

La famille, en faisant peser sur les individus des responsabilités importantes, constitue en creux une deuxième institution fondatrice de l'individualité, même si les protagonistes n'y sont pas encore pleinement engagés. Il s'agit d'un horizon possible, et angoissant, pour lequel ils doivent se préparer, se rendre disponibles. Le travail offre ensuite un statut et une activité tout en étant appelé à s'harmoniser avec les aspirations et la personnalité, les qualités intrinsèques, des personnages. Et enfin, quoique l'épisode 1 fasse plutôt le constat de leur délitement au profit d'un concours de popularité, l'Etat de droit et la démocratie, assurent, lorsqu'ils fonctionnent, le respect des compétences et de la volonté de chacun.

6.6.2. Psychologiques

Il ne fait aucun doute que les personnages de la série sont dotés d'une dimension psychologique essentielle, voire centrale dans la reconnaissance de leur individualité. Torturés, porteurs d'un monologue intérieur intense, déterminés par leur état mental et son évolution progressive, ils sont avant tout une conscience, des émotions, un flux de pensée. C'est ce qui les isole souvent des autres mais également ce qui permet de les comprendre, pour le téléspectateur, et contribue dès lors à s'y identifier, ou au moins à le rendre plus concret, singulier et profond, à l'inverse de son apparence simpliste de dessin animé.

En face d'ailleurs, dépourvue de toute psychologie, une partie importante des personnages assume totalement le rôle de stéréotype ou de catégorie sociale, tandis que Mr Peanutbutter permet d'insister sur l'importance de la conscience de soi et de l'intériorité en permettant d'observer comment fonctionnerait quelqu'un qui en est totalement dépourvu et dont l'individualité ne repose que sur une industrie du divertissement, à l'inverse parfaitement superficielle. On observe ainsi que, si ce personnage apparait, aux yeux de Bojack notamment, comme bien plus heureux et entreprenant, grâce à sa totale insouciance, il n'accède jamais totalement non plus au statut de sujet à part entière de ses propres actions et ambitions tant celles-ci ne trouvent en réalité aucun support stable au départ duquel se développer. Il lui prend une lubie passagère et le reste du monde se met en branle pour tenter de la réaliser. Il est le reflet parfait, un support vierge, qui permet aux autres d'approfondir leur conscience d'eux-mêmes.

6.6.3. Sociales

L'individu de *Bojack Horseman* se vit avant tout comme isolé, solitaire, voire simplement seul. Il s'inscrit évidemment dans une série de relations sociales plus ou moins formelles, plus ou moins pesantes, mais il les vit au singulier sur le mode de l'obligation et de la responsabilité, ou éventuellement de l'expression de soi. Pourtant, nous l'avons montré, lorsqu'il y est disposé, un relatif apaisement intérieur lui permet de sortir momentanément de lui-même. L'attention et l'ouverture qu'il va accorder aux autres, ou en tout cas à un autre avec lequel une relation de reconnaissance mutuelle peut parfois émerger, que ce soit en lui venant en aide ou par une conversation sincère, va le révéler en tant que personne et constituer une occasion pour lui de grandir, d'évoluer concrètement, en le sortant de son solipsisme habituel.

Certaines relations très particulières, faites de respect mutuel et de confiance, qu'il s'agisse du champs amical, professionnel ou romantique, les trois se confondant un peu dans ces cas-là, se révèlent donc essentielles, quoique rares et éphémères, pour permettre à l'individu d'exister en-dehors de sa propre tête. Elles dévoilent ce dont il est capable, pour le meilleur comme pour le pire, lorsque le timing n'est pas le bon, et lui permettent de prendre conscience de ce que ses propres doutes et émotions l'avaient empêché de voir jusque-là. Plus qu'un pur esprit tournant à vide sur lui-même, le personnage prend dès lors une autre dimension, aux yeux de son interlocuteur autant que dans sa définition, en devenant véritablement sujet, de ce qui lui arrive, de ses choix, de ses interactions.

6.6.4. Symboliques

Presque exclusivement autocentrés, les protagonistes de la série ne revendiquent leur attachement à aucun imaginaire symbolique particulier, qu'il s'agisse de religion, de politique, d'art ou autre. Si Princess Carolyn pose rapidement la question du positionnement de Mr Peanutbutter sur « les problèmes » tout en signant sa pétition de destitution du gouverneur, elle ne s'en préoccupe pas trop même si ce dernier lui fait la réponse la plus vague qui soit, à savoir qu'il est pour les gens et le futur, et que Katrina lui dit qu'il n'a encore aucune position vu qu'il n'est pas encore en campagne. Il aurait, bien sûr, pu s'agir là d'un autre signe de la superficialité totale de ce personnage mais le fait est qu'aucun autre ne semble défendre une position plus claire. Ainsi, Diane a beau critiquer le dévoiement de la politique dont est responsable son mari, elle ne la défend que sur le principe mais sera en même temps convaincue qu'il aurait pu être un bon gouverneur parce qu'il « s'intéresse aux autres et suit son cœur », tandis que Woodchuck lui-même incarne davantage la compétence pragmatique avec son plan sécheresse qu'une quelconque vision idéologique.

Par contre, tous s'inscrivent sur une toile culturelle, partagée en partie avec le public, faite de personnalités et d'émissions connues, comme Matthew Perry, le Saturday Night Live et la liste de Schindler qui forment un faisceau de références vis-à-vis desquelles chacun peut trouver à se positionner, au même titre que n'importe quelle polémique médiatique dont peuvent discuter deux anonymes en smoking dans la rue. Or cette culture partagée, tout en créant un monde commun facilitant les échanges, offre par ailleurs à chacun la possibilité de se singulariser en fonction de ses goûts, avis et connaissances. Ainsi, par exemple, un des pères de Hollyhock est présenté comme un fan de films étrangers, ce qui permet à Bojack de l'interpeller en particulier en le comparant à un personnage du film « Le fabuleux destin d'Amélie Poulain ». Cette spécificité lui donne une consistance propre au sein d'un groupe plus large.

Pour Bojack ou Mr Peanutbutter, ce cadre prend un sens plus particulier encore en leur accordant une place à part au sein de ce système de référence. Le fait que le premier regarde une rediffusion de sa propre sitcom dans laquelle il s'entend être traité de mauvais père, alors qu'il vient lui-même de perdre tout contact avec sa « fille », accorde par exemple une dimension supplémentaire à l'expérience qu'il fait de lui-même en y surajoutant une couche de signification, ainsi qu'un regard permanent sur soi. En battant au rythme de ses lubies, le cœur des médias et de leur public modifie par contre très différemment la perception de lui-même que connait le second en le persuadant que lui et les spectateurs ne forment qu'une seule et même entité qui partage une expérience commune de la vie, ce qui ferait de lui un porte-parole naturel, autant qu'un ami de tous.

6.7. Tensions

6.7.1. Intérieur/extérieur

Nous avons jusqu'ici suffisamment insisté sur la centralité de l'intériorité dans la caractérisation des personnages de *Bojack Horseman* pour comprendre combien cette série met en scène cette tension particulière. En traitant de l'incommunicabilité, de la difficulté à exprimer, voire simplement à comprendre, ce qui se joue en l'individu, celle-ci érige une frontière presque insurmontable entre ce qui se passe en lui, et qui possède d'ailleurs son propre rythme, et le reste du monde.

Cette séparation est tellement nette qu'elle se trouve même parfois reproduite au sein des pensées des protagonistes qui expérimentent en leur for intérieur une lutte entre leurs tendances les plus égoïstes, et destructrices, et leur volonté profonde de bien faire, combinée à un regard particulièrement critique et lucide sur eux-mêmes. Ainsi, lorsqu'il est pris dans une spirale de pensées négatives, Bojack s'adresse à lui-même de deux points de vue différents et s'observe

de l'extérieur commettre des actes qu'il revendique et réprouve à la fois. Rien ne permet véritablement de savoir lequel de ces regards représente le vrai Bojack mais ce combat acharné, imperceptible ou du moins caché aux yeux des autres, désigne au cœur même de l'individu une fracture entre une forme de point de vue social intériorisé et une part plus émotionnelle, faite d'angoisse et de colère.

Et Bojack n'est pas le seul à connaitre ce déchirement intérieur puisque tous manifestent une difficulté à assumer leur identité, leurs besoins et désirs par la fuite et l'évitement. S'accepter, se prendre au sérieux, se permettre d'exister au milieu des autres, que cela risque de blesser ou choquer, n'a rien de facile ou d'évident et exige un long travail sur soi. C'est ce que manifestent autant Diane, en repoussant le constat qu'elle ne trouve plus sa place au sein de son mariage, et Todd, en découvrant peu à peu que définir sa différence lui permet aussi de s'interroger sur le type de relation qu'il recherche, que Princess Carolyn, dont le désir d'enfant se heurte longtemps aux attentes sociales liées à la maternité qu'elle a intégrées. En étant une intériorité vide, seul Mr Peanutbutter ne connait finalement jamais ce conflit, ni d'ailleurs de distinction véritable entre lui et le monde qui l'entoure.

Les tourments qui assaillent l'individu et le coupe de ce qui se déroule à l'extérieur de lui se trouvent donc eux-mêmes n'être que l'expression d'une dichotomie interne. Devenu théâtre de la tension entre intérieur et extérieur, sa coupure avec ce qui se passe autour de lui devient secondaire puisqu'elle n'est que le symptôme d'une rupture plus profonde et intime.

Néanmoins, par l'importance des scènes de conversations qui apaisent généralement les conflits, la série insiste également sur la nécessité pour un personnage, s'il désire réaliser ce qu'il se passe en lui, de l'extérioriser d'une manière ou d'une autre. Par ailleurs, les conflits internes, quoique cachés, débordent sur le comportement des protagonistes qui disparaissent dans les airs, s'énervent sur une poupée ou se cachent sur le toit de leur maison. Quoiqu'expérimentant son existence de l'intérieur, l'individu n'en est donc pas pour autant pur esprit. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il porte en lui une telle conscience de ses responsabilités qui le paralyse ou le font céder sous la pression. Il y a un lien entre le regard des autres intériorisé et le monde extérieur, c'est la responsabilité individuelle. Et le seul moyen qui semble apparaitre pour apaiser l'esprit repose dans l'engagement vers l'extérieur.

6.7.2. Liberté/contrainte

L'unique véritable contrainte qui pèse sur les individus serait donc la responsabilité individuelle. Chacun est en charge de sa carrière, de son rôle social, de ses relations avec les

autres, de son passé, de ses actes et de ses choix. Il peut être tenté, comme le fait Bojack ponctuellement, de fuir cette responsabilité ou d'accuser les autres de la lui imposer mais, en vérité, elle ne trouve sa source nulle part ailleurs qu'au sein de l'individu lui-même. On ne trouve dès lors pas véritablement de tension ici entre liberté et contrainte dans la mesure où la question de la liberté ne se pose que par le prisme de la responsabilité qui s'impose comme contrainte, ou du moins source d'angoisse. Il y a fusion entre ces deux notions opposées au sein du sujet conscient des effets de son action.

6.7.3. Originalité/conformisme

Cette tension peut être abordée à partir de trois considérations distinctes. Tout d'abord, le personnage de Todd nous invite à considérer les individus en fonction de leur capacité d'imagination qui serait plus ou moins débridée selon les cas. C'est ce que celui-ci indique, par exemple, à Yolanda en affirmant que grâce à la combinaison de son approche dépourvue de non-sens à elle et la sienne intégrant une « quantité normale de non-sens », ils forment une bonne équipe. En se situant à des degrés d'absurdité différents, ils apporteraient chacun des qualités complémentaires. Il ne s'agit dès lors pas ici d'opposer l'originalité de l'un au conformisme de l'autre, ni d'imaginer que le premier serait plus proche de l'individualité et la seconde de la norme sociale. Tous deux sont des personnes uniques sans que cela ne soit conditionné par leur inventivité.

Ensuite, tous les personnages se trouvent confrontés, d'une manière ou d'une autre, à des attentes ou une norme desquelles il n'est pas facile de s'émanciper, bien que ce soit clairement un objectif s'ils souhaitent être en paix avec eux-mêmes. Que ce soit face aux modèles de la famille, du mariage ou de la sexualité, il ne s'agit pas d'être original à tout prix mais plutôt d'être soi-même. Les personnages peuvent se trouver poussés intérieurement à rompre avec une forme de conformisme mais cela reste un conflit intime avant d'être une revendication vis-à-vis de la société qui produit ces normes.

Par contre, Diane et Bojack se voient eux-mêmes comme des anticonformistes vis-à-vis du système médiatique sur lequel ils jettent un regard très critique, un peu comme la série elle-même d'ailleurs qui invite, par son usage de la parodie, son public à adopter son point de vue. Ce recul, quoique conscient de ses limites, instaure davantage dans ce cas précis l'individu en opposition avec un système bien plus puissant que lui mais qui ne peut lui ôter son « quant-à-soi ». Il est un héros s'extrayant de la masse du public par son esprit critique.

6.7.4. Universel/singulier

Nous avons indiqué qu'une partie des personnages de la série ne disposaient pas d'une véritable identité propre mais personnifiaient des catégories ou des stéréotypes. Face à eux, les autres protagonistes se placent dès lors d'emblée comme porteurs d'une singularité, plus ou moins approfondie en fonction de la place qu'ils occupent. Et ce sont principalement la profondeur psychologique et la spécificité des problématiques intimes qui permettent au récit d'instaurer cette singularité. La précision psychologique évite d'en faire des cas généralisables.

Pour autant, la représentation que propose *Bojack Horseman* de la psyché individuelle, de son fonctionnement et des manières de s'y adapter se pose comme un constat universel qui fonctionne pour chacun des personnages, et donc pourquoi pas pour l'humanité toute entière. Des problématiques telles que la dépression, l'affirmation de soi, la crainte de l'engagement ou la responsabilité, quoique fondées sur la spécificité biographique, psychologique, sociale, … d'un individu, sont susceptibles de parler à tout le monde. C'est ce qui permet aux protagonistes de la série de se comprendre et se reconnaitre en l'autre lorsqu'ils s'ouvrent à la discussion et c'est ce qui leur permet, malgré leur aspect animé, et parfois animal, de toucher le téléspectateur et l'inciter à y projeter son propre fonctionnement et ses propres comportements.

Elaboration d'un discours

1. Comparaisons

Afin de tirer un maximum d'enseignement de nos analyses et observer s'il est possible d'y lire l'élaboration d'un discours commun sur l'individualité, nous nous proposons à présent de mettre systématiquement en comparaison les analyses réalisées sur chacun des aspects de notre grille.

1.1. Incarnations, présences et apparences

1.1.1. Le corps comme signe d'assignation sociale

Dans un premier temps, nous décomposerons en différents tableaux la question de l'apparence physique, et de l'appartenance ou non à l'une ou l'autre catégorie sociale présentée comme « minorité », afin de mettre en lumière les éventuelles divergences selon l'importance des personnages. Pour ce faire, nous avons tout d'abord fait le choix d'identifier les personnages principaux en fonction de leur rôle de sujet dans au moins une des quêtes développées au fils des épisodes analysés.

Il s'est cependant révélé assez compliqué de distinguer avec certitude le sujet de certaines quêtes, ainsi que de discerner qui menait le jeu, par exemple entre Marcus et Garrett lorsque le premier est encouragé par le second à se blesser, et si un personnage moins assertif pouvait pour autant être considéré comme moins singularisé s'il s'agit précisément d'une de ses caractéristiques, comme c'est le cas de Sandra. Mais il nous a semblé qu'aucun critère de choix n'était pleinement satisfaisant et avons donc dû nous contenter d'un compromis un peu bâtard vu l'hétérogénéité des fictions abordées. Nous avons indiqué le nombre de quêtes auxquelles chacun participait entre parenthèse afin de visualiser, malgré tout, les différences, ou au contraire la relative équité, qui peuvent parfois se marquer entre les personnages d'une même série. Ce procédé est cependant lui-même discutable lorsque l'on constate par exemple qu'un personnage inconstant comme Mr Peanutbutter se retrouve avec une quête par épisode là où les autres restent sur la même trajectoire durant toute la saison.

Personnages principaux	Hommes blancs	Femmes blanches	Femmes non-blanches	Hommes non-blancs	Proportion autres marginalités

Superstore	Jonah (3), *Glenn* (1), **Marcus** (1)	*Dina* (1)	Amy (2)	(Garrett), *Mateo* (3)	5/7
Gotham	Gordon (4), Bruce (3), Ed (3), *Penguin* (4)	Lee (3)			2/5
Jane the Virgin		*Petra* (2)	Jane (3), Xiomara (1), Alba (1)	Rogelio (2), Rafael (1)	2/6
Curb your Enthusiasm	Larry (3)				1/1
The Americans	Philip (2), Stan (1)	Elisabeth (2)			0/3
Total	10	4	4	3 (4)	
	Homme	Femme	Femelle	Mâles	
Bojack Horseman	***Todd*** (1)	Diane (1)	Princess Carolyn (1)	Bojack (1), Mr Peanutbutter (3)	1/5

Même en laissant de côté le cas de *Bojack Horseman*, qui ne ferait d'ailleurs que renforcer les résultats globaux, surtout si l'on tient compte du critère du doublage pour les définir, il ne fait aucun doute que les personnages dont les corps peuvent les classer parmi les hommes blancs sont largement plus nombreux que les trois autres catégories. Ce total ne rend cependant pas compte des fortes différences de traitement de ces questions d'une série à l'autre. Ainsi, la présence à l'écran d'individus non blancs, quel qu'en soit le genre, est entièrement prise en charge par deux d'entre elles, trois si l'on compte Diane, ce qui, nous l'avions dit, est discutable.

Or, si l'on regarde les autres marqueurs de « marginalité sociale », nous ne pouvons que constater la même disparité entre univers fictionnels. Tous ne prennent par ailleurs pas le même sens, ni la même dimension. Ainsi, par exemple, nous trouvons deux personnages identifiés à des degrés divers comme non-valides, Garrett et Penguin. Mais, le premier s'inscrit dans un

groupe très divers au sein duquel cette caractéristique est « normalisée », tant ce sont les différences qui font l'identité de chacun, là où cette spécificité, conjointe avec une masculinité ambigüe, agissent comme autant de signaux du caractère trouble du second face à des antagonistes incarnant la norme.

Par ailleurs, la différence d'âge caractérisant Larry et Alba, si elle participe à rendre visibles les personnes dont le corps est marqué par la vieillesse, ne fonctionne ni de la même manière ni pour les mêmes raisons d'un personnage à l'autre. De fait, l'âge d'Alba en constitue la caractéristique principale puisque son rôle est marqué par sa place de matriarche au sein de sa famille. Par contre, celui de Larry peut quasiment être considéré comme accidentel. Se présentant comme une extrapolation fictionnelle de la vie de son créateur, *Curb your Enthusiasm* joue également du physique de ce dernier sans jamais en faire un argument pour autant. Au contraire, il en joue pour ajouter au ridicule de la situation. Revendiqué ou ridiculisé, quoi qu'il en soit, ces deux personnages participent autant à réaffirmer la norme du corps jeune qu'à légitimer leur présence, quoique spécifique, à l'écran.

Plus en tout cas qu'une impression globale, une image prédéfinie de l'individu, malgré une surreprésentation des hommes blancs parmi les personnages de premier plan, il apparait surtout de ce panorama que la définition de l'individualité se construit au sein d'un système narratif, d'un univers social particulier constitué en son sein, qui est le seul à pouvoir donner sens aux corps qu'il donne à voir évoluer. Les normes sociales identifiées par les *subaltern studies* peuvent s'y trouver renforcées, ou au contraire subverties en fonction du schéma relationnel que la série met en place entre ses différents protagonistes.

L'évidence blanche que mettent en place, sous couvert de réalisme historique ou sociologique, *The Americans* ou *Curb your Enthusiasm*, par exemple, construit l'individualité de ses personnages de toute autre manière que peuvent le faire *Superstore* ou *Jane the Virgin*. Erigée autour de la famille, dont chacun des membres trouve une place dans le tableau, et de la culture spécifique qu'elle porte, la seconde offre un effet de groupe important dans lequel chacun renforce l'autre en lui permettant d'exister individuellement. Proposant un panel de personnalités diversifiant les sources de « marginalité », la première réussit quant à elle à renverser la norme en faisant de la « neutralité » sociale de Jonah l'erreur de casting la plus frappante. Les marqueurs physiques de différence sociale, par leur multiplication et souvent leur accumulation, ne servent dès lors plus à inscrire les individus qui les portent dans des catégories préétablies mais deviennent des attributs comme d'autres de leur singularité.

Le critère choisi pour réaliser le deuxième tableau est celui de la récurrence, c'est-à-dire que nous y avons placé tous les personnages présents dans au moins deux épisodes mais ne disposant pas d'une quête spécifique.

Personnages récurrents	Hommes blancs	Femmes blanches	Femmes non-blanches	Hommes non-blancs	Proportion autres marginalités
Superstore	*Jeff*	**Kelly, Justine, Carol**	Sandra, **Cheyenne**	(Garrett)	7/7
Gotham	**Bullock**, Alfred, Butch, Maire, Penn, Victor	**Selina, Ivy**, Sofia	*Tabitha*	Fox, Rha's al Ghul	7/12
Jane the Virgin	Michael	**Anezka**, *Rose*, **Magda**, Ellie et Anna	*Luisa*, Krishna, *JR*	Adam, Mateo	7/10
Curb your Enthusiasm	Jeff, Richard Lewis, Funk, Ted Danson	**Suzie**, Sheryl		**Leon**	7/7
The Americans	Henri, Oleg, Stavos, Arkady	Paige, Renee, Claudia, Elina, Marilyn	Janine	Dennis	2/11
Total	16	18	7	5 (6)	
	Homme	Femme	Femelle	Mâle	

Bojack Horseman	Judah		Hollyhock		0/2

De cette deuxième catégorie de personnages, nous pouvons immédiatement constater deux choses. La première concerne les femmes blanches qui se trouvaient au même niveau que les personnages non-blancs parmi dans l'ensemble des protagonistes-sujets et qui trouvent dans cette position de second plan, récurrente mais sans enjeu propre, un important grossissement de leurs effectifs. Sur les dix-huit, seules sept ne peuvent être reliées au premier tableau par un lien de parenté ou d'intérêt amoureux, dont quatre se présentent comme des antagonistes. Cette position intermédiaire leur offre dès lors une plus grande visibilité que les deux colonnes suivantes sans pour autant leur accorder un rôle de premier plan. Elles sont donc individualisées par la diversité de leurs présences physiques sans l'être pour autant quant à leurs motivations ou leurs capacités d'action. Notons toutefois que même dans ce tableau la présence des hommes blancs reste toujours importante.

La seconde, porte sur la proportion d'autres marques de marginalité. Celles-ci se révèlent, en effet, bien plus présentes dans *Gotham* et *Jane the Virgin*, et restent aussi importantes là où elles l'étaient déjà précédemment. *The Americans* et *Bojack Horseman* en restent par contre largement exempts. Cette plus large représentation de la diversité physique, si elle ne fait que confirmer le renversement de la norme opéré par *Superstore* et prolonger le profil du « héros » de *Curb your Enthusiasm*, s'inscrit ceci dit dans une large mesure dans un procédé de caractérisation dépréciatif pour les antagonistes, de Jane comme de Jim Gordon. Loin de les individualiser, cela contribue dès lors davantage à les situer parmi d'autres dans une catégorie qui peut être fascinante par son extravagance mais néanmoins repoussoir. Il est moins question de chercher à les connaitre dans leurs spécificités que de les identifier comme méchants.

Enfin, nous avons placé dans un dernier tableau tous les personnages n'apparaissant que dans un épisode. Vu le nombre réduit d'épisodes pris en compte, cela ne permet absolument pas d'affirmer qu'il ne s'agit pas de personnages réguliers par ailleurs, tout comme la distinction entre les deux premières catégories pouvait parfois paraitre incertaine, mais cela nous donne malgré tout sur l'ensemble des personnages une idée de la proportion des autres présences physiques que ces séries donnent à voir. C'est ce qui nous a semblé important dans l'analyse qui nous occupe.

Personnages éphémères	Hommes blancs	Femmes blanches	Femmes non-blanches	Hommes non-blancs	Proportion autres marginalités
Superstore	4	2			4/6
Gotham	21 (dont 10 anonymes)	6 (dont 3 anonymes)	3 (dont 2 anonymes)	18 (dont 14 anonymes)	11/48
Jane the Virgin	2 (anonymes)	4 (dont 1 anonyme)	5 (dont 1 anonyme)	8 (dont 3 anonymes)	4/19
Curb your Enthusiasm	15 (dont 6 anonymes)	14 (dont 4 anonymes)	1 (anonyme)	4 (dont 3 anonymes)	12/34
The Americans	11 (dont 1 anonyme)	3 (dont 1 anonyme)		2	2/16
Total	53	29	9	32	
	Hommes	Femmes	Femelles	Mâles	
Bojack Horseman	17 (dont 12 anonymes)	14 (dont 7 anonymes)	7 (dont 4 anonymes)	15 (dont 5 anonymes)	25/53

Ce dernier tableau permet, enfin, d'observer à la fois un retour d'une bien moindre présence féminine que masculine mais aussi un effondrement de la représentation de femmes non-blanches par rapport aux trois autres colonnes. Représentant davantage l'individu ordinaire, peu singularisé comme le montre la forte proportion de personnages anonymes, cette catégorie offre dès lors un visage de neutralité plus important que les deux précédentes composées en large partie des « héros », de leurs proches et antagonistes. Or, le déséquilibre que donne à voir ce tableau offre à l'individu lambda un visage largement plus masculin et blanc que féminin et non-blanc. Les autres marqueurs de marginalité sont, par ailleurs, également beaucoup plus diffus et indiquent davantage des catégories ou des rôles sociaux qu'ils ne sont des attributs singularisants.

Ainsi, à l'exception notable de *Bojack Horseman* qui présente deux groupes revendiquant un écart à la norme hétérosexuelle, les huit pères de Hollyhock et les asexuels que rejoint Todd, les cinq autres séries présentent moins de diversité que parmi les personnages récurrents ou se maintiennent au même niveau. Si *The Americans* propose toujours le casting le plus homogène,

ne prenant en compte à la marge que de rares personnages plus âgés ou malade que justifient les besoins de l'intrigue, *Superstore* et *Gotham* offrent légèrement moins de variété de profils par rapport au tableau précédent mais toujours autant que dans la distribution centrale pour la première, qui maintient son mode de caractérisation des personnages, et moins pour la seconde, dont la proportion de vilains justifie toujours en partie cet écart.

Dans *Curb your Enthusiasm*, par contre, la proportion de corps âgés, composant l'entourage d'un héros lui-même vieillissant, laisse ici la place à d'autres formes de marginalité physique, qu'il s'agisse de la surdité, de l'ambigüité de genre ou de l'échangisme, autant de caractéristiques qui sont utilisées comme des ressorts pour l'intrigue comique. Là où l'âge n'était pas un sujet, ces autres marqueurs sont donc clairement traités pour leur caractère « anormal », puisque provoquant du désordre social.

Dans *Jane the Virgin,* pour finir, ce tableau indique un retour de corps parfaitement lisses et normés, à l'exception de quelques personnages âgés représentant les racines culturelles de l'héroïne, après les signes de différence que présentaient les personnages d'antagonistes.

Nous aurions pu prendre en compte également tous les figurants, et nous en avons d'ailleurs fait mention lorsqu'il s'agissait d'identifier l'impact des actions des protagonistes. Il nous a semblé cependant qu'en tant qu'éléments de décors, peu voire pas individualisés et souvent destinés à représenter une population, un public, une clientèle, nous n'avions pas ici affaire à des personnages, signalant des individus, mais au contraire à des éléments de contexte destinés à situer les héros et concrétiser leurs actions.

Par ailleurs, si nous avons observé une nette majorité de personnages masculins, ainsi que la place importante accordée au genre dans la construction des protagonistes et de leurs dynamiques, l'axe sémantique masculin/féminin se trouvant régulièrement en jeu dans les oppositions structurant des paires de personnages contribuant à se caractériser l'un l'autre, comme c'est le cas pour Jonah et Amy, Dina et Glenn, Larry et Suzie, Elisabeth et Philip, il faut noter également que cette binarité axiologique ne se trouve pas pour autant soulignée par des performances de genre particulièrement visibles. Au contraire, à l'exception de *Gotham* et *Jane the Virgin* qui présentent des physiques et des tenues renforçant la distinction entre hommes et femmes, les quatre autres séries semblent utiliser davantage cette répartition genrée des personnages pour en brouiller les contours.

Ainsi, les personnages masculins n'apparaissent pas particulièrement virils, et les duos évoqués plus haut sont plutôt des occasions d'inversion que de renforcement des caractéristiques

traditionnellement masculines ou féminines. Parmi les personnages principaux, Gordon et Rafael, dont la virilité se trouve soulignée par une mise en scène soit du corps, soit de la capacité d'agir, côtoient des personnalités plutôt marquées par l'empathie, dans les cas de Jonah, Glenn, Todd, Mr Peanutbutter ou Philip, et/ou l'échec, avec Mateo, Larry, Stan et Bojack. De leur côté, leurs homologues féminines apparaissent dès lors plus compétentes et déterminées, qu'il s'agisse d'Amy, Dina, Princess Carolyn, Elisabeth ou Jane.

Si la distinction entre hommes et femmes subsiste donc visuellement, autant que symboliquement, elle se trouve mobilisée dans un jeu de caractérisation inversée contribuant à l'enrichissement et la singularisation de chacun tout en maintenant une forme de complémentarité. Ce procédé très récurrent pour les personnages centraux se trouve cependant préservé dans l'exceptionnalité des personnalités qu'il produit par le maintien d'une division des rôles et caractéristiques plus habituels auprès du reste de la population mise en scène. L'individu apparait dès lors comme celui qui transcende les assignations et clichés qui se trouvent ainsi dans le même mouvement confirmés et remis en question.

Cette observation à propos du genre nous conduit d'ailleurs à nous poser la question à propos des autres catégorisations sociales. De fait, qu'il s'agisse, à travers un personnage non-blanc, homosexuel ou handicapé, de balayer les préjugés culturels que porte le public, comme les créateurs, d'une série par l'individualité qu'assume un personnage, cette manière de procéder permet en réalité d'apporter de l'originalité sans être particulièrement subversif pour autant puisque tout est assumé au niveau individuel. Ainsi, si cette représentation visible est importante pour balayer certains a priori, il nous faut aussi constater que cette remise en cause en reste généralement au niveau de l'apparence physique, de la présence, de la représentation à travers une présence en particulier, mais qu'elle ne s'accompagne que rarement d'un discours, d'une affirmation identitaire, ou d'une action quelconque.

Garrett ne se dit pas noir ou non-valide, pas plus que Dina ne se dit femme, Larry et ses amis, vieux, Diane vietnamienne, Jane hétérosexuelle ou Stan homme et blanc. Chacun semble se vivre et se présenter dans la singularité de sa situation physico-sociale, même si personne, téléspectateur ou producteur, n'est dupe des enjeux de quotas et de visibilité qui se cache derrière cette pseudo-naturalité des corps ainsi rendus présents. Certes, tant par leurs médiocrités que par leurs grandeurs, les individus offrent un visage déjouant les catégories préétablies, mais en faisant de chaque personnage un cas unique ces fictions particularisent des enjeux sociaux et en neutralisent ainsi la portée.

Toutes les séries de notre corpus ne se situent cependant pas de la même manière vis-à-vis de cette question, comme nous pouvions le deviner d'ailleurs au vu des grandes disparités dans la diversité proposée. Ainsi, en faisant de la culture latino-américaine son point de départ, permettant une multiplication de ses représentants, *Jane the Virgin* propose une affirmation forte, constante et variée de cette identité qui devient dès lors un sujet et non plus un accident individuel. A côté de ce parti-pris impliquant une bonne partie de sa distribution, la série fait par contre preuve de beaucoup plus de maladresses face aux quelques personnages remettant en cause les normes hétérosexuelles ou de beauté, ceux-ci se retrouvant plus volontiers dans le camp des antagonistes. Ce procédé que l'on retrouve également dans *Gotham* et *Curb your Enthusiasm* tend, de fait, à consolider la norme puisque la différence y est présentée comme source de désordre.

Ambigüe sur la question de la race, *Bojack Horseman* fait, quant à elle, du parcours d'acceptation de Todd en tant qu'asexuel la trame que suit le personnage sur toute la saison, lui permettant de rencontrer d'autres personnes comme lui et d'exprimer progressivement ses découvertes et son ressenti, extrayant dès lors cette spécificité de la seule caractérisation du personnage individuel pour tenir un propos, personnalisé mais néanmoins social, à son sujet. Enfin, *The Americans* et *Superstore*, quoique dans des proportions très différentes tendent à naturaliser la présence de « minorités visibles » en leur sein, ce qui normalise et individualise en même temps. Cependant, d'un épisode à l'autre, la seconde prend en charge le traitement social d'une problématique particulière, comme les difficultés financières de certains face aux soins de santé ou la discrimination liée à l'âge, permettant ainsi de jouer sur les deux tableaux.

Pour résumer, nous pouvons donc identifier cinq degrés d'intégration différents au sein desquels les fictions analysées peuvent être situées, des trois premières lignes du tableau, conservatrices, aux deux dernières plus progressistes. Remarquons toutefois que ces positionnements peuvent se révéler diamétralement opposés d'un sujet à l'autre et qu'au sein d'une même problématique peuvent coexister des postures très différentes selon les personnages, comme c'est le cas de Lucius Fox dans *Gotham* qui contrebalance légèrement les autres personnages non-blancs et généralement antagonistes, et d'une norme à l'autre, comme lorsqu'une série traite de l'homosexualité mais pas du tout de la transidentité par exemple. Il n'est pas question ici de faciliter les jugements hâtifs de fictions traversées par de nombreuses contradictions et complexités, surtout au vu du nombre restreint d'épisodes étudiés.

	Genre	Race	Classe	Sexualité	Physique

Absence (invisibilisation systémique => omniprésence de la norme)			*The Americans*	*The Americans*	*The Americans* *Bojack Horseman*
Confirmation des normes	*Jane the Virgin* *Bojack Horseman*	*Curb your Enthusiasm*	*Curb your Enthusiasm* *Bojack Horseman* *Jane the Virgin*		*The Americans* *Bojack Horseman*
Antagoniste (confirmation des normes par le contre-exemple individuel)	*Curb your Enthusiasm* *Gotham*	*Curb your Enthusiasm* *Gotham*	*Gotham*	*Curb your Enthusiasm* *Gotham* *Jane the Virgin*	*Curb your Enthusiasm* *Gotham* *Jane the Virgin*
Naturalisation (normalisation individuelle du contre-exemple)	*Superstore* *The Americans*	*Gotham* *Superstore* *The Americans* *Bojack Horseman*		*Superstore*	*Superstore* *Curb your Enthusiasm*
Propos (cas individuel/ discours social)		*Jane the Virgin*	*Superstore*	*Bojack Horseman*	*Superstore*

Cet investissement des physiques représentés par des normes et des contre-normes démontre dès lors combien, jusque dans leur corps, les individus portent, sans même le vouloir la plupart du temps, un discours social qui ancre leur identité personnelle au cœur d'enjeux collectifs qu'ils peuvent intégrer de manière plus ou moins subversive.

1.1.2. Rapport au corps

Mais le corps des personnages n'est pas, loin s'en faut, qu'un espace soumis à l'assignation sociale. Il est aussi constamment mis en scène comme le lieu pour l'individu d'un rapport à lui-même, à ses limites, à ses besoins, à ses émotions, à ce qu'il peut avoir d'encombrant ou ce qui échappe à sa volonté. Cet aspect beaucoup plus intime et personnel, par définition moins partageable et pourtant universel dans sa dimension d'expérience vécue en tant qu'individu, se trouve plus particulièrement pris en charge par *Curb your Enthusiasm*, *Superstore* et *Jane the Virgin*, même s'il n'est pas absent des trois autres. Plus axées sur la comédie et le caractère passionnel de ses personnages, elles développent, en effet, autour du corps de ces derniers de nombreuses occasions de constater l'importance de celui-ci dans la vie des individus, en même temps que le côté ridicule et dévalorisé qui y est attaché.

Qu'il s'agisse de Sandra qui manifeste son vertige en agrippant Amy et en provoquant un accident, de Larry dont le pantalon trop large lui tombe sur les chevilles et entraine un tir malencontreux dans la gorge de son adversaire et collaborateur, ou encore de Jane qui apparait se tortillant sur le sol de la salle de bain pour remettre la robe qu'elle avait enlevée un peu trop rapidement suite à une mauvaise interprétation des signaux qui lui étaient envoyés, les individus représentés se donnent à voir dans leur dimension la plus prosaïque et pourtant pas toujours assumée aussi clairement. De fait, si la douleur, l'addiction ou la violence sont des motifs légitimes d'investissement des corps dans les trois séries du corpus qui se prennent davantage au sérieux, en axant leur attention sur l'intrigue et la psychologie, ceux-ci se présentent néanmoins comme moins légitimes et importants pour parler des individus. Ils peuvent d'ailleurs faire fréquemment l'objet de transformations ou d'atteintes importantes sans pour autant que cela ne bouleverse l'identité dont ils ne sont que les supports, du moins tant qu'il ne s'agit pas d'en modifier la nature comme pour les « Vilains » de *Gotham*.

L'esprit apparait dès lors comme le siège de l'individualité pour les personnes raisonnables là où le corps se présente comme le théâtre de sa perte de contrôle. C'est particulièrement visible dans la transformation physique que connait Xiomara durant sa maladie mais également dans la différence de traitement que *Gotham* réserve à des personnages marqués par l'irrationnels et l'extravagance physique et vestimentaire, là où ses héros présentent une figure quasiment impassible, quelles que soient les circonstances qui les affligent. Par contre, la prise en compte du corps par les séries plus légères autorise les individus à se vivre sur un mode plus charnel et expressif, qu'il s'agisse de danser sa joie ou de faire l'amour dans un débarra. Finalement cette question de l'adéquation entre les personnages et leur corps reflète autant une dévalorisation

sociale de celui-ci, comme lieu de toutes les catastrophes, que des poches de réappropriation joyeuse et désirable, quoique marginales puisque cantonnées à la comédie ou au soap sentimental.

On remarquera en tout cas que les deux séries qui adoptent la position la plus créative à ce propos, *Superstore* et *Jane the Virgin*, sont aussi celles qui présentaient le plus de diversité dans leur casting principal, comme si avoir un corps davantage marqué par l'assignation sociale permettait, peut-être, de se l'approprier et de l'habiter davantage. La question mériterait en tout cas d'être investiguée.

1.1.3. Codes vestimentaires comme tissus de la réalité

Complétant l'apparence physique des personnages, les tenues que nous avons eu l'occasion de décortiquer ensuite répondaient à des codes plus ou moins précis selon les séries mais néanmoins toujours signifiants. Nous avons en particulier repéré que les personnages importants bénéficiaient à la fois d'un style vestimentaire propre qui indiquait leur singularité en prolongeant la permanence de leur apparence physique devenue attribut de nature et, à partir de ce point de référence, d'une plus grande latitude en fonction des nombreuses situations différentes dans lesquelles ils se retrouvaient.

Selon les univers représentés, nous avions souligné la place particulière qu'occupait le travail, la profession et la situation hiérarchique de chacun, dans le choix des tenues en question. Nous avons vu combien chaque détail vestimentaire indiquait un rôle et une fonction spécifique au sein de l'équipe de *Superstore* mais nous avions remarqué aussi que ceux-ci s'attachaient de manière plus ou moins permanente aux personnages selon leur situation au sein de la structure de l'entreprise, depuis le simple employé dont le gilet laissait entrevoir un style plus personnel, renvoyant à sa vie privée, jusqu'au patron de l'enseigne pour qui la fonction et le costume qu'elle induit présentent une plus grande stabilité, impliquent davantage son identité.

Ainsi, plus les vêtements apparaissent circonstanciels, comme ça peut être le cas des tenues de sport ou de nuit, voire d'une nudité suggérée, et moins ils définissent l'individu dans son essence, même s'ils indiquent par ailleurs une flexibilité contribuant à la singularisation du personnage, dont le profil se fait ainsi unique par la singularité de son parcours. Stabilité et mouvements forment ici les deux faces complémentaires de l'individualisation. Pourtant, les tenues « quotidiennes » ou « de ville », comme celles que portent la plupart du temps les protagonistes de *Curb your Enthusiasm*, mais aussi à des degré divers *Bojack Horseman, The*

Americans ou *Jane the Virgin*, sont tout autant des marqueurs sociaux de classe et de genre qui les inscrivent dans un milieu et une identité qui se confondent parfaitement l'un avec l'autre.

Ce n'est donc qu'à la marge que les styles des uns ou des autres peuvent se distinguer, même si, plus les codes s'avèrent rigides, comme c'est le cas dans l'aspect vintage qu'adopte *Gotham*, et plus la différence devient rapidement synonyme de déviance. Sur ce point, le jeu particulier des déguisements adopté par *The Americans* apportait ceci dit un recul intéressant en laissant entrevoir le masque auquel ces apparences renvoient toujours, puisque même sous leurs identités habituelles ses héros ne présentent jamais que le visage de la parfaite famille américaine de banlieue, sans qu'il ne soit possible de déterminer précisément où s'arrête la dissimulation et où commence l'authenticité des personnalités en présence.

Ainsi, plus encore que par leur physique, les personnages apparaissent d'emblée comme inscrits dans un système social plus ou moins strict et plus ou moins conscient de lui-même, qu'instaure la fiction comme tissu de la réalité qu'elle donne à voir à son public. Ces codes prédéfinissent la nature des individus qui y sont soumis en se faisant plus ou moins naturels et immuables ou au contraire construits, pour permettre au téléspectateur de jouer avec eux.

1.1.4. Attributs sonores

Nous avons ensuite identifié combien certains éléments sonores participaient pleinement à la caractérisation des personnages au sein de notre corpus. Même si elle fonctionne différemment, en n'insistant pas sur les mêmes aspects, d'une série à l'autre, la voix occupe évidemment une place centrale en la matière puisque c'est à travers elle que chacun exprime ce qu'il est. Or, selon l'univers dans lequel on se trouve, non seulement ce ne sera pas toujours les mêmes détails qui ressortiront comme signifiants mais de plus la signification à laquelle ils renvoient pourra être totalement opposée. Ainsi, par exemple, là où l'accent ou l'usage d'une langue étrangère constitue une information importante dans la caractérisation d'un personnage, comme c'est le cas pour *Gotham*, *Jane the Virgin* ou *The Americans*, il pourra être connoté tantôt positivement, tantôt négativement, ou simplement indiquer une origine sociale ou culturelle plus ou moins valorisante. Il pourra enfin situer ses protagonistes vis-à-vis du milieu dans lequel ils se trouvent.

Par ailleurs, si la voix peut être utilisée pour marquer la singularité, elle place également les individus sur différents axes, d'assurance, d'intensité, de rythme ou de tonalité face à d'autres protagonistes, permettant ainsi une caractérisation croisée. En la matière il s'avère particulièrement intéressant d'observer les cas dans lesquels la voix peut apparaitre excessive,

lorsqu'elle monte en intensité notamment. Si nous comparons, en effet, les éclats de voix que peuvent faire entendre Sandra, Penguin, Suzie ou Madeline Woodchuck par exemple, nous observons que chacun peut revêtir des signifiants quasiment opposés. La colère de Sandra complexifie son profil habituellement très discret tandis que celle de Penguin ne fait que confirmer ce que l'on sait déjà de lui, à savoir qu'il se place en-dehors des lois et de la société. Les excès de Suzie et Madeline, quant à eux, renforcent des clichés féminins, faisant accéder la première au rang de femme-dragon, là où la seconde se perd dans la masse des épouses d'apparat.

On le voit donc, en fonction du personnage et de sa complexité ou au contraire de son caractère caricatural, un excès peut être utilisé soit pour individualiser, rappeler la personnalité à laquelle le public est familiarisé tout en y ajoutant des nuances, soit pour réaffirmer une norme sociale dont la transgression confirme le vilain dans son rôle de vilain, soit pour parodier un cliché auquel le personnage est tout entier renvoyé. L'attribut peut ainsi se faire circonstanciel, de nature ou générique, renforcer ou au contraire nier l'individualité en comparant le personnage à lui-même, à un autre dont il serait le reflet inversé, à une norme, tirant son existence des diverses transgressions qui s'affirment comme telles, ou à une catégorie sociale prédéfinie. La caractérisation dépend entièrement du dispositif, ce que nous pouvons d'ailleurs remarquer également dans trois séries sur les six, pour lesquelles la musique, voire une narration personnalisée, contribue à la singularisation des personnages principaux, isolés dans les cas de Jane et de Larry ou ainsi réunis pour un moment avec le casting de *The Americans*.

1.1.5. Occupation de l'espace

Afin de visualiser plus facilement ce qui avait été dit dans les différentes analyses, nous avons tenté de les résumer succinctement en un tableau. En distinguant les espaces privés, professionnels et publics, nous avons appliqué une répartition fréquente, quoique les séries de notre corpus la modifient souvent en fonction à la fois de leur dispositif narratif (jusqu'où s'étend le territoire de la fiction ? Qui suit-on ?), et du lien qu'elles construisent entre les espaces représentés et ses personnages (personnalisés, voire prolongement des individus ou au contraire anonymes).

	Espaces privés	Espaces professionnels	Lieux publics
Superstore		Répartition signifiante en fonction des	

		personnalités et positions hiérarchiques	
Gotham	Territoires de chacun manifestant ses ambitions et sa personnalité. Plus ou moins sous contrôle, à protéger		Prolongement du territoire des braves gens à protéger de l'invasion Enjeu pour les héros
Jane the Virgin	Quotidien, famille et accueil Liés aux personnalités ou états d'esprit de chacun	Ambitions personnelles et danger Intriqués dans la vie privée	Aventures de Jane
Curb your Enthusiasm	Enjeu : imposer sa loi en empiétant sur le territoire les uns des autres Peu personnalisé		
The Americans	Faux-semblants mais liés aussi aux habitudes et aux liens affectifs		Anonymat libérateur
Bojack Horseman	Diane (fuite) Bojack (fuite)	Princess Carolyn (refuge)	Todd (chez lui nulle part sauf dans l'acceptation de lui-même) Mr Peanutbutter (le public est son élément)

Nous y observons que si les différents espaces investis par les personnages peuvent revêtir un enjeu, soit de pouvoir, soit d'exploration ou de fuite identitaire, tous se révèlent en tout cas signifiants quant au rapport que l'individu entretient tant avec les autres qu'avec lui-même. Les lieux apparaissent comme objet de médiation à travers lequel chacun peut exprimer ce qu'il est en tant que personne mais aussi en tant que membre parmi d'autres d'une organisation sociale reflétant la nature de la condition humaine. En se disant à travers les lieux qu'il investit, chaque personnage dit ainsi en même temps qu'il n'est pas seul et que ce simple fait façonne en réalité son identité, pour le meilleur comme pour le pire, dans le réconfort du cocon familial de Jane comme dans la froideur des calculs stratégiques et rapports de pouvoir de *Gotham* ou *Curb your*

Enthusiasm, en passant par la découverte de soi que rend possible l'intimité des autres avec *The Americans*.

Par ailleurs, nous remarquons également que, même si la représentation d'espaces privés, en opposition toujours aux lieux publics, s'accompagne régulièrement de considérations territoriales, par l'expression soit d'un sentiment d'invasion (*Curb your Enthusiasm, Jane the Virgin, Bojack Horseman, Superstore*) soit de valeurs à protéger (*The Americans, Jane the Virgin, Gotham*), et souvent les deux, ceux-ci se présentent en définitive bien moins comme distincts ou séparés de la sphère publique, qui ne s'offre la plupart du temps que comme une série de non-lieux sans enjeu ou au mieux comme des extensions du territoire d'un personnage, que comme les endroits où l'individu est en droit d'exercer sa volonté sur ceux qui y pénètreraient. Le privé se révèle dès lors comme le véritable enjeu public là où l'espace public peut être investi par tout un chacun comme un terrain neutre, quoique potentiellement dangereux s'il se trouve accaparé par un autre.

Dans ce contexte, ce sont dès lors sur les lieux de travail que s'organisent les formes de l'actions collectives (négociation, coopération, …), même si ceux-ci se font régulièrement le théâtre de considérations privées parasitant, voire détruisant les efforts réalisés en équipe. L'individu se trouve ainsi opposé, non au citoyen ou au consommateur qui ne sont que des extensions de lui-même et de son territoire naturel, mais bien au travailleur dont il menace constamment l'efficacité par faiblesse de caractère, que l'on pense aux compromissions de Gordon ou Harvey, au comportement désinvolte d'Amy face aux questions de sécurité ou aux risques que fait courir au couple Jennings leur désaccord, sans parler du fiasco de la comédie musicale de Larry ou de Stan qui choisit de laisser partir ceux que lui et son équipe ont mis des années à traquer.

Le travail est donc le véritable espace public, même s'il s'articule pleinement à la vie privée des individus qui y participent, l'un et l'autre appelant réciproquement à un perfectionnement de soi. Être un meilleur individu pour être un meilleur travailleur, être un meilleur travailleur pour être un meilleur individu. Si ce schéma s'applique particulièrement lorsque la profession se confond avec l'identité des personnages, comme c'est le cas de Gordon, d'Elisabeth ou de Princess Carolyn, il faut toutefois noter que certains font preuve d'un plus grand détachement autorisant la considération d'autres enjeux que la seule efficacité professionnelle, comme c'est le cas des travailleurs de *Superstore* qui, à côté de leurs assignations, poursuivent d'autres objectifs communs, de Jane dont le travail à l'hôtel n'est qu'une extension de sa vie romantique et familiale ou encore de Stan qui fait passer l'intérêt supérieur de la paix, mais aussi de Henri,

avant la mission qui lui a été confiée. L'objectif peut être tout autre que la fonction, par contre, il est toujours le lieu où intérêts privés et intérêts communs se nourrissent mutuellement.

1.2. Paroles, échanges et expressions

Prises de parole	Formes et contextes	Vécu	Rôles sociaux	Relations	Singularité
Superstore	Narration de soi	Cohérence extradiégétique et profondeur individuelle	Rôles privés au second plan au profit d'une place au sein du collectif	Négociation Dynamiques relationnelles	Ressentis Distinction et point de vue
Gotham	Relations : pouvoir et fidélité	Rappel d'intrigues et enjeux relationnels	Absence d'obligations privées Protecteur ou danger par essence	Rapports de pouvoir Confiance et fidélité à soi-même	Contrôle de soi vs trauma, transformation et émotions
Jane the Virgin	Transparence émotionnelle	Fonction émotionnelle Complicité interne et avec le spectateur	Rôle familial de perpétuation Réaliser ses rêves	Intégration au cercle intime Pouvoir d'influence	Partage et compréhension des différences Corps et contact
Curb your Enthusiasm	Mise en scène de soi divertissante ou conflictuelle	Mise en scène de soi	Fantasme de l'individu rationnel vs attentes sociales	Méfiance Limites à la volonté Crainte de l'isolement contre tous	Affirmation de soi, de ses besoins, de son originalité et de ses principes

The Americans	Informations, valeurs et non-dits (des émotions)	Indépendance des vécus et ressentis Besoin de connexion	Mission, famille et attention aux autres	Reconnaissance dans le mensonge	Utilité, valeurs et identité
Bojack Horseman	Autopromotion et exploration intime	Trajectoire séparée Besoin de connexion	Evidence de la fonction publique ou professionnelle vs poids des responsabilités privées	Prise de conscience de soi par le dialogue	Intériorité Excentricité Responsabilité

A travers leurs dialogues, ces séries se présentent toutes comme autant de mises en œuvre d'un discours de soi, sur soi. Il est en effet possible de considérer chaque réplique comme une manière, pour le personnage qui la prononce, de se dire, que ce soit lorsqu'il parle de lui ou exprime son ressenti, bien sûr, mais également lors d'échanges simplement informatifs ou de confrontation qui laissent entrevoir un point de vue, une situation particulière dans le monde et une façon d'envisager ses relations. A partir de là, cependant, chaque série semble adopter une grammaire singulière du discours de soi qu'elle décline entre tous ses personnages de manière cohérente. Tout le monde se dit mais, d'un univers à l'autre, tous ne disent pas la même chose et surtout pas de la même manière, si bien qu'il paraitrait totalement absurde de faire dialoguer entre eux Gordon et Jane ou Larry et Bojack. Si l'incommunicabilité est envisageable au sein d'une fiction, elle reste toujours néanmoins signifiante pour son propos général contrairement à ces rencontres improbables qui nécessiteraient à leur tour une grammaire générale pour les ordonnancer.

Ceci étant dit, il n'empêche que certains thèmes transversaux peuvent être mis à jour sur l'ensemble du corpus. C'est le cas notamment de la tension entre pouvoir et confiance qui préside la plupart des échanges et en détermine en grande partie la tournure. D'un côté, en effet, la possibilité du mensonge ou de la dissimulation laisse entrevoir la part à jamais impénétrable de chaque individu, de l'autre l'ouverture au sein d'une relation de confiance apparait comme le seul cadre au sein duquel l'individu puisse exprimer, et découvrir, pleinement sa vérité. Dès

lors, des univers dans lesquels la méfiance généralisée, comme outil de survie, régit la vie des individus, comme c'est le cas de *Gotham*, *The Americans* ou même *Curb your Enthusiasm*, nous laissent deviner la part cachée que d'autres se donnent pour objectif de nous dévoiler, que ce soit dans l'exploration de soi ou dans l'échange à cœur ouvert, l'un et l'autre étant généralement liés.

De fait, peu importe au final l'ambiance générale dans laquelle sont baignés les personnages de ces séries, l'individualité apparait toujours comme fondamentalement divisée entre un quant-à-soi, une part non partagée, voire non partageable, et une découverte de soi par l'ouverture à l'autre, le contexte installé par chaque fiction décidant dès lors laquelle pourra s'épanouir. Ainsi, même Larry David et ses amis qui ne présentent aucune profondeur, aucune intériorité, ne prennent en réalité sens qu'en décalage face à ce schéma. Parce qu'une vérité exprimée, partagée, de l'individu est toujours supposée, pressentie, même lorsque la méfiance et l'action préventive sont omniprésentes, l'existence d'un personnage totalement creux et hermétique à la moindre conversation sérieuse, ne se justifie qu'en contrepoint, par cet espace creux précisément qui expose aux yeux de tous ce qu'est la normalité individuelle.

La vérité de l'individu se trouverait donc dans cette intériorité qui ne demande qu'à être partagée avec des personnes de confiance. Certes, il possède un corps parcouru de sensations et de besoins, il s'intègre dans des interactions plus ou moins dangereuses ou rassurantes qui le poussent à agir en conséquence, il porte en lui des convictions et un point de vue particulier, mais plus que tout cela, ce qui le constitue comme enjeu pour le téléspectateur qui le découvre au fil des épisodes, qui cherche à le deviner dans chacune de ses expressions, c'est ce qu'il ressent au fond de lui, ce qu'il vit vraiment au-delà des apparences, ce qu'il est en lui-même et comment il se vit. L'interlocuteur à travers lequel le personnage se révèle à lui-même n'est dès lors nul autre que le spectateur qui profite de cette révélation pour s'explorer lui aussi dans la relation de confiance, rassurante et familière, qu'il a instaurée avec la série.

Nous pouvons ainsi remarquer combien le partage de leur vécu de la part des personnages joue sur trois niveaux distincts une même fonction de créer du lien : entre des évènements du récit dont il nous rappelle l'influence, entre les protagonistes qui se construisent une réalité commune et entre le personnage et son public dont la relation se trouve enrichie par l'élaboration progressive d'une véritable familiarité. Souvent réduits à l'essentiel pour permettre au récit et aux interactions en son sein de prendre sens, ces éléments biographiques s'avèrent primordiaux dans la manière dont un personnage parvient à exister à travers son propre discours. Ce sont, en effet, eux qui donnent cohérence et consistance à des êtres dont il n'est donné à voir qu'une

partie choisie de l'existence. Grâce à ces quelques informations extérieures à l'action représentée, le récit offre de manière plus ou moins élaborée à ses acteurs récurrents une persévérance dans l'être qu'assure la mémoire et l'imagination du téléspectateur. La vérité cachée, intime, du personnage se révèle alors aussi dans cette part laissée à la co-construction par le public.

Dans le même ordre d'idée, c'est dans l'échange et les relations que le personnage noue avec ceux qui l'entourent qu'il est appelé à déployer son identité, que ce soit à travers un jeu de miroir de caractérisation mutuelle, par l'exigence d'affirmation de soi et de distinction qu'appelle leur présence ou par la reconnaissance réciproque qui en émerge. Les modalités de ce dévoilement de soi sont, nous l'avons vu, très différentes d'une fiction à l'autre mais la centralité des relations dans ce processus reste incontournable.

On aurait pu imaginer, en effet, que les rôles sociaux, ou à l'inverse les marques de singularité, constituent la colonne vertébrale de l'individualité de tout personnage, tiraillé entre son identité sociale et son caractère unique. Bien sûr ces aspects ne sont pas totalement absents des revendications qu'ils portent mais ils s'avèrent néanmoins souvent plus anecdotiques ou décoratifs que cet aspect interpersonnel, à tel point que même lorsqu'ils prennent une place importante dans le propos de la série, comme le rôle de protecteur de la ville dans *Gotham*, de membre de la famille chargé de la perpétuation de ses traditions et de ses valeurs dans *Jane the Virgin*, d'espion au service de sa patrie en terrain ennemi dans *The Americans* ou encore l'originalité revendiquée du héros de *Curb your Enthusiasm*, ces éléments ne prennent toute leur ampleur qu'au sein de rapports interindividuels. Comme s'il s'agissait d'attributs toujours un peu théoriques, ils fonctionnent comme autant de potentialités, attendant la relation concrète, de personne à personne, pour pouvoir s'activer en tant que caractère, identité, définition de l'individu ainsi devenu réellement unique.

Et n'est-ce précisément pas tout l'intérêt du personnage face à la notion abstraite d'individu que peuvent évoquer et invoquer en vue de construire un discours scientifique à leur sujet la philosophie, la psychologie, la sociologie, l'économie et les sciences politiques ? Ainsi, par la reconstitution, le jeu d'ombre, les paraphrases que nous offre la fiction nous apparait en priorité un individu jamais isolé mais toujours en interaction et en représentation sur une scène et avec un langage définis par le cadre et en fonction des enjeux auxquels il est confronté. Ainsi, tout rôle, toute assignation, toute marginalité aussi, se présente en série sous la forme d'une négociation continue et singulière que chacun mène sous nos yeux avec son environnement direct. Rien ne s'impose du haut vers le bas, comme une structure préexistante qui contraindrait

les identités comme les comportements. Au contraire, c'est précisément parce que les attendus font l'objet d'une interrogation renouvelée constamment par les personnages qui évoluent sur nos écrans que leurs parcours et leurs interrogations nous interpellent dans notre propre expérience individuelle.

Si rôles sociaux et expressions de singularité sont bel et bien centraux, incontournables, pour ces personnages, c'est parce qu'ils sont au cœur d'une négociation intime de tous les instants. Philip trahira-t-il son engagement patriotique au profit de convictions, voire d'un confort, plus personnels ? La sécurité de Gotham City ne peut-elle être garantie par le Penguin, se substituant par la force de son efficacité, aux institutions légitimes du maintien de l'ordre ? La position d'employé de grande surface peut-elle échapper au fatalisme pour déboucher sur la construction d'une forme alternative de reconnaissance et de valorisation ? La mise en scène excentrique et asociale de soi peut-elle échapper au jugement et à la désapprobation publique ? A quel point la famille permet-elle la reconnaissance mutuelle de ses membres ? S'ils n'apportent que peu de réponses pour nous indiquer qui sont les individus qui les font vivre, ces sujets constituent par contre bel et bien les questions dont ils se nourrissent pour se positionner et se dire dans le monde qui est le leur.

Bien sûr, au sein de notre corpus, certaines institutions peuvent se présenter comme plus ou moins naturelles, essentielles aux personnages qui s'en réclament. C'est particulièrement le cas, nous l'avons vu, de la famille dans *Jane the Virgin*, de l'ordre dans *Gotham*, de l'autonomie, au sens étymologique de se donner ses propres lois, dans *Curb your Enthusiasm*, ou tout simplement du travail et des rapports économiques ou de notoriété quasiment dans toutes mais notamment dans *Bojack Horseman*. Ces rôles peuvent parfois avoir la force d'évidence tant ils semblent se confondre avec les individus et leur offrir un espace où exprimer ce qu'ils sont. Pourtant, s'ils doivent évidemment être repérés comme des choix idéologiques forts de la part des séries en question, il ne s'agit jamais ni d'y résumer les individualités, qui se voient traversées de bien d'autres dimensions, ni de ne pas y apporter la démonstration concrète de la manière dont ils construisent chaque personnage en interaction avec lui-même, dans le doute et la découverte de soi, et avec ceux qu'il côtoie, dans la reconnaissance réciproque. Or, si l'on considère la consommation de série comme une pratique non pas réduite à un seul univers mais ouverte au contraire à la découverte de propositions variées, chacune de ces « évidences » apparait dès lors comme autant de propositions de réponse auxquelles on peut choisir ou pas d'adhérer mais qui ne prétendent jamais mettre fin à un questionnement sans cesse renouvelé.

Même au sein d'une même série, chaque nouvel épisode se présente comme une occasion de tout remettre à plat et de se poser encore et encore une même question sans garantie de parvenir toujours à la même résolution. Malgré la cohérence de langage et du récit, peut-on, en effet, affirmer que les réponses apportées en début, en cours ou en fin de saison sont restées les mêmes, qu'il n'y a pas d'évolution, voire de retournement majeur en cours de route ? Les positions de Diane face au mariage, de Stan face à sa mission, de Garrett face à ses collègues et compagnons de condition, de Rafael face à sa famille et son travail, et de tant d'autres encore, grandissent, évoluent, apprennent et se déploient en contact avec l'interprétation qu'en font ceux qui partagent les mêmes interrogations. Même *Gotham*, qui va probablement le plus loin dans l'essentialisation de ses personnages, ne fait pas moins de leur identification progressive à ce qu'ils sont en réalité destinés à être l'enjeu sur lequel repose son propos et sa promesse. Ed Nygma deviendra le Riddler et Bruce Wayne, Batman, on le sait, le public autant que les scénaristes, mais comment cette répartition, à première vue très tranchée, des rôles de chacun va-t-elle se mettre en place concrètement et le fossé de nature qui les sépare est-il si clair et définitif qu'il n'en a l'air ? C'est à ces détails et à cette incertitude-là que répondent les séries.

Par exemple, la marginalité, plus ou moins subie, ou revendiquée, des vilains de *Gotham* peut se présenter comme immuable et exprimant le fond de leur identité. Il n'en reste pas moins qu'elle se réalise non pas dans une surenchère vaine offrant toujours plus de la même attitude antisociale mais au contraire à travers les innombrables tentatives de rédemption infructueuses, métamorphoses inversées et volontés de s'intégrer, trouver sa place, être reconnu, par amour, ambition ou oubli. Il n'y a que les figures malveillantes de *Jane the Virgin* pour se montrer aussi caricaturales parce que, précisément, elles fonctionnent moins comme des individus à part entière, comme le démontre leur faible présence à l'écran et l'absence de quête qui leur soit spécifique, que comme des épouvantails uniquement destinés à faire peur. Ainsi, même Larry, que l'on peut également envisager pour sa singularité, qui entraine si souvent la désapprobation de ses pairs et de la société dans son ensemble, est capable de plaire et de s'attirer la sympathie de nombreuses personnes, que ce soit de manière pérenne comme c'est le cas de Leon ou Jeff ou plus éphémère, comme avec Rhonda ou Cody. Il doit se montrer capable de gagner pour finir par tout perdre.

Par ailleurs, nous avons dit que les professions et fonctions des personnages, ainsi que les compétences qu'elles présupposent, ne posaient pas véritablement de problème et semblaient au contraire se confondre de plus en plus avec les personnages qui les incarnent au fur et à mesure que l'on montait l'échelle sociale. C'est le cas de *Superstore* dont les tenues

vestimentaires reflètent un degré d'engagement plus important pour les cadres que pour la masse des employés, mais aussi de *Jane the Virgin* qui, à côté du travail alimentaire, valorise les métiers artistiques comme réalisation d'un rêve fortement inscrit dans l'identité de chacun, de *The Americans* qui accorde à ses protagonistes un tel degré de maitrise dans l'exercice pourtant périlleux de leur mission qu'elle leur colle véritablement à la peau, ou encore de *Bojack Horseman* qui semble figer certains noms et le statut de célébrité dans une forme d'évidence du personnage en question. De même, nous avons pu constater de manière quasiment transversale, d'une série à l'autre, combien les relations commerciales et de service constituaient souvent un impensé dans la répartition des rôles qu'elles instaurent.

De fait, le statut socioéconomique des uns et des autres et la manière dont il organise les rôles, les identités et les relations sociales font partie du cadre de construction individuelle que les séries nous donnent à voir sans en faire la plupart du temps leur sujet de réflexion. Il peut ainsi nous paraitre s'imposer d'un univers à l'autre et peut-être constituer un invariant significatif d'un point de vue sociologique. Pourtant, même lui n'est pas totalement épargné. Ainsi, la manière dont *Superstore* nous rend visible un travail qui passe généralement inaperçu, dont même les relations impersonnelles que vit Larry en tant que client se trouvent régulièrement envahies par la suspicion et le désaccord ou dont la célébrité est présentée comme une coquille vide permettant d'éviter d'être soi-même dans *Bojack Horseman*, dont enfin régulièrement des employés anonymes se trouvent niés dans leur individualité pour n'être que des transmetteurs d'enjeux relationnels qui ne les concernent pas, tous ces éléments permettent d'affirmer que même ici rien ne va véritablement de soi et tout peut faire l'objet d'attention et de remise en question.

Au même titre que les relations familiales et de couple se trouvent explicitement et presque systématiquement traitées comme n'allant pas de soi et demandant aux personnages des séries de se construire en s'y créant une place qui leur correspond, nous pouvons donc considérer que l'individu qu'esquisse notre corpus n'est jamais figé que ce soit dans une définition sociale ou une forme de différence, de singularité ou d'originalité radicale qui le constituerait dans son entièreté, sa plénitude. Au contraire, ce n'est qu'à travers ses expériences, ses échanges, ses ajustements ou réactions face à d'autres qu'il se découvre à ses propres yeux, ainsi qu'à ceux du public. Et s'il se maintient dans son identité, à travers la permanence de son corps, mais aussi de ses manières d'être, ce n'est que par l'effet de la répétition qui, dans la relation qu'il entretien avec les autres, mais aussi et peut-être surtout avec le téléspectateur, lui permet à

chaque occasion soit de confirmer soit d'approfondir ce qu'il était déjà sans l'être totalement, ou du moins pas actualisé de cette manière.

Dès lors, en se constituant son éventail de personnages, d'individus-types, le consommateur de séries se choisit, à travers la myriade d'actualisations concrètes de ce qu'ils sont et qu'ils lui offrent à voir, d'une fiction à l'autre et d'épisode en épisode, une définition en constante évolution, parfois contradictoire mais se renforçant elle-même par sa fréquentation régulière, sa familiarité, la psalmodie qu'elle instaure, de ce qu'est, peut être et éventuellement doit être l'individualité, définition à partir de laquelle il se construit lui-même en tant qu'individu.

1.3. Actions, compétences et impacts

Troisième mode sur lequel le personnage se présente dans son individualité, ses actions permettent à la fois de faire la preuve des qualités et compétences dont il se fait le support et d'indiquer la force de volonté, mais aussi la responsabilité qu'il porte jusque dans les résultats obtenus. Selon les séries, nous avons pu constater que ces actions, en fonction des objectifs poursuivis, pouvaient se réaliser de manière isolée ou collective. En règle générale, on pourrait estimer que plus l'objet de la quête apparait abstrait, psychologique, fondé sur le bien-être du héros, et moins la quête se fait en commun, ce qui semble évidemment assez logique. Mais cela signifie que plus la série se concentre sur des personnages isolés en prise avec leurs propres préoccupations et plus l'individu qui en ressort parait autocentré et déconnecté des autres.

Par ailleurs, même lorsque l'objectif semble à première vue social, comme la protection d'intérêts politiques, la sécurité ou la représentation des citoyens, voire la création d'œuvres (livre, série, film ou comédie musicale, …) à destination du public, l'impact concrets des actions entreprises, et menées plus ou moins à bien, ne se trouve quasiment pas représenté et pris véritablement en compte. Sans doute en large partie à cause des limites, techniques et économiques, du format sériel, ces considérations ne se retrouvent que très peu dans l'écriture des épisodes, comme si elles finissaient par s'effacer d'elles-mêmes à force de ne pas disposer d'espace et de figures pour s'exprimer. De fait ce qui rend un enjeu concret, c'est son incarnation et sa confrontation par des figures individuelles. Fussent-elles nombreuses et rassemblées en foule, il faut pouvoir en discerner les visages, les émotions, les préoccupations et en suivre l'évolution, ce qui fait que même si elles étaient représentées, elles ne resteraient pas de pures abstractions collectives. Mais, non représentées ici, elles restent au niveau du cadre théorique justifiant l'action sans se préoccuper de son impact au-delà de ce qu'aura à en vivre leur sujet.

Si action collective il y a bien parmi les épisodes étudiés, c'est avant tout au sein d'un groupe relativement restreint qui va en tirer sa cohésion et ainsi permettre la reconnaissance des spécificités de chacun de ses membres. Car si l'action solitaire permet l'exploration de soi, la poursuite d'un objectif en commun révèle les différences dans la complémentarité qu'elle organise. C'est dans ce cadre que les capacités et spécificités de chacun démontrent leur valeur. A quoi bon, en effet, être pragmatique, douée pour l'écriture ou en possession d'informations primordiales si on est seule ou, au contraire, si tout le monde l'est autant que nous ? Est-il seulement possible de revendiquer ces caractéristiques sans l'existence d'une quelconque forme d'altérité ? A priori pas et si les fictions fondées sur les personnages, comme le sont les séries, présentent un intérêt dans la représentation qu'elles font de l'individualité, c'est précisément parce qu'elles offrent à leur personnages les vis-à-vis dont ils ont besoin pour les mettre en valeur, parce qu'elles construisent ceux-ci en interaction. Plus que le réel lui-même ne cherche à nous distinguer et nous rendre unique au milieu de nos pairs, dès lors, elles insistent sur la singularité de l'individu en cherchant ainsi à le différencier, elles en font une caractéristique essentielle, au même titre que l'entourage qui participe pleinement de l'individualisation du personnage. Il en découle une définition faite à la fois de séparation, voire d'isolement parfois, et de relation, sans laquelle aucune comparaison et aucun écart ne serait possible. De là à affirmer que les séries contribuent à l'épanouissement de l'individualité, au processus d'individualisation au sens que lui donne Le Bart dans l'évolution historique contemporaine, aux côtés de nombreuses autres analyses similaires, il ne reste qu'un pas qui parait bien moins absurde à franchir.

De fait, les aptitudes particulières que met en scène *Gotham*, les intérêts divergents que confronte *Superstore,* les limites que découvre chaque personnage de *The Americans*, l'adversité que rencontre le héros de *Curb your Enthusiasm*, le poids de la responsabilité et de la culpabilité que portent les protagonistes de *Bojack Horseman,* la superposition que nous avons pu rencontrer disséminée dans chaque série des rôles de sujet et de destinateur, de destinataire, voire encore d'opposant, démontrant à la fois l'existence d'une volonté propre, d'un certain égocentrisme, voire d'une capacité à se saboter soi-même, tous ces éléments fonctionnent comme autant d'indices d'une forme d'autonomie de l'individu, quoique se construisant souvent en regard d'un autre, qu'il soit concret, identifiable, ou abstrait, général. Cela fait de l'individu agissant plus qu'un rôle de sujet mais une entité complète, multidimensionnelle, et indépendante, voire parfois totalement isolée. Mais cette dimension active le place aussi régulièrement en contact et parfois en harmonie avec ce qui l'entoure, qu'il

s'agisse des circonstances qui finissent par s'aligner, pour le meilleur ou pour le pire, avec ses préoccupations intimes ou de ses proches dont les actions sont toujours un peu connectées aux siennes.

Cet équilibre apparent ne doit cependant pas occulter combien il trouve à s'organiser et s'exprimer différemment d'un univers à l'autre. Aucune série, nous l'avons vu ne tient le même discours ni ne fait vivre des individus similaires. Au contraire, ce constat général laisse en réalité la voie ouverte à une grande diversité de configuration et de présupposés. Certes, les personnages, surtout les principaux, se présentent à la fois immergés dans un milieu qui les caractérise et en décalage, ou au minimum en autonomie, face à celui-ci. Ils se singularisent de mille manières mais toujours en référence ou en comparaison. Par contre, rien ne permet véritablement de concilier l'individualité de Jane avec celle de Larry, de Philip avec celle de Bruce, de Dina avec celle de Bojack. A quel point sont-elles isolées ou au contraire interconnectées, prédéfinies par l'ordre des choses ou soumises aux seuls choix, vécues comme une évidence, une chance ou un fardeau, … ? Combien s'inscrivent-elles comme normales ou excentriques, objets de quête ou de reconnaissance, justifiées par une raison supérieure ou absurde, … ? Chaque fiction que nous avons décortiquée répond à ces questions, et à bien d'autres, comme aucune autre et c'est cette diversité qui en rend le propos singulier si intéressant.

Remarquons d'ailleurs que, parmi les actions observées, une partie non négligeable se réalise en réalité par la parole, ce qui fait des individus représentés non seulement des êtres de communication, en relation constante, même lorsqu'il s'agit de se découvrir eux-mêmes, mais aussi les supports fondamentaux d'un propos en redéfinition perpétuelle sur la réalité qu'ils concrétisent par l'expression de leur expérience. S'ils n'expriment ni la même chose, ni de la même manière, les cris de Larry David n'ayant pas grand-chose à voir avec l'introspection des personnages de *Bojack Horseman* ou les contacts empreints de manipulation, de faux-semblants, et pourtant touchant à une reconnaissance mutuelle authentique, que développent Philip et Elisabeth avec leurs cibles, tous font cependant du langage et des échanges qu'il permet une manière d'être, de déployer, voire de prendre conscience, de son individualité, en même temps que de celle des autres, à part entière.

Parce qu'elle est un art dialogué, autant si ce n'est plus encore que visuel, la série, ou plutôt les séries dans toute leur diversité, se présentent ainsi comme une conversation jamais fermée avec le public sur ce que signifie être un individu, pour lui, pour les autres, pour la société et le monde dans lequel il vit et voudrait vivre. Chaque univers se présentant comme une proposition, ou

une famille de propositions si l'on prend en compte la variété introduite épisode après épisode, le téléspectateur se trouve intégré et enjoint à participer à la discussion, autant publique que privée, ainsi ouverte en choisissant celles qui répondent le mieux à ses interrogations et l'introduisent à la manière d'être au monde qui lui correspond, parce qu'elles lui semblent à la fois réalistes, reflétant sa propre expérience, et souhaitables.

Ainsi, pour terminer, il semble intéressant de constater que, malgré une faible remise en cause des compétences des divers protagonistes que présentent ces six fictions, la proportion de quête accomplies avec succès reste étonnamment basse. Même *Jane the Virgin*, qui démontre en la matière un optimisme notable, termine sa saison sur une fin de non-recevoir tandis que les autres semblent avoir fait, soit de la faillite pure et simple des actions entreprises, soit de leur remise en cause par la modification progressive des circonstances, leur mode de fonctionnement. Cette mécanique particulière de l'échec à répétition est évidemment liée aux besoins propres à la narration feuilletonnante qui se doit de relancer régulièrement son récit par de nouveaux enjeux mais elle n'en a pas moins des effets sur le personnage qui se trouve ainsi autant construit par ses limites et son opiniâtreté que par ses objectifs et sa capacité à les atteindre. Nous ne pouvons qu'en supposer que la série dessine ainsi une figure individuelle singulière par rapport à d'autres formes de récit et que cette singularité se trouve partagée par tous les personnages qu'elle développe.

De fait, dans les univers qui nous ont occupé ici, même lorsqu'il est question de mener des enquêtes et d'arrêter des criminels comme dans *Gotham*, la réussite n'est jamais au centre des enjeux. Au contraire, par la force de questionnement qu'il véhicule, l'échec est bien plus mis en valeur tant il permet de s'attarder sur les erreurs commises et les raisons qui l'ont favorisé par des scènes de dialogue. C'est Gordon et Harvey, Bruce et Alfred ou Ed et Lee qui s'appréhendent dans l'aveu et l'exigence de perfectionnement ; c'est Jonah et Amy qui s'offrent un moment d'honnêteté dans la reconnaissance mutuelle ; c'est Jane qui partage avec sa mère et sa grand-mère un temps pour se retrouver entre les pleurs et les rires qui lui donnera la force de continuer sa route ; C'est Larry qui démontre son incapacité totale à évoluer alors que tout lui revient en pleine figure ; Ce sont les Jennings qui se retrouvent comme couple avant même toute mission ; c'est enfin Bojack et ses amis qui ne se comprennent eux-mêmes qu'en s'exposant à l'autre. Comme si la vérité du personnage se révélait dans sa faillite, si la défaite poussait à se rapprocher les uns des autres, si la prise de conscience de soi passait par le revers de fortune, ces séries, par l'échec, éphémère ou définitif, qu'elles mettent en scène s'offrent comme théâtre permanent de l'approfondissement de soi au contact des autres et de ses propres

limitations. L'individu se réalise moins dans l'action, même si elle est un support important, que dans la narration de soi à travers elle. Il doit se dire pour advenir réellement, ce que favorise la faillite, l'imperfection, la nécessité de s'amender ou de s'améliorer.

1.4. Modalités de marquage

Notre attention aux modalités de marquages qui imprégnaient chacun des personnages rencontrés nous a permis de prendre en compte plus spécifiquement la manière dont le récit et l'univers qu'il déploie déterminent largement le portrait de l'individu qu'ils nous laissent entrevoir en chaque protagoniste auquel ils donnent vie. La dimension construite et idéologique du personnage nous est ainsi rappelée afin de ne pas tomber nous-mêmes dans l'illusion naturalisante et psychologisante. Il est particulièrement intéressant de noter que celui-ci construit lui-même la norme vis-à-vis de laquelle il se positionne tout en lui apportant tout le poids du support émotionnel qu'il représente pour le téléspectateur. Il incarne dès lors un exemplaire paradigmatique de la nature humaine d'une efficacité métaphysique, morale et politique redoutable, sous les dehors du recul ironique ou du cadre familier et bienveillant.

S'il nous importe de dégager de notre corpus une idée unifiée, car consommable par un même téléspectateur qui y puise de quoi élaborer sa propre définition, de l'individu, il ne faut donc pas non plus perdre de vue la diversité, voire la quasi incompatibilité des portraits et des présupposés auxquels nous nous sommes retrouvés confrontés. Cohérent avec l'univers dans lequel il s'intègre, ainsi qu'avec ceux qui l'habitent avec lui, le personnage se révèle, en effet, porteur de sens dans un contexte bien particulier dont il serait absurde de vouloir l'extraire si bien que l'on peut sans doute le considérer comme un représentant de la philosophie de sa série, à laquelle il permet de tenir la route, avant de l'être d'une quelconque individualité.

Investi de toute part, d'émotions comme de principes éthiques ou de considérations anthropologiques, il fonctionne comme une prophétie autoréalisatrice créant autour de lui les conditions de sa propre existence et la confirmation du bien-fondé de son institution en référence. La réponse singulière qu'il apporte à la question « Qu'est-ce qu'un individu ? » s'impose dès lors comme absolue et porteuse de toutes les nuances possibles en lui-même, à travers ses variations et discussions prises en charge au sein de la série et de son dispositif, tout en autorisant l'existence d'une myriades d'autres définitions ailleurs, en-dehors du périmètre de son propre discours sur lui-même.

Or, au-delà des contenus particuliers, n'est-ce pas là une image possible de l'individualité elle-même : un langage, une manière de se dire et d'imposer l'évidence de son existence face à

d'autres, identiques dans leurs différences ? L'individualité de chacun d'entre nous apparait alors moins comme une caractéristique à définir que comme une pratique se construisant à travers le discours qu'elle mobilise autour d'elle. Et par la fréquentation des séries, nous serions entrainés à cette pratique de manière aussi régulière que diverse, favorisant l'éclosion d'une individualité complexe et vivace.

1.5. Conditions d'existence

Conditions d'existence	Institutionnelles	Psychologiques	Sociales	Symboliques
Superstore	Entreprise, travail salarié	Personnalité et conscience de soi se confirmant dans son expression continue	Dimension privée évacuée par le contexte de travail au profit des seules affinités	Incarnation de valeurs ainsi plus complexes et soumises à évolution vers la discussion
Gotham	Corruption vs probité/mission individuelle	Trauma et travail sur soi	Fidélité ou trahison comme révélateur	Perte de soi dans le symbole et les valeurs
Jane the Virgin	Famille comme source de culture et lieu de reconnaissance	Personnalité et histoire personnelle partagées et reconnues par les proches	Contexte vague	Point de vue et valeur partagée au sein de la famille
Curb your Enthusiasm	Industrie du divertissement et relations commerciales	Conscience de sa différence / Regard social intériorisé	Négociation interpersonnelle comme lieu de singularisation	Valeurs égoïstes Répartition masculin/féminin
The Americans	Mission comme destin	Conscience morale, sensibilité et quant-à-soi	Relation comme espace inattendu de la rencontre et	Effets des engagements destinés à disparaitre au

			la découverte de soi	profit d'une authenticité individuelle
Bojack Horseman	Célébrité Famille	Intériorité et conscience de soi	Relation de confiance précieuse pour la révélation à soi	Culture médiatique permettant positionnement personnel et références communes

Un premier coup d'œil sur l'ensemble des données recueillies permet de constater la diversité des positionnements auxquels un corpus assez limité de séries nous donne accès. Chaque condition d'existence s'y trouve investie sous des formes et des intensités variées, nous démontrant à la fois combien chacune, dans certaines conditions, peut se révéler fondatrice et combien les configurations de l'univers au sein duquel se déploient les figures d'individualité que sont les personnages d'une fiction déterminent en réalité celles-ci sous des conditions renouvelées.

Ainsi, si trois institutions, la famille, la sphère économique et l'industrie médiatique, apparaissent avec plus de régularité et surtout plus d'importance dans la définition des parcours individuels que l'Etat ou la religion, ces dernières peuvent démontrer toute leur force d'influence dans un univers en particulier, comme c'est le cas de l'engagement au nom de la nation dans *The Americans*, ou pour un personnage spécifique, et qui y puise d'ailleurs en partie sa singularité au milieu de ceux dont se constitue son entourage, qu'il s'agisse d'Alba dans *Jane the Virgin* ou de Glenn dans *Superstore*. Par contre, les trois premières peuvent trouver dans les séries qui leur accordent une place importante, une remise en cause évidente, que ce soit par les doutes qui rongent les individus qui pensent devoir s'y référer, comme c'est le cas des personnages de *Bojack Horseman* vis-à-vis de la famille, ou par la manière dont la fiction elle-même prend en charge d'en visibiliser les excès, problèmes et limites, que l'on pense à la manière dont les médias et les relations de travail se voient régulièrement décortiqués et critiqués. Si l'individu apparait ainsi comme le fruit de diverses institutions, ce n'est jamais ni de manière automatique ni sans prise de distance que ce lien nous est donné. Chaque série nous invite au contraire à l'explorer pour en reconnaitre les limites comme la force d'influence.

La dimension psychologique présente, par contre, malgré des expressions très différentes, une plus grande cohérence, les notions de conscience, de caractère propre à chacun et d'exploration de soi se retrouvant presque systématiquement d'un système de personnages à un autre. Cette reconnaissance de l'existence d'un fond identifiable, explorable, voire à découvrir et améliorer en se rapprochant de sa vraie nature, son authenticité, fait l'objet d'un investissement plus ou moins explicite et conséquent et peut même se deviner dans *Curb your Enthusiasm*, dont le manque de profondeur psychologique revendiqué devient le fond de vérité, la singularité, de son héros, ou *The Americans*, qui, malgré l'accent porté sur l'action et les faux-semblants dans lesquels sont pris les individus, présente sans le dire vraiment des personnages en lutte avec et en recherche d'eux-mêmes.

Il est néanmoins à noter que cet aspect psychologique, qui semble relever d'une évidence partagée entre toutes les fictions de notre corpus, qui investissent ainsi leurs personnages d'une intériorité primordiale, se trouve systématiquement lié à une autre condition, celle d'advenir à la conscience, voire à l'existence même, dans le rapport à l'autre. Conditions psychologiques et sociales apparaissent donc indissociables même s'il s'agit en réalité toujours, à travers la relation, voire la simple présence, évocation d'autrui, singulier, abstrait ou multiple, d'offrir un terrain d'épanouissement à la personne dans ce qu'elle a de plus intime. Larry révèle ses craintes et son besoin de confort, Jane partage son ressenti et ses espoirs, Elisabeth se laisse toucher par sa rencontre avec des cibles aussi utiles que singulières, les employés de Cloud 9 se trouvent poussés à se dire et se préciser constamment dans un espace évacuant les fonctions et appartenances privées, Bojack se comprend en comprenant l'autre et même Gordon, Bruce ou Penguin dévoilent leurs vrais visages. S'il existe une base psychologique à l'individu, celle-ci se révèle comme inséparable de la dimension sociale de l'existence individuelle qui lui permet de s'exprimer et peut-être même d'éclore à la conscience.

Enfin, quoique servant de contexte et permettant de singulariser le personnage qui s'en trouve régulièrement investi par la série, qui le conçoit en partie comme support privilégié, les valeurs et symboles se révèlent bien moins opérants qu'on ne pourrait le croire au départ. En effet, servant généralement de point d'accroche, de caractérisation première, ils s'effacent progressivement au profit d'un approfondissement et d'une complexification du personnage qui en devient ainsi individu à part entière, non plus support mais acteur en négociation et métamorphose constante. Plus qu'un outil de singularisation, le point de vue et les convictions personnels deviennent dès lors le terrain sur lequel la rencontre et l'échange vont pouvoir s'opérer en vue d'élaborer un monde commun, une véritable discussion. Or, plus que la

particularité des points de vue, n'est-ce pas la participation à cette élaboration collective de la réalité et de soi qui institue l'individu non comme abstraction idéologique mais comme sujet ?

1.6. Tensions

Tensions	Intérieur/ extérieur	Liberté/ contrainte	Originalité/ conformisme	Singulier/ universel
Superstore	Projets/ conditions matérielles Intimité relation/ regards	Engagement librement consenti Garanti par la loi Dépendance au regard des autres	Singularité soumise à l'acceptation, doit faire ses preuves	Universalité des particularismes Variété de représentation d'une catégorie sociale peu visible
Gotham	Conflits internes/ risques extérieurs	Réalisation de soi Vs soumission libératrice à ses démons	Héroïsme de la norme Originalité = dépendance aux autres => faiblesse	Combat entre morale universelle et psychologie Types plus qu'individus
Jane the Virgin	Corps intime car vecteur de contact Famille/ reste du monde	Liberté au sein de la famille Vs contrainte de l'étranger qui la menace	Art comme perpétuation d'une culture existante au sein de laquelle prendre une place singulière	Universalisation comme condition de la singularisation
Curb your Enthusiasm	Monade de confort physique entretenu et menacé par le monde social	Autonomies cherchant à se contraindre l'une l'autre car l'autre rend la liberté impossible	Pression sociale mais pas conformisme car variété individuelle	Universalité du propos et de l'expérience du héros

			Conformisme de l'originalité mondaine	Catégorisation stéréotypique des « autres »
The Americans	Quant-à-soi isolant mais intériorité et identité révélées par les relations Frontières mouvantes	Assumer les contraintes de et par ses choix	Banalité/façade de la personnalisation Vs singularité de la conscience de ses choix	Universalité dans la fragilité autant que dans le choix rationnel
Bojack Horseman	Fracture entre soi et les autres mais aussi en soi qui se règle dans le contact authentique et la prise de responsabilité	Responsabilité comme contrainte qui s'impose à la conscience	Gestion intime des attentes sociales Recul critique ou imagination comme caractérisation	Singularisation et universalité par l'intime et le fonctionnement psychologique

Pour commencer, il apparait clairement que, malgré des configurations et considérations très différentes d'une série à l'autre, l'individualité qui s'y dessine s'envisage toujours autour de la frontière qui en séparerait l'intérieur et l'extérieur. Celle-ci ne peut cependant jamais être située précisément tant elle fait en réalité l'objet de négociations et de questionnements constants. Les places respectives du corps et de l'esprit peuvent varier du tout au tout entre *Curb your Enthusiasm* qui ne tient compte que du premier et *Bojack Horseman* qui semble au contraire en être quasiment déconnecté. La séparation opérée entre le moi et le non-moi, quel qu'il soit par ailleurs, peut intervenir sous la forme d'un regard posé sur soi-même comme d'un conflit géopolitique, d'un cocon familial comme d'un danger qui rôde partout autour de soi.

Rien ne permet jamais cependant de distinguer clairement les personnages de ceux qui les entourent. Alors que le réel, le contexte, les menaces ennemies peuvent constituer l'individu et ses intérêts en une entité identifiable, celle-ci, même lorsqu'elle le souhaiterait, n'est jamais isolée et indépendante. Qu'il s'agisse de reconnaissance, de responsabilité éthique, de complémentarité ou encore de se trouver, se comprendre ou s'améliorer dans la relation à

l'autre, celui-ci n'est jamais une pure extériorité, pas plus d'ailleurs que l'individu ne serait pure intériorité, quoi que cela signifie. Nous avons bel et bien affaire à une tension qui n'est pas appelée à se résoudre, chacun définissant l'autre en se définissant lui-même.

Face à la tension suivante, celle entre liberté et contrainte, il est également possible de dégager une certaine cohérence entre des propositions pourtant éclectiques. En effet, si la question peut parfois découler d'une menace ou limite exercée de l'extérieur, elle ne semble jamais pour autant se présenter comme le lieu de rencontre problématique entre l'individu et la société dans laquelle il évolue. Au contraire, tout se déroulant dans le cadre de relations interpersonnelles, la société ne trouve pas véritablement dans ces séries de représentation lui permettant de prétendre à l'existence. Dès lors, si cette tension persiste bel et bien, c'est au cœur de l'individu lui-même qu'elle sera située, comme l'espace de la négociation entre volonté et contexte, intégrité morale et passion, choix et consentement, responsabilité et fuite, dans la cohérence à soi.

Or, cette négociation fait l'objet d'un apprentissage progressif pour les personnages dont on pourrait considérer que, pour une bonne partie d'entre elles, le propos consiste précisément à nous donner à voir cette évolution personnelle, depuis la contrainte subie de l'extérieur jusqu'au choix conscient et délibéré de déployer son action dans le cadre d'une contrainte librement assumée.

Fonctionnant sur le même modèle la tension entre originalité et conformisme se démontre elle aussi être un enjeu personnel, que les différents protagonistes auraient à régler avec eux-mêmes, davantage qu'une problématique déterminant leurs relations avec leur environnement. En l'occurrence, il n'existe pas réellement de pression sociale si forte que l'individu s'en trouverait contraint à abandonner son identité propre pour une attitude plus consensuelle. Au contraire, chacun se montre non seulement plutôt à l'aise face à ses excentricités mais même encouragé régulièrement à les étaler dans des contextes de sociabilité favorable. Les caractéristiques singulières finissent même par se révéler parfaitement banales, voire comme des tentations dangereuses, face à la maitrise de soi et de ses actions. A chacun, dès lors, d'en faire le sujet d'une plus grande adéquation avec soi-même et non une preuve de superficialité démontrant sa dépendance aux regards extérieurs.

Enfin, quoique n'étant pas sans poser problème dans certains cas, notamment en termes de représentation des populations et expériences visées, toutes ces séries réconcilient dans leurs personnages principaux universel et singulier puisque chacun se fait le représentant à la fois d'un propos sur l'humanité et sa condition susceptible d'être généralisable et de l'indispensable

singularité qui fait de ce propos une démonstration vivante et non une abstraction sans fondement. L'individu qui se dessine ainsi ne porte pas une fracture ni avec les autres, ni vis-à-vis de lui-même mais se révèle en même temps comme le plus singulier et le plus universel : singulier par l'attachement que le téléspectateur lui porte, par la familiarité qu'il instaure en combinant cohérence et décalage, par la multiplicité des situations dans lesquelles il lui est donné de se déployer ; universel par rapport aux personnages qui l'entourent et à la fiction elle-même dont il porte les problématiques et le propos, dans sa prétention à dire le vrai de l'expérience humaine et puis par la force de représentation qu'il incarne, pour le meilleur et pour le pire, pour les catégories sociales auxquelles il se trouve rattaché et dont il porte la responsabilité, seul ou au milieu de nombreux autres.

En passant en revue l'inflexion apportée par les séries composant notre corpus à ces différentes tensions, identifiées au préalable, il apparait dès lors que l'individualité qu'elles nous montrent ne se construit pas dans un rapport conflictuel à la société, ou du moins à une entité collective quelconque à laquelle il se trouverait confronté. Au contraire, cette dimension ne se retrouve véritablement mise en scène qu'à travers des interactions individualisées balayant cet aspect surplombant et abstrait au profit d'un dialogue à égalité. Intégré dans des relations et des groupes restreint, le personnage ne se présente pas vraiment pris dans un réseau d'injonctions et de contraintes. Les autres existent, il ne peut pas ne pas en tenir compte mais ils ne constituent pas pour autant l'obstacle premier à son affirmation de soi. Celle-ci, en effet, se présente avant tout comme un enjeu intime, un combat avec soi-même, un processus d'exploration et de perfectionnement dans lequel l'autre au singulier s'avère souvent incontournable, que ce soit comme soutien ou comme adversaire.

Présentant des frontières mouvantes qui peuvent à la fois intégrer autrui et rejeter l'intime, souvent contradictoire et évanescent, l'individu se retrouve partout sans prétendre exister en-dehors de ses performances singulières. Il se répète à l'infini et sous des formes si diverses que seule leur fréquentation régulière en assure un minimum de stabilité. La familiarité en devient la condition d'existence car elle est reconnaissance. Support de représentation sociale, de valeurs et d'idéologies très diverses, comme nous l'avons vu, il porte ainsi sur ses frêles épaules l'impossible et pourtant éternelle tâche de faire advenir une vérité partageable avec l'ensemble de son public à partir de quelques détails aussi singuliers qu'insignifiants.

2. Retour réflexif

En nous basant sur nos lectures, nous avions commencé cette recherche en affirmant que nous pouvions considérer les fictions produites par une époque comme un mode de connaissance et

un révélateur de son esprit. La comparaison à laquelle nous nous sommes attelé dans le point précédent rejoignait ce présupposé de départ en tentant de dégager les points communs et divergents qui pourraient nous indiquer les évidences et tensions qui traverseraient les conceptions de notre temps sur l'individualité et son rapport à ce qui l'entoure.

Afin de mener notre démarche jusqu'au bout, il nous faut à présent revenir sur les conceptions qui l'ont orientée et les relire à la lumière des résultats de notre analyse. Pour ce faire, nous commencerons par comparer notre panorama succin de l'évolution de l'individualisme avec ce que nous en avons observé au sein de notre corpus. Cette première étape devrait nous permettre de dégager plus précisément les apports spécifiques d'une attention minutieuse aux fictions et ainsi nous aider, dans un second temps, à remettre en perspective les justifications apportées à notre démarche en les complétant par un cas concret. Les séries, et en particulier celles volontairement aléatoires de notre corpus, peuvent-elles constituer un mode de connaissance philosophique autant que sociologique, tout en révélant les spécificités de cette forme de récit ? C'est en tout cas le fondement théorique que nous confronterons étape par étape.

2.1. Quel individualisme ?

Mais tout d'abord, reprenons donc ce que nous avions pu dégager de nos lectures sur l'individualisme en procédant, encore une fois en suivant le fil des conditions d'existence et des tensions qu'elles nous avaient permis d'identifier.

Sur le plan des conditions institutionnelles, pour commencer, nous avions spécifiquement repéré quatre instances jouant un rôle majeur dans la construction et l'installation progressive de l'individu comme pivot central de l'organisation sociale. La première, l'Etat, n'a, nous avons pu le constater, que peu sa place dans les épisodes analysés. Il n'est pas absent pour autant, encore moins inexistant, mais il n'intervient que très marginalement dans les existences qui nous sont données à voir.

Pourrions-nous y lire le signe d'un retour à la communauté organique ? Rien n'est moins sûr. En effet, à divers endroits de notre corpus nous était rappelé malgré tout, en passant, que sans la protection de l'Etat et de la citoyenneté, américaine en l'occurrence, la vie des individus pouvait rapidement se révéler bien moins libre et insouciante qu'elle ne l'est la plupart du temps pour les personnages dont nous suivons les aventures. Le sans-papier vit sous la crainte constante de l'expulsion qui le force à passer à côté de nombreux plaisirs de l'existence, la célébrité poursuivie n'a d'autre choix que de s'en remettre à la protection du FBI, tandis que les citoyens ordinaires profitent du travail constant et acharné d'agents chassant

consciencieusement ce qui les menace sans même qu'ils n'en aient la plupart du temps conscience.

Par ailleurs, en instituant légalement l'individu comme sujet de droits et de devoir, l'Etat lui attache une dimension qui se retrouve largement confirmée par la relation que les personnages observés entretiennent avec leurs propres actions, à savoir l'idée de responsabilité, de choix fondé dans l'individu lui-même et dont les retombées lui incombent naturellement. Ne faisant pas réellement l'objet d'une problématisation particulière, à part peut-être dans *Bojack Horseman*, même s'il ne s'agit pas de la remettre en cause mais au contraire d'en mesurer l'importance et le poids qu'elle fait peser sur les individus, cette manière de concevoir l'action humaine se présente en réalité avec une telle évidence que l'on peut l'identifier partout sans qu'elle ne constitue un sujet de controverse nulle part. On l'observe notamment dans la manière dont les héros se retrouvent régulièrement à devoir assumer les conséquences fâcheuses d'actions dont ils sont à n'en pas douter à l'origine. C'est le cas de Larry qui récolte toujours les fruits amers de ce qu'il a semé sur son passage mais aussi d'Amy qui doit accepter à contre-cœur de suivre une formation humiliante sur la sécurité, de Rafael qui paie son impatience d'un bras cassé, des Jennings qui décident de ne pas faire porter à leur fils le fardeau de leur engagement ou de Gordon et Harvey qui voient toujours surgir de nouveaux monstres criminels de leurs propres erreurs.

Plutôt qu'une remise en cause de l'individu dont l'Etat et ses institutions permettent l'existence, c'est dès lors davantage à son installation dans la seconde phase, celle de l'individualisation, dont il est un fondement sans avoir besoin de se montrer pour autant, que l'on peut assister dans les séries analysées. Plus discret, moins exigeant et dans un rapport moins direct avec ses citoyens, l'Etat ne confirme en réalité que la naturalité de l'individu dont il a permis l'émergence, auquel il permet de s'autonomiser sans cesser de veiller au respect du cadre qu'il a donné au départ à son existence et son action.

Deuxième institution, le capitalisme, et la propriété privée qu'il défend, a pu être identifié lui aussi, notamment à travers la représentation régulière d'actes de consommation, surtout de services mettant ainsi en scène l'interaction avec un employé, comme un cadre permanent de chacune des séries de notre corpus, avec plus ou moins de visibilité entre *Superstore* qui fait du travail, dans un lieu de consommation typique, et des relations entre employeurs et employés son sujet de prédilection, et *The Americans* dont le contexte de guerre froide en sous-tend l'attaque ou au contraire la protection sans en faire véritablement mention. Les individus que l'on y retrouve se définissent presque systématiquement à travers leur travail, qui est largement

présenté comme le prolongement de leurs créativité, compétences et rêves, bref de leur identité avec laquelle ils se confondent ou sont appelés idéalement à se confondre. Même dans *Superstore* qui propose presque en la matière une forme de résistance en choisissant de montrer des travailleurs peu investis et considérés, ceux-ci trouvent malgré tout dans les relations qu'ils y lient et dans les actions qu'ils y mènent, que ce soit au service ou en opposition à leur entreprise, une manière de s'y affirmer et être reconnu dans leur individualité, donnant ainsi au travail lui-même une image plutôt épanouissante.

Or, cette manière de présenter le travail comme un espace d'initiative et d'investissement de soi démontre la modification profonde dont le capitalisme s'est fait le moteur dans la construction de l'individualité. Rejetant la dimension bourgeoise, installée et disciplinée qu'il présentait précédemment, il valorise à présent l'entreprise et la flexibilité dont chacun est tenu de se faire le représentant aussi zélé qu'original. En nous montrant régulièrement des protagonistes artistes (Larry, Jane, Bojack, …), entrepreneurs (Rafael, Princess Carolyn, …), inventeurs (Todd) ou simplement électrons libres (Penguin, Ed Nygma, Lee, …), les séries étudiées semblent s'être largement adaptées à ce nouvel esprit du capitalisme. Notons d'ailleurs que les deux seules à ne pas présenter cette tendance, bien que l'identification du personnage avec son travail y soit très présente, ne sont autres que *The Americans* dont l'intrigue est la seule à se dérouler à une époque antérieure, ainsi que *Superstore* dont nous avons souligné l'aspect décalé qui lui donne presque des allures militantes, dans les limites du format bien entendu. Par contre, dans plusieurs autres, nous pouvons observer non seulement la valorisation d'un rapport au travail flexible et indépendant mais également plusieurs confrontations relativement méprisantes avec divers employés anonymes (vendeur, serveuse, hôtesse d'accueil), comme pour souligner la prééminence de ce modèle sur le précédent.

Enfin, nos personnages ne sont pas que possesseurs de leur force de travail et de leur créativité puisqu'ils se présentent la plupart du temps aussi à travers des habitations, voire des bureaux, personnels, autour desquels s'organisent leurs relations et existence. Ils disposent par ailleurs d'une capacité d'achat et de déplacement qui ne fait l'objet d'aucune mise en relief particulière. Ce mode d'être qui s'étend à ses possessions et s'y appuie pour pouvoir déployer son action apparait juste comme évidente. Contrairement aux constats exprimés par de nombreux théoriciens qui voient dans les transformations du management et de la consommation un risque de fragmentation pour l'individu, les personnages rencontrés au cours de notre recherche ne semblent par contre pas particulièrement touchés par ces problématiques, sans doute parce qu'ils échappent pour la plupart au travail subalterne, ou trouvent des moyens d'en contourner

l'emprise, comme à la surconsommation, les objets en tant que tels restant relativement absents de leur caractérisation en tant qu'individus.

Troisième institution repérée, la famille, contrairement aux deux précédentes, fait l'objet d'une problématisation dans la plupart de nos fictions. Héritant d'une conception affective, elles reflètent également sa remise en cause par l'exigence de flexibilité. L'effacement de la distinction entre temps et espaces privés ou professionnels peut être constaté quasiment partout. Même *Superstore* qui préserve l'espace intime de ses protagonistes, dont on ne sait presque rien, utilise par contre largement le lieu de travail pour traiter de questions personnelles, au point de présenter son équipe comme une seconde famille qui, bien que non élective, évolue au gré des affinités. Or ce sont ces liens particuliers, proches et constants, qu'il s'agisse de nous montrer une famille de sang ou de circonstances, qui font l'objet d'un traitement permanent par des fictions invitant ainsi le téléspectateur à s'intégrer à cette relation intime fondée sur le sentiment de familiarité. Au sein de cette cellule élective, l'individu qui s'y crée trouve un espace d'affirmation de soi et de validation qui constitue clairement une part conséquente de son identité.

Ainsi, si la moitié de notre corpus nous donne à voir la manière dont la famille affinitaire modèle le personnage dont elle finit par constituer une part de lui-même, l'autre, en présentant des héros isolés, voire solitaires, en démontre tout autant l'importance en permettant de constater les dégâts que son manque provoque, en terme psychologique, bien sûr, mais aussi moral, l'absence d'attache encourageant l'égoïsme et la corruption.

Quatrième et dernière institution, les instances de savoirs, comme la religion ou la science, ont encouragé le développement progressif de la conscience, ainsi qu'une valorisation de l'ordinaire qui se sont exprimés sous la forme d'une idéologie de l'authenticité faite de distinction et de quête intérieure. Quoique la religion et la science soient peu représentées, leur rejeton semble par contre bel et bien trouver un espace légitime pour s'exprimer parmi ces séries. Si *Bojack Horseman* explore particulièrement le filon de la quête intérieure, aucune n'est réellement en reste sur le sujet, la dimension de découverte et amélioration de soi représentant, nous l'avons vu, une préoccupation constante de ces fictions. Même si toutes ne la règlent pas de la même manière, en fonction de l'optimisme et du degré d'isolement des personnages, nous avons ceci dit pu constater combien cette quête individuelle passait inévitablement par l'échange, la relation interpersonnelle, le regard et la présence d'un autre particulier.

Notre exposé théorique ne disait d'ailleurs rien d'autre lorsqu'il identifiait les conditions psychologiques d'émergence de l'individualité et la différence dans l'appartenance à un endogroupe se construisant en vis-à-vis d'autres groupes.

Cependant, il nous faut noter que si la famille élective peut, en effet, être vue comme un groupe, celui-ci se révèle relativement restreint, même s'il est susceptible d'accueillir de nouveaux membres en cours de route. L'appartenance s'organise généralement autour de la confiance et la familiarité développée par le temps passé ensemble, ce qui en permet l'ouverture à une large diversité, même si tous les univers n'offrent pas des cercles de reconnaissance mutuelle aussi soudés, tout en en réservant l'accès aux figures récurrentes. Contrairement aux affinités et groupes d'intérêts multiples identifiés par les sociologues s'étant penchés sur la question, ce cercle, au sein duquel chacun se trouve en effet doté d'une grande singularité reconnue par tous, est le seul représenté, même si d'autres peuvent éventuellement être évoqués, comme les attaches russes des Jennings ou de Claudia et les amis ou familles des travailleurs de Cloud 9, au point que leur simple évocation peut venir perturber la cohésion du groupe en suggérant d'autres liens de fidélité.

En effet, l'unique cercle que prend en charge la série se construit très nettement en opposition à un exogroupe, plus ou moins menaçant mais composé en réalité de toutes les personnes étrangères à la famille, même celles qui ne manifestent aucune animosité à son égard. Parmi elles, il nous faut néanmoins distinguer trois catégories. Les opposants directs, quoique constituant le vis-à-vis le plus frontal peuvent, en effet, bénéficier d'une singularisation plus ou moins élaborée car, même s'ils sont des étrangers, ils n'en sont pas moins familiers dans l'ordre du récit, comme dans l'expérience des principaux protagonistes, et de leur public. Les personnages ponctuels, ayant avant tout un rôle fonctionnel, seront généralement juste affublés des caractéristiques nécessaires à l'action. Les figurants et prestataires de service se limitent quant à eux à faire partie du décor, ils apparaissent donc totalement neutres, sans aucune singularité. Cette répartition en fonction de la récurrence et du temps consacré au personnage explique pourquoi, même dans les séries pour lesquelles la protection de la population est affirmée comme un enjeu central pour les héros, les conflits se règlent en réalité dans le cadre d'échanges interpersonnels. En apparaissant extérieur au groupe, étranger à l'histoire racontée, le citoyen ordinaire disparait dans l'anonymat au profit du vilain qui bénéficie d'une exposition qui l'intègre au récit et lui apporte une personnalité propre, parfois même plus importante que le héros lui-même.

Il n'est dès lors pas rare de voir que la perception de soi d'un protagoniste passe autant par la reconnaissance de ses pairs que celle de son ennemi de toujours, que l'on pense à Gordon et Penguin, ce dernier et Ed Nygma ou Philip et Stan, chacun constituant alors toujours les deux faces d'une même pièce. Or, nous avions vu également qu'en poussant à l'individualisation, la société tendait à réduire la distinction entre groupe d'appartenance et exogroupe au profit de la responsabilité individuelle. N'est-ce pas là le mouvement que nous constatons dans l'hyperpersonnalisation des relations entretenues par les personnages étudiés ? Si l'habitude que construit le récit sériel consolide, en effet, entre chacun de ses protagonistes récurrents les bases d'une reconnaissance mutuelle, une forme d'appartenance par défaut, chacun étant appelé à se retrouver encore et encore, pour le meilleur et pour le pire, ce lien, qui peut parfois se prolonger par la mise en scène d'un casting et d'une équipe soudés, apparait bien plus naturel, automatique et presque forcé, que ceux qui nous sont véritablement montrés à l'écran, qui insistent davantage sur leur aspect choisi et absolument libre. C'est à chaque fois la rencontre singulière entre deux individus qui nous est montrée, comme le démontrent les ruptures et trahisons affectant la relation et non le groupe dans son ensemble.

Pour en terminer avec ces conditions psychologiques, nous avions enfin souligné qu'une telle perception de soi dépendait en réalité de la position sociale de la personne concernée, la subordination se révélant défavorable à la différenciation. Il s'avère dès lors que valoriser la singularité revient à renforcer la norme de l'individu socialement intégré et dominant, pouvant se permettre de déclarer son indépendance face aux déterminismes sociaux. En confirmant et naturalisant cette norme, les séries de notre corpus pourraient dès lors être considérées comme des instruments idéologiques au service d'une hégémonie culturelle. Peu remise en question, notamment par *Superstore* qui présente en la matière une palette de personnages très divers et particulièrement hauts en couleurs malgré la prise en compte d'une condition sociale moins favorable et parfois subie, la valeur accordée à l'individu semble bien s'être instituée au point de ne pouvoir être remise en question.

Présentant un propos plus conservateur que les autres, *Gotham* seule proposait, quoique de manière un peu contradictoire vu l'attrait dont elle pare ses personnages de vilains, une forme de résistance aux sirènes de la différence qu'elle présente comme un danger auquel elle oppose une éthique ascétique de dépersonnalisation. De son côté, *Curb your Enthusiasm* pourrait très bien être lue comme une fable sur les dangers de l'égoïsme et l'originalité de caractère enfermant son héros dans une bulle de complaisance et d'auto appréciation lui interdisant toute évolution. Aucune de ces deux séries ne cherchent cependant à prendre davantage en compte

les catégories sociales dominées qui subirait cette injonction à l'individualisation sans disposer des outils pour y accéder. Elles sont, au contraire, parmi celles qui présentent les distributions les moins diverses et n'hésitent pas à user de stéréotypes, dépersonnalisants, pour caractériser les personnages sortant de la norme qu'elles instaurent, preuve qu'il ne suffit pas de rejeter la différenciation, surtout de manière si ambigüe, pour favoriser la prise en compte des personnes les moins visibles.

Nous avions ensuite identifié des conditions sociologiques de développement de l'individu à travers l'instauration d'un habitus au sein duquel l'exception s'instaure en norme et la distinction est prise en charge par le cadre social lui-même qui en organise la cohérence interne. Les individus seraient ainsi socialisés dans la valorisation de la différence les entrainant à une rivalité constante avec les autres, sur lesquels repose pourtant les évaluations positives et la popularité qu'ils appellent de leurs vœux, entrainant une mise en scène de soi permanente, une rupture des frontières entre privé et public et une grande sensibilité aux regards extérieurs. Si nous pouvons, bien entendu, considérer les fictions elles-mêmes comme des outils de socialisation du téléspectateur en lui offrant comme unique modèle de référence celui d'une individualité très affirmée, il nous faut nous demander aussi si nous retrouvons dans leurs personnages ce fonctionnement ou cette dynamique sociale.

Notons pour commencer qu'au même titre que l'environnement social offre aux individus qui le composent un cadre au sein duquel déployer leurs différences, le récit se présente lui-même comme un espace organisant les singularités relatives de chacun de ses protagonistes. Nous avions ainsi souligné combien chaque détail vestimentaire pouvait être signifiant dans une fiction en particulier, combien les personnages se caractérisaient dans l'écart qui les séparait les uns des autres, combien enfin l'idéologie et les préoccupations prises en charge par une série déterminaient les rôles et interactions en son sein. Chaque série se présente donc elle-même comme une mini-société, un avatar de monde social, offrant un cadre de référence aux distinctions relatives de chacun de ses membres. Elle offre ainsi à ceux qui les regardent une métaphore de leur propre situation et une invitation à la fois à affirmer leur propre particularité et à le faire dans les limites prévues par leur environnement.

Par ailleurs, la sensibilité au regard des autres y est, de fait, nous l'avons souligné à de nombreuses reprises, bel et bien présente. Elle se restreint souvent au cercle proche dans lequel le personnage est immergé, voire à la seule relation interpersonnelle dans laquelle il se dévoile vraiment. Elle peut cependant aussi s'étendre bien au-delà de cet espace familier dès que la célébrité et les médias entrent en ligne de compte, ce qui arrive quand même dans au moins la

moitié de notre corpus. Nous avons ainsi Larry, Rogelio et Mr Peanutbutter qui semblent en représentation permanente d'eux-mêmes, ce qui n'est d'ailleurs, il faut le reconnaitre, pas vraiment valorisé par le récit lui-même qui semble privilégier un caractère plus stable et concentré sur les seuls proches. Nous retrouvons par ailleurs de manière plus discrète aussi cette problématique dans *Superstore* qui utilise à deux reprises la diffusion publique de moments intimes entre Amy et Jonah, de manière totalement involontaire mais indiquant cependant la difficulté de préserver une vie privée sous la présence constante de caméras. La même série joue par ailleurs sur la notoriété malmenée d'une *Guest Star* dans son premier épisode ainsi que sur l'angoisse de Glenn dès qu'il doit prendre la parole face à un public, que ce soit parce qu'il s'inquiète de sa voix ou parce qu'il refuse d'admettre avoir pété.

Enfin, *Gotham* n'est pas totalement en reste non plus puisque les médias y sont présents régulièrement pour diffuser la peur dans la population de la ville à travers l'exposition volontaire d'un vilain en quête de reconnaissance, démontrant ainsi le besoin constant pour Gordon de remettre de l'ordre. Seule *The Americans* semble dès lors ne pas prendre en compte cet aspect de mise en scène puisque ses personnages cherchent au contraire à passer inaperçu et se fondre dans l'anonymat de la ville et du mode de vie américain. L'aspect reconstitution historique n'est cependant pas à négliger non plus puisque le fait de nous représenter un passé pas si lointain dans lequel la distinction et la mise en scène de soi semblent quasiment absentes met en perspective notre propre époque et la manière dont elle a changé drastiquement sur ce point.

Si les épisodes analysés nous montrent donc bien des personnages pris dans les préoccupations d'un système social valorisant l'exceptionnalité, celles-ci apparaissent par contre peu enviables, sources de dangers et de problèmes, ainsi que superficielles. Comme nos sociologues, les séries dressent un constat et en montrent les dérives inévitables. Contre ce risque de dispersion dans la quête de reconnaissance, la même réponse se trouve dès lors apportée : le culte de l'authenticité. Celle-ci se retrouve, en effet, partout. C'est elle qui sauve Larry, Glenn, Marcus, Rogelio, Victor Szasz, Stan, Bojack, et nous les rend proches et sympathiques malgré tout. Elle excuse tout et remplace les frontières morales en déplaçant le critère d'évaluation des actions sur l'être lui-même. Or, cette considération se révèle particulièrement fertile pour un format fictionnel qui bénéficie de l'attachement, la reconnaissance, la proximité qu'il suscite auprès du téléspectateur. C'est ce qui explique notamment l'ambivalence de *Gotham* dans le traitement qu'elle réserve à ses vilains, ainsi qu'une série comme *Curb your Enthusiasm* qui n'offre pourtant aucune profondeur ou espoir d'évolution à son héros. Dans ce cadre, même *The*

Americans peut se retrouver puisqu'elle présente, sous les déguisements, un monde plus authentique.

Quant aux conditions symboliques, nous avions dénombré quatre conceptions de l'individu qui, tour à tour, avaient accompagné son émergence et ses transformations : l'intériorité chrétienne, le sujet de droit libéral, le créateur romantique et la personne ordinaire, l'habitant du quotidien, qui forme la synthèse des trois précédentes. Or, il ne fait aucun doute que chacun de ces aspects peut être repéré dans les analyses que nous avons réalisées. Chaque univers insiste davantage sur l'un ou l'autre point de vue mais y apporte également de la nuance, si bien qu'il nous semble pertinent d'y voir davantage la synthèse incarnée par l'homme ordinaire. *Bojack Horseman* explore particulièrement l'intériorité et la conscience mais, loin de la valoriser comme un refuge permettant de se rapprocher de soi-même, elle en montre le solipsisme et la nécessité d'en sortir pour éviter de tourner en rond sur soi-même. *The Americans* se repose davantage sur le sujet de droit et profite de la séparation entre privé et public et de l'anonymat qu'elle permet, tout en nourrissant un espoir d'émancipation qui remplacerait le besoin de passer inaperçu par la possibilité d'être réellement soi-même. *Jane the Virgin* se présente comme une ode à l'authenticité, de l'individu comme des sentiments, tout en faisant de l'appartenance culturelle et de la famille un pilier identitaire exigeant parfois de laisser de côté ses sentiments et convictions personnels.

C'est donc, nous semble-t-il, au mélange de tout cela, à l'homme ordinaire, celui qui modère les excès de chacun de ces points de vue au bénéfice d'un compromis ancré dans l'expérience concrète que nous expose notre échantillon de séries. *Superstore* se présente ainsi comme l'exemple le plus manifeste de cette synthèse. Revendiquant la banalité de condition de ses personnages, jusque dans leur diversité physique, elle offre le spectacle d'individus se débattant au jour le jour avec leurs sentiments, parfois inavoués, leurs difficultés et revendications matérielles et leur besoin d'être écoutés et reconnus pour ce qu'ils sont. Ils ne prétendent incarner aucun universel mais proposent par la diversité des expériences qu'ils mettent en scène une définition pratique et singulière, en contexte, de ce que signifie l'individualité.

2.2. Une définition sous tension ?

Voici donc sous quelle forme se présente l'individualisme que naturalisent les fictions qui composaient notre sélection. Reste à déterminer si nous avons pu identifier les tensions traditionnellement attachées à cette notion ou si, au contraire, d'autres problématiques y apparaissent. Nous avions, tout d'abord, abordé la question de la nature de l'individu à travers la distinction entre le corps et l'esprit, l'un prenant généralement l'ascendant sur l'autre. Or, il

apparait clairement que, dans la représentation que nous en propose le personnage de série télévisée, le corps qui apparait à l'écran est absolument incontournable, permettant, jusque dans ses modifications au fil du temps, de lui donner visage, identité et cohérence. Sous sa forme animée, *Bojack Horseman* semble y accorder le moins d'importance et en profite d'ailleurs pour investir plus profondément la dimension psychologique de ses protagonistes. En se cachant derrière une iconographie préétablie, les corps que nous présente *Gotham* se trouvent quant à eux dévalorisés, comme siège d'émotions irrationnelles, par rapport à l'exigence incarnée par Gordon et Bruce de disparaitre au profit de leur mission. Quant à *Curb your Enthusiasm*, elle investit pleinement les corps de ses personnages, auxquels toute dimension spirituelle a été niée, afin de les ridiculiser, en faire un support de comédie. Cette dévaluation du corps ne se retrouve par contre pas dans les trois autres fictions pour lesquelles cet aspect, inévitable on l'a dit, participe pleinement à l'authenticité de l'individu représenté, assumant ses maladresses et ses défauts, les soupirs et les cris qui en révèlent le cœur et puis son besoin de se rapprocher des autres. Si le personnage peut donc parfois exprimer une forme de mépris pour le corps, celui-ci peut aussi se faire le siège d'une réconciliation grâce à laquelle il n'y a plus de raison de le distinguer de l'esprit.

La tension entre liberté et contrainte portait, elle, sur le pouvoir d'action auquel pouvait prétendre l'individu. Sur ce point, nous remarquons que ce qui fait obstacle à la volonté de nos personnages peut se présenter sous deux formes : les autres et eux-mêmes. La liberté et l'indépendance des autres, et même souvent d'un autre en particulier, constitue, en effet, un obstacle qui contribue à l'instauration de l'individualité qui s'y confronte. Il peut s'agir de malveillance intentionnelle, comme c'est le cas avec Rose ou Jeremiah, par exemple, mais il s'agit plus souvent encore de simples conflits d'intérêts ou de visions du monde. L'autre fait barrage ou du moins exige d'être pris en compte pour la simple et bonne raison qu'il n'est pas moi. Ce principe de base peut être traité avec plus ou moins d'hostilité, certaines séries en faisant une occasion pour le personnage de se remettre en question et d'évoluer quand d'autres en font un problème à surmonter quoiqu'il arrive et même s'il peut être fondé par ailleurs, comme c'est le cas du traitement de Pyg et de sa croisade contre la corruption par exemple. Par conséquent, la tension pourra soit être maintenue par l'exigence d'éliminer purement et simplement la menace que constituent les positions dissidentes, soit au contraire trouver à se résoudre dans la prise en compte, le dialogue, la négociation et finalement le perfectionnement mutuel.

Mais parfois, nous avons pu le voir, l'obstacle ne vient pas de l'extérieur mais du protagoniste lui-même qui réduit à néant ses propres efforts par manque de maturité, de compréhension de lui-même, de confiance en lui. La tension se trouve dès lors intégrée aux préoccupations de l'individu qui se trouve ainsi investi de la mission de poursuivre une quête intérieure en vue d'atteindre la compréhension de soi et finalement la paix. Cette quête peut alors rejoindre l'idée de perfectionnement évoquée plus haut puisqu'elle va généralement passer par l'action, l'échange avec une personne de confiance ou la reconnaissance de l'importance et de l'apport de l'autre pour la construction de soi. Ici encore le personnage se présente dès lors comme potentiellement meilleur par la résolution de ce conflit intérieur entre liberté et contrainte.

Sur la question de sa vérité, l'individu se présentait ensuite comme le siège d'une tension entre conformisme et créativité. Bien que le conformisme ne se trouve pas particulièrement traité par les épisodes que nous avons pu visionner, si ce n'est peut-être sous les formes terne de certains anonymes ou moutonnière de la foule, auxquelles s'opposent généralement le ou les héros, et que la créativité apparaisse par contre parmi ces derniers assez bien distribuée et omniprésente, suggérant une nette victoire d'un des termes de cette opposition, il nous semble qu'elle trouve en réalité à s'équilibrer davantage qu'elle ne le laisse transparaitre dans la valorisation de l'authenticité. Comme nous l'avons dit, en effet, l'originalité à tout prix et surtout à celui de la stabilité du personnage n'est pas présentée comme enviable et fait même l'objet d'une critique régulière. Or, l'authenticité, quoiqu'elle désigne en réalité s'agissant d'une impression aussi indéfinissable, semble au contraire donner plus de poids à l'individu représenté sans lui ôter pour autant sa spécificité. C'est donc dans l'incarnation de cette valeur particulière que nos personnages sont appelés à résoudre la tension entre conformisme et créativité si chère à la vision romantique. L'individu peut ainsi prétendre à la singularité sans pour autant endosser la marginalité qui semblait en découler à une époque.

En effet, et c'est ce que souligne la dernière opposition, entre universel et particulier, la norme sociale s'étant déplacée de l'obéissance et la conformité de l'individu, aux lois comme à son rôle au sein de la société, à la prise en compte du vécu singulier, il n'est plus nécessaire de sortir du lot pour démontrer son caractère unique. Chacun peut désormais prétendre à la singularité à travers la reconnaissance de son expérience concrète. En faisant de l'ordinaire un lieu d'exception, l'exception s'est faite norme. Pas besoin pour cela de se mettre en scène ou de chercher à tout prix l'approbation de ses pairs (surtout pas !), au contraire le salut passe par une réappropriation de soi-même, de son vécu. Ainsi, aucun des héros analysés ne prétend à l'exceptionnalité. Même Larry David se rend banal en se filmant au milieu de personnalités

comme lui. Certains fuient cette tentation, ce piège, comme la peste, comme Gordon ou les Jennings, d'autres ne s'en préoccupent simplement pas tant ils en sont éloignés, ou en ont fait leur quotidien, peuplé de solitude et de désillusion. Et c'est par l'intimité partagée, le dialogue à cœur ouvert, tout en émotion que le réenchantement passe, que la banalité se pare de merveilleux.

Dès lors, la représentation de l'individualité, que prennent au moins partiellement en charge les personnages de séries, embrasse pleinement cette valorisation par les détails du quotidien. C'est Jonah et sa cafetière française, Todd et sa tenue qui finit par l'incarner aussi dans la peinture d'un Diner où tous les clients portent les mêmes vêtements, c'est Elisabeth qui fume beaucoup trop en ce moment et commence à griffonner à ses heures perdues, Larry qui s'énerve tout seul sous sa douche, Jane qui danse quand elle est heureuse, ce sont tous ces petits éléments éparts qui finissent par dire un personnage, plus encore que tout le reste. Loin d'en rester au stade du constat, de la liste un peu futile des goûts et habitudes de chacun, cette dignité acquise par les petites choses du quotidien accède ainsi à une forme renouvelée d'universel passant par la reconnaissance dans le caractère unique de l'expérience individuelle d'une commune condition humaine se manifestant précisément dans sa diversité.

Or, si les conditions semblent bel et bien réunies pour voir les séries contemporaines multiplier à l'infini la mise en scène des expériences les plus variées et singulières, sans doute ce processus n'en est-il encore qu'à ses balbutiements, tant, avant même de prétendre traiter la banalité des vécus, un travail de visibilisation de certaines catégories socialement dominées se révèle encore nécessaire. Parmi notre corpus, la volonté affichée par certaines fictions de se rendre plus inclusives cache en effet mal le fait que toutes n'en sont clairement pas encore là, faisant ainsi des premières des rappels permanents de normes encore bien opérantes. Quoique s'ancrant dans le quotidien de personnages ordinaires dans leur singularité, *Superstore* et *Jane the Virgin* apparaissent ainsi différentes par le milieu, respectivement social et culturel, qu'elles représentent, les faisant porter dans l'espace public un propos, voire une revendication, politique presque par défaut tant elles sont isolées sur leur créneau. L'ordinaire se fait ainsi extraordinaire par la simple nouveauté que représentent leurs personnages, là où le quotidien de Philip ou de Bojack reposera davantage sur leur ressenti individuel que sur une condition sociale trop longtemps ignorée à la télévision. Dans un cas l'universel relève du politique et dans l'autre de l'existentiel.

Ainsi, il ne fait pas de doute que le panorama que nous offrent les séries que nous avons choisies ici reflète les tensions qui animent actuellement la question de la représentation. D'un côté, la

valorisation de l'authenticité trouve dans la représentation de l'ordinaire le compromis idéal pour s'épanouir loin de l'universalité libérale ou de l'élitisme romantique. De l'autre, certains quotidiens apparaissent clairement plus particuliers que d'autres tant leur simple visibilité les rend politiques, même s'ils n'abordent en réalité quasiment pas, ou de manière très consensuelle, les questions de discrimination, d'exploitation ou les conséquences concrètes de cette situation sociale sur l'expérience vécue des individus. La rencontre entre le particulier et l'universel reste dès lors un horizon témoignant du chemin qu'il reste à parcourir avant que toutes les existences apparaissent aussi ordinaires qu'extraordinaires.

2.3. Les séries, une forme de savoir ?

A présent que nous avons clarifié la manière dont notre analyse précisait les contours de l'individualité véhiculée par les séries télévisées de notre corpus, tentons de déterminer en quoi elle nous permet de confirmer nos hypothèses de départ.

2.3.1. Philosophique

Nous avons notamment commencé en affirmant que la fiction se présentait à nous comme une expérience pratique totale, intersubjective et subjective, éthique et épistémologique, singulière et universelle, façonnant notre appréhension du monde, délimitant un théâtre de légitimité à nos actions et représentations et permettant de développer un discours sur le vrai (et le vraisemblable), une macro-métaphore à partir de micro-métaphores, le monde ne se rendant disponible à notre connaissance que par le biais d'images particulières. Le travail d'analyse que nous avons réalisé offre-t-il dès lors un exemple convainquant de cette dimension philosophique, éthique, épistémologique, et surtout tout à la fois, de la fiction ?

Afin d'explorer les ramifications de cette question, nous partirons du constat qui nous est paru avec le plus d'évidence au fur et à mesure de nos analyses. Alors que nous cherchions à circonscrire l'individualité telle qu'elle se déploie au cœur de chaque série, nous nous sommes systématiquement trouvé confronté à des visions du monde, des discours et positionnements politiques, anthropologiques, métaphysiques, éthiques aussi diversifiés que globalisants, auxquels la conception des individus représentés par les personnages était entièrement entremêlée. Tout semblait y prendre une place et un sens particulier de manière chaque fois différente tout en parvenant à s'imposer comme une évidence indiscutable.

A partir de là, afin d'évaluer la dimension proprement philosophique de notre démarche, nous nous appuierons sur trois définitions que Sandra Laugier donne de la philosophie dans son livre

« Nos vies en séries ». La première y voit une tentative de description et de clarification.[318] Elle nous conduit à interroger notre travail par le prisme du langage et de la signification. La deuxième, qu'elle emprunte à Stanley Cavell, consiste à « confronter les critères de ma culture avec mes mots et ma vie »[319]. Elle se situe donc sur le plan de la pratique, et nous invite à envisager les séries, mais aussi leur visionnage et jusqu'à nos analyses elles-mêmes comme des actions donnant forme au réel. La troisième enfin, également de Cavell, nous indique que « la tâche de la philosophie est de nous ramener à nous-mêmes – ramener nos mots à leur usage quotidien, ou ramener la connaissance du monde à la connaissance ou à la proximité de soi »[320]. Elle accorde ainsi à cette recherche la responsabilité d'éclairer la consommation ordinaire de séries sous l'angle du choix et de la rationalité qu'elle appelle.

Nous organiserons dès lors notre réflexion autour de trois axes, précisant quelque peu nos idées de départ : la puissance d'évocation imaginaire de notre corpus pouvant servir de cadre à la conception philosophique, la cohérence interne de chaque série comme cadre de référence au sein duquel tester nos intuitions et enfin la manière dont la consommation de récits constitue notre propre expérience et subjectivité.

Pour commencer, nous avions justifié notre démarche dans la partie méthodologique en expliquant que nous l'envisagions comme une tentative de définition de la notion d'individualité par l'observation de ses usages, dont chaque personnage représenterait une occurrence particulière. Celui-ci était donc considéré en tant que signe trouvant à s'intégrer dans l'organisation de différents textes, disposant chacun de leur cohérence interne mais utilisant néanmoins un vocabulaire commun donnant vie à une culture partagée. Or, au-delà des indéniables différences de signification comme d'interprétation d'une série à l'autre, il nous semble avoir montré dans la partie précédente qu'une signification se dégageait bien des usages multiples qu'en proposait chaque univers, avec ses invariants et ses désaccords. Nous avons, par ailleurs, pu observer combien ces fictions se présentaient autant comme des propositions de réponse, des cadres de traitement de diverses problématiques, que des forces de questionnement sans cesse renouvelées.

D'emblée prise en charge par des récits qui ne peuvent faire autrement que de produire un discours sur l'individu à travers la manière dont ils construisent et traitent leurs personnages, notre notion de l'individualité dispose d'un réservoir de représentations aussi convaincantes,

[318] LAUGIER, S., *Nos vies en séries*, *op.cit.*, p. 12
[319] *Ibid.*, p. 72
[320] *Ibid.*, p. 97

par l'effet combiné des émotions provoquées et de la naturalisation propre à chaque fiction, que singulières. Celui-ci est évidemment loin d'être le seul disponible. Il s'ajoute à ceux des conversations ordinaires et de la politique, de la publicité ou des sciences, ainsi que bien d'autres encore que l'on imagine également divers et efficaces, si bien que les contours que nous avons tenté de dessiner ici ne nous renseignent que sur une partie d'un continent bien plus vaste. Il n'en a pas moins le statut de discours à part entière au même titre que tous les autres et c'est à ce titre qu'il nous semblait intéressant d'en démontrer la légitimité.

Ainsi, par exemple, notre interrogation de départ sur la possibilité de combiner aspirations individuelles et exigence égalitaire trouve dans chaque série une approche différente qui permet à la fois de la traiter à leur manière et de les mettre en dialogue, à travers une consommation éclectique. En effet, et cela rejoint notre deuxième point, la vérité et le sens des choses ne pouvant, en suivant la pensée pragmatiste développée par William James, se réaliser que dans l'action[321], la pratique, la vérification à travers les résultats obtenus[322], les séries étudiées se présentent comme autant de cadres au sein desquels se développent des visions du monde alimentées autant que nourries par les actions représentées. Elles s'offrent alors à la pratique de l'examen, à une rencontre, un échange et une confrontation entre les mots et usages du téléspectateur et ceux de sa culture. Chaque œuvre se fait ainsi expérience, non seulement parce que, comme toute idée, elle est dotée d'efficacité[323], mais également parce qu'elle constitue une occasion sans cesse renouvelée de s'accorder, ou au contraire de rompre, avec le langage de la communauté[324] dans laquelle nous sommes, ce qui constitue dans un même mouvement l'individu et le collectif duquel il émerge et auquel il se confronte.

Il ne fait ainsi pas de doute que, confrontées au foisonnement des épisodes décortiqués, nos interprétations elles-mêmes se sont parfois laissées emporter par l'abondance de sens ou rebuter par les conclusions du propos qui s'y déployait. Usant du même langage, ces séries et nos analyses n'ont pris sens qu'en dialogue, révélant la part non négligeable de co-auctorialité inhérente à cet exercice. S'il est question, en effet, de révéler autant le propos explicite des créateurs que sa part d'impensé, il serait illusoire de prétendre y parvenir sans intervenir dans ce dévoilement progressif, si bien que ce travail d'analyse s'inscrit lui aussi dans une pratique

[321] JAMES, W., *La volonté de croire*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2005, p. 127
[322] JAMES, W., *Le pragmatisme*, *op.cit.*, p. 127
[323] DEWEY, J., *Le public et ses problèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005, pp. 86-87
[324] LAUGIER, S., *Recommencer la philosophie*, *op.cit.*, p. 195

de la série télévisée confrontant nos mots à ceux de notre culture, ou plutôt à ceux qui, à travers chaque série, se confrontent eux-mêmes avec ceux qui l'ont fait advenir.

Au même titre que Wittgenstein estimait que ses « Recherches philosophiques » n'était pas appelées à être comprises mais à être redécouvertes avec plaisir par quelqu'un qui aurait à son tour repensé ses idées lui-même[325], nous pourrions estimer que toute lecture se présente comme un moyen de se (re)découvrir soi-même à travers l'œuvre. C'est en tout cas l'idée que sous-tend notre troisième et dernier point. A la fois rationalité interne et choix pour le téléspectateur, la série lui permet de se retrouver au plus près de lui-même[326], d'apprendre ce qui l'intéresse[327], de former son langage, sa singularité[328]. Elle se fait ainsi philosophie, au sens de cette formule de Michel Foucault :

> *Il y a longtemps qu'on sait que le rôle de la philosophie n'est pas de découvrir ce qui est caché, mais de rendre visible ce qui précisément est visible, c'est-à-dire de faire apparaitre ce qui est si proche, ce qui est si immédiat, ce qui est si intimement lié à nous-mêmes qu'à cause de cela nous ne le percevons pas.*[329]

Nous espérons par cette recherche permettre et inciter, en effet, l'attention à une notion et un traitement si évidents, si quotidiens, si intimement liés à notre expérience de l'existence qu'ils méritaient d'être soulignés.

Afin, précisément, d'en évaluer la portée et en prolonger l'examen, confrontons-la donc au discours individualiste, tel que le développe Georges Palante, parmi d'autres, au début du vingtième siècle. Celui-ci appuie, en effet, son plaidoyer en faveur de la résistance et le retrait individuel sur le constat d'un inévitable conflit entre l'individu et la société, malgré la quasi impossibilité pour le premier d'échapper à la seconde.

> *La sensibilité individualiste entre inévitablement en conflit avec la société où elle évolue. La tendance de cette dernière est en effet de réduire autant que possible le sentiment de l'individualité : l'unicité par le conformisme, la spontanéité par la discipline, l'instantanéité du moi par l'esprit de suite, la sincérité du sentiment par l'insincérité inhérente à toute fonction socialement définie, la confiance en soi et l'orgueil de soi par l'humiliation inséparable de tout dressage social.*[330]

---

[325] BOUVERESSE, J., *op.cit.*, pp. 2-3
[326] LAUGIER, S., *Nos vies en séries*, *op.cit.*, p. 97
[327] *Ibid.*, p. 122
[328] LAUGIER, S., *Recommencer la philosophie*, *op.cit.*, p. 250
[329] *Ibid.*, p. 266
[330] PALANTE, G., *op.cit.*, p. 17

Un tel sentiment d'un conflit inévitable, omniprésent et perdu d'avance se retrouve-t-il dans les séries que nous avons étudiées ? Peut-être de manière diffuse sur l'un ou l'autre point en particulier pouvons-nous y repérer un signe, même s'il ne s'agit jamais d'en faire le cœur du propos. Larry David incarne sans doute le plus évidemment cette revendication à l'indépendance d'esprit et l'autonomie qui se confronte irrémédiablement aux attentes sociales. Il pourrait représenter ce héros tragique de l'individualisme sacrifié s'il n'apparaissait pas lui-même obsédé par les attentes sociales et davantage victime de sa propre maladresse que de son entourage. Manifestant dès lors les contradictions d'une revendication d'autonomie de la part d'un personnage pleinement social, depuis sa dépendance aux produits et services marchands jusqu'à son besoin de représentation mondaine de lui-même, en passant par son statut et son confort matériel qui reposent entièrement sur la reconnaissance publique, *Curb your Enthusiasm* semble se moquer et remettre en question cette revendication individualiste plus que la confirmer.

De leur côté, d'autres personnages peuvent également se présenter en retrait, voire en opposition frontale, avec un aspect du fonctionnement social, qu'il s'agisse des médias pour Diane, des institutions politiques et bureaucratiques pour Gordon, Lee ou Penguin, mais aussi Stan et les Jennings ou même Alba, chacun à leur manière, ou de l'exploitation des salariés pour l'équipe de *Superstore*. Il s'agit alors moins de critiquer la société en tant que telle ou même de revendiquer sa différence que de pointer les problèmes que font peser ces institutions, puissantes, sur l'ensemble de la population, même si tout le monde ne s'en rend pas compte et qu'il faut parfois une personnalité à part pour le remarquer et éventuellement y conscientiser les autres. Loin de l'individualisme, nous avons donc affaire ici à un propos politique, c'est-à-dire destiné à faire changer l'organisation sociale dans son ensemble, quoi qu'il s'agisse d'instaurer à la place.

Difficile, par ailleurs, de prétendre lire dans ces fictions le conformisme, la discipline, l'humiliation, en un mot le dressage social qui serait le signe de la contrainte s'exerçant sur les individus. Une série comme *Gotham* peut éventuellement manifester un regret face au manque de discipline et de conformisme ; les interactions de *Superstore* peuvent compter leur part de petites vexations et humiliations exigeant un recadrage continu par l'affirmation de soi ; la mission de Philip et Elisabeth exige bien des sacrifices de leur part. Mais rien de tout cela n'apparait inévitable. Au contraire, il s'agit là d'occasions pour les différents personnages de manifester leur autonomie que rien de tout cela ne remet véritablement en question. Même contraints, par un statut d'immigré clandestin ou un interrogatoire du FBI, les individus

continuent à se manifester par leurs choix, indiquant leurs priorités, et à négocier dans des rapports interpersonnels.

Bien sûr, nous pourrions estimer que ces récits eux-mêmes sont en réalité des outils du dressage social qui s'exercent sur les téléspectateurs, manipulés à croire qu'ils sont libres et indépendants alors qu'ils ne le sont pas. On ne peut nier la manière dont ils instaurent un cadre au sein duquel l'individualité peut trouver à s'exprimer tout en évitant d'autres formes d'expression sans doute plus polémiques. Nous pourrions aussi considérer que ces limites constituent à leur tour une nouvelle forme de discipline à laquelle le public se trouve ainsi éduqué. C'est paradoxalement une critique qui peut rejoindre celle de *Bojack Horseman* face au Show Business. Il ne fait aucun doute que, malgré leur diversité de points de vue, chacune nous invite à adhérer à un discours se présentant d'emblée comme partagé. Ce serait dès lors davantage dans le cadre au sein duquel elles se développent, ainsi que dans ce qu'elles ne disent et ne montrent pas, que dans leur discours en tant que tel qu'il faudrait aller chercher les signes d'une discipline destinée aux masses.

Ainsi, lorsque Palante voit dans les institutions, formelles et informelles, un simple moyen d'éliminer les réfractaires[331], notre analyse en a souligné l'affaiblissement. Et lorsqu'il revendique le mépris comme moyen pour garder ses distances et de se préserver du contact des gens, notre corpus semblait nous inciter au contraire à voir dans la relation interpersonnelle le meilleur moyen d'apprendre à se connaitre soi-même et dans la famille élective un cocon au sein duquel peuvent s'épanouir les singularités de chacun. Faut-il y voir le signe que les institutions auraient enfin laissé la place à l'individualisme ou, au contraire, que l'injonction grégaire aurait tant gagné en puissance qu'elle n'en a plus besoin pour s'imposer ? Nous ne pouvons que constater, en tout cas, que cette opposition apparait obsolète et semble avoir trouvé à se résoudre dans l'instauration de l'individu lui-même en institution de base de l'organisation sociale.

Qu'il s'agisse du travail salarié ou du crime, de la création artistique ou du champ de la séduction, des enjeux géopolitiques, de l'amitié ou de la famille, tout repose, en effet, sur l'individu, son talent, sa compétence, sa présence, ses envies et affinités. Même dans un emploi peu personnalisé comme celui qu'occupent les travailleurs de *Superstore*, chacun y trouve une place en accord avec ce qu'il est grâce à la familiarité qui s'installe peu à peu entre les membres de l'équipe. Cette primauté de l'individu, duquel tout part, peut même trouver à être à son tour

[331] *Ibid.*, p. 60

remise en cause, que ce soit par l'isolement qu'il provoque dans *Bojack Horseman* ou par sa caricature cauchemardesque en chaque vilain de *Gotham*.

C'est dès lors à un autre constat, et à un autre modèle, que nous invitent les séries de notre corpus. Individualistes, ni au sens d'une revendication se dressant contre la société, ni à celui d'une célébration du règne enfin atteint de l'individu, elles dessinent un portrait nuancé mais néanmoins apaisé, ou du moins pas frontalement conflictuel, de la place qu'occupe l'individualité dans l'organisation sociale contemporaine. Parfois solitaire ou soumise au regard extérieur, risquant de se perdre avant de se trouver, elle choisit librement les contraintes auxquelles elle accepte de se plier, ainsi que les personnes en qui se retrouver sans jamais apparaitre soit totalement isolée, sans possibilité de se révéler dans la relation à l'autre, soit entièrement contrainte par l'organisation ou la pression sociale qui n'autoriseraient plus aucune autonomie et la ferait disparaitre dans le collectif.

Tout, individu comme solidarité, est pris en charge par la relation interpersonnelle, qui se voit ainsi appelée à régler tous les problèmes que rencontre la société, ceux-ci n'étant en définitive que les problèmes des individus qui la composent. Plus que d'être soi-même, de développer son individualité, chacun se trouve ainsi chargé de la responsabilité de se créer une famille élective, son réseau relationnel au sein duquel il sera reconnu dans sa singularité, même si c'est probablement pour son individualité que d'autres se reconnaitront en lui. Nous voyons ainsi se dessiner une spirale dans laquelle la reconnaissance entraine la reconnaissance, indiquant, à partir de la liberté de chacun, un beau potentiel inégalitaire, jamais néanmoins traité par des fictions présentant ce « capital relationnel » comme un acquis, une évidence dont nul ne se trouve totalement dépourvu.

Du moins est-ce le cas des héros car, à y regarder de plus près, quelques personnages récurrents s'offrent à nous comme totalement solitaires. C'est le cas de Penguin qui ne peut faire confiance à personne, même pas à son plus proche ami, Ed. Quoiqu'inspirant parfois la pitié, il n'en est pas moins une figure repoussoir que personne ne penserait à plaindre pour sa situation due à son propre manque de confiance. Et puis c'est également le cas de deux ou trois personnages comiques de *Superstore*, comme Justine et Marcus, qui manifestent clairement, et parfois comme caractéristique principale, le fait de ne pas avoir d'ami, ce qui les rend maladroits et gênants dans leurs interactions avec les autres membres de l'équipe. Eux non plus ne sont pas destinés à être plaints, compris ou même pris au sérieux. Ils font rire parce que leur besoin de s'incruster, de s'inventer une vie fait pitié sans perturber notre bonne conscience puisque leur attitude démontre qu'ils le méritent, que c'est de leur faute. On décèle dès lors en quoi cette

harmonie retrouvée entre individualisme et collectif, sous la forme d'une solidarité libérale fondée sur les affinités libres de chacun, peut se révéler sous la forme d'une nouvelle institution sociale, celle de la reconnaissance, du réseau de connaissance, tout aussi excluante, inégalitaire et contraignante que d'autres avant elle.

A la question que nous nous posions en introduction, celle d'une réconciliation possible entre valeurs romantiques et démocratiques, élitistes, libertaires, et égalitaires, inclusives, la réponse que nous donne notre échantillon de séries semble donc être à la fois oui et non. Oui parce que la mise en avant de l'ordinaire, du quotidien, par la familiarité a permis l'émergence d'un individu plus accessible mais néanmoins très singulier, comme tout le monde parce que comme personne. Non, parce que ce modèle présente de nouvelles formes d'inégalité et d'exclusion auxquelles il semble encore aveugle. A une époque où la solitude est endémique et la sociabilité toujours plus compliquée, se voir offrir comme solution ce modèle relève alors au mieux du vœux pieu, de l'illusion réconfortante, au pire de l'injonction culpabilisatrice. Incités à être nous-mêmes pour être reconnus et à être reconnus pour être nous-mêmes, notre interdépendance ne finit-elle pas par camoufler notre éloignement ? Lorsque tout repose sur les affinités, que fait-on de ceux que personne ne veut, que fait-on dans les contextes où l'on ne se choisit pas ? Quelle solidarité, quelle reconnaissance dans ces cas-là ?

2.3.2. Sociologique

Nous avions également justifié notre travail par la valeur sociologique supposée des fictions au sens où l'explique parfaitement Éric Macé en introduction de son étude sur une journée ordinaire de télévision, à savoir que, l'objet de la sociologie n'étant pas « la société mais les rapports sociaux, c'est-à-dire les relations entre les individus par lesquelles est construite la réalité du monde où vivent et agissent ces individus »[332], « il n'y a pas de différence de nature entre l'étude des pratiques concrètes et l'étude des représentations de ces pratiques : on ne fait jamais qu'étudier les mêmes rapports sociaux sous des formes différentes d'objectivation »[333]. C'est dès lors en tant que révélateurs culturels, espace de luttes idéologiques et pratique sociale performative que nous les avions abordées et c'est sous cette triple définition que nous proposons de les examiner à présent.

De quelle « révélation culturelle », pour commencer, notre plongée dans un panel restreint de séries télévisées pourrait-elle se prévaloir ? Elle manifeste, nous l'avons montré, quelques

[332] MACÉ, E., *La société et son double*, *op.cit.*, p. 10
[333] *Ibid.*, p. 11

enseignements et pistes de réflexion intéressants mais pouvons-nous pour autant y lire les échos d'une époque et d'une culture particulière ? Elle semble en tout cas confirmer les observations posées par un certain nombre de sociologues et historiens de l'individualisme, tout en apportant des mises en œuvre concrètes de ce à quoi pourrait ressembler une société organisée autour de la valeur d'authenticité. Chaque analyse nous a permis d'observer le déplacement dont faisait l'objet la question du rapport entre individu et société, depuis une opposition frontale, que nous véhiculons encore parfois dans nos représentations, jusqu'au retrait manifeste des institutions et rôles sociaux dans lesquels l'individualité ne trouve plus vraiment d'adversaire à sa taille. Le cadre marchand et purement interpersonnel dans lequel ce modèle d'individualité trouve à s'épanouir se présente lui aussi avec une telle évidence, ni explicitée ni remise en question, qu'il apparait comme un « allant de soi hégémonique »[334]. La somme des personnages qui constituent autant d'avatars de l'individualité contemporaine, construit la réalité sociale de celle-ci dont la représentation, à travers les corps socialement signifiants qui les incarnent, se fait normative, rendant certains vécus, certaines expériences et expressions de soi, plus visiblement politiques que d'autres. La cohérence de ces observations malgré la diversité de genres, de formats et de diffuseurs et les différences idéologiques ne peut ici que renforcer leur validité.

En tant qu'espace de luttes idéologiques, nous avons ensuite pu constater combien les tensions dans lesquelles s'est développée la notion d'individu trouvaient à se résoudre dans la mise en avant de la familiarité et de l'ordinaire valorisés par les séries de notre corpus. Nous avons cependant pu repérer également les différences de traitement dont la question pouvait bénéficier d'un univers à l'autre, le point de vue idéologique adopté modifiant considérablement son appréhension. Alors, par exemple, que *Gotham* entretient avec la singularité un rapport ambigu de stigmatisation et de fascination à la fois, faisant de cette thématique un véritable objet de frottements et de cristallisation des enjeux de la série, *Superstore* fait de la diversité de son casting une occasion de banaliser les particularités au point d'en faire un universel. Alors que le devoir est au cœur des préoccupations de *The Americans*, c'est sous la forme de la responsabilité que *Bojack Horseman* trouve à exprimer le conflit que chacun doit trouver à résoudre entre liberté et contrainte. Chaque fiction se révèle ainsi comme une pièce du puzzle des conflits de définitions qui animent et manifestent le corps social. Elle se confronte, dans les limites de son point de vue, de son organisation et de ses enjeux particuliers, à des interrogations

[334] *Ibid.*, p. 298

rendues pertinentes par la situation dans laquelle elles apparaissent et contribue ainsi à leur légitimité s'en faisant un écho parmi tant d'autres.

En ce sens, nous pouvons ainsi confirmer la dimension de pratique sociale performative que notre objet d'étude revêt. A chaque étape de leur création, diffusion et réception, les séries télévisées se présentent, en effet, comme un moyen à travers lequel les rapports sociaux se disent et se construisent. Comme Florence Dupont l'a montré pour *Dallas,* nous avons pu y lire une forme de célébration, si pas un chant de la consommation en tant que telle, du moins d'une institution, que l'on pourrait dire néolibérale, de l'individualité par la valorisation de l'authenticité et de la famille élective. Nous avons souligné aussi la manière dont elles délimitaient un cadre de légitimité pour certaines questions duquel d'autres se trouvaient exclues. Nous avons montré comment elles parvenaient à s'offrir à la fois sous une diversité de propos et une certaine cohérence, faisant à leur tour de chacune d'entre elles un exemple paradigmatique d'intégration de la diversité des singularités au sein d'une organisation sociale se nourrissant des différences qu'elle institue en valeur, garantissant la cohésion sociale au-delà de la variété des consommations individuelles, autant qu'en raison d'être et légitimation d'elle-même.

2.3.3. Propre aux séries télévisées

Enfin, nous avions justifié notre recherche également par la pertinence particulière de la série télévisée pour aborder une question comme celle du rapport entre individu et collectif. Pouvons-nous donc affirmer, au terme de ce travail, que l'intérêt de cette forme de récits s'y est vu confirmé ? Au minimum, au vu des analyses auxquelles nous sommes parvenu, il ne semble pas s'être infirmé. Nous y avons, de fait, trouvé un matériau fertile. Il faut cependant rappeler ici que les balises que nous avions données à notre corpus limitaient notre capacité à évaluer sur la durée les effets produits par le jeu que construit la sérialité entre répétition et renouvellement perpétuel. En considérant la partie pour le tout, et en l'occurrence trois à quatre épisodes pour la série, et en privilégiant un panorama intertextuel, nous ne nous donnions pas la possibilité d'observer dans le détail la manière dont chaque univers modulait, épisode après épisode, son traitement de l'individualité. Même si nous espérons en avoir donné un aperçu, à travers nos analyses, cela constituerait une toute autre recherche.

Avec notre échantillon, nous avons par contre davantage eu l'occasion d'observer les particularités communes aux personnages des différentes séries étudiées et la manière dont le format, télévisuel et sériel, pouvait les expliquer. C'est le cas, notamment, de l'importance de l'incarnation physique qui, comme au cinéma, se confond entièrement avec le personnage, au

point parfois d'y transférer l'aura de rôles précédents, en lui donnant une identité sociale, une force de représentation, particulière mais, contrairement au cinéma, prolonge cette identification sur une durée bien plus large lui offrant la possibilité d'affiner cette présence physique, et les stéréotypes qui l'accompagnent, d'une infinité de détails le singularisant et de se rendre familier dans sa différence et singulier dans sa banalité.

Si nous avons bien constaté, comme l'indiquait Matthieu Letourneux une attention plus manifeste pour les personnages et leur être que pour l'intrigue, et donc leurs actions, cette hyperpersonnalisation ne s'accompagnait néanmoins pas systématiquement d'une caractérisation très codifiée. C'était bien sûr le cas pour certains détails ou certaines séries plus spécifiquement mais la forte incarnation évoquée plus haut semble réduire le besoin de cet artifice. On remarquera particulièrement que la prétention réaliste de *The Americans* tend à neutraliser ce type de traitement là où la comédie ou les personnages présentés comme mauvais autorise davantage de s'en donner à cœur joie. Ainsi, la sitcom de notre corpus nous est clairement apparue comme la plus codifiée tandis que les vilains de *Gotham* et *Jane the Virgin* étaient plus facilement caricaturés par quelques attributs très reconnaissables et essentialisant leur caractère méchant ou déviant.

Toutefois, le téléspectateur se trouve bel et bien invité à coconstruire les personnages récurrents par l'addition progressive de quantité de détails précisant leurs contours, ainsi que par la trajectoire dont ils se font les références vivantes. C'est ainsi que nous avons pu remarquer combien les invocations de leur vécu fonctionnaient dans cette logique de précision et d'auto-référence propre au récit sériel. Ainsi se développent autour de ces figures non seulement un effet de réel et de permanence dans le temps, renforçant la stabilité de leur identité et la fonction mythique, descriptive d'une forme d'ordinaire, de ces œuvres-mondes, mais aussi l'expertise, la familiarité, du téléspectateur à leur encontre qui les constitue en entités indépendantes, existant en elles-mêmes et pour elles-mêmes. Le statut ontologique du personnage s'en trouve dès lors mécaniquement renforcé, ce qui institue en retour l'individualité dont il se fait l'incarnation en fait incontestable.

Pour finir, nous avons souligné l'écho que la valorisation de la famille élective pouvait trouver dans la fréquentation de personnages récurrents, le casting d'une série finissant souvent par apparaitre elle-même comme une « famille » à force de se côtoyer et développer des enjeux et des interactions communs. C'est, par exemple, ce qui peut transparaitre du final de *Gotham* dans lequel les ennemis de tous bords font un temps cause commune contre une menace pesant sur la ville, leur cadre de vie à tous. Un peu comme dans un Soap Opera, qui n'était pas

représenté en tant que tel dans notre échantillon, tout le monde finit par voir sa vie tellement entremêlée à celle des autres que personne n'apparait plus ni totalement isolé, ni totalement indépendant au sein du cadre permanent instauré par la série. L'individualité qui s'en dégage se nourrit ainsi de l'installation de cette habitude puisque la place qu'elle accorde à l'authenticité et à la reconnaissance mutuelle dans son instauration comme pivot de l'organisation sociale s'y voit largement confirmée.

Comme nous l'avions dit, il parait hasardeux de déterminer qui exactement, de la conception de l'individualité ou du support que lui offrent les séries télévisées, influence ou permet à l'autre d'exister. Nous ne pouvons en tout cas que constater combien ils se renforcent mutuellement.

2.3.4. Interdisciplinaire

C'est dès lors résolument par une démarche interdisciplinaire que notre objet d'étude apparait révéler toutes les potentialités dont il est porteur face à une problématique aussi pratique que théorique, inévitablement performative, comme celle que pose la notion d'individualité. En questionnant les représentations de nous-mêmes, de nos semblables et de notre place au sein de la communauté que nous formons, ou pas, avec eux, nous ne pouvons échapper à l'efficacité politique de la rencontre que les séries télévisées organisent et concrétisent entre fiction, organisation sociale et interrogation, formalisation philosophique. Ainsi, de nos trois frustrations et ambitions de départ, autour d'un usage timide des récits dans lesquels nous sommes pourtant immergés en permanence, d'une célébration culturelle et sociale à première vue antinomique de personnages définis par leur singularité et d'une résolution libérale insatisfaisante du rapport entre ambitions ou identité personnelles et préoccupations égalitaristes à travers la séparation de la vie des individus entre dimensions privée et publique, il apparait clairement que chacune s'est nourrie de l'autre et qu'une résolution ne pouvait apparaitre qu'au croisement de ces préoccupations, lieu où elles prennent vie en acte.

En l'occurrence, nous l'avons montré, le propos qui se dégage de nos analyses pourrait se résumer en une réduction manifeste du politique, à travers la particularisation par les corps, une neutralisation dans le particulier, l'institution des espaces professionnels comme lieux privilégiés des enjeux publics et l'évidence du cadre offert par l'Etat et le Capitalisme entrepreneurial, au profit du personnel réalisé dans l'interpersonnel, la relation de confiance et de familiarité, la narration de soi qui fait advenir à soi, l'intériorité atteinte par la médiation d'autrui, le remplacement de la famille par la cellule élective, le culte de l'authenticité au mépris des dangers du besoin de reconnaissance. Un tel discours révèle à la fois l'ancrage et la puissance socioculturels de la production, comme de la consommation, sérielle. Il nous pousse

à reconsidérer l'opposition traditionnelle entre individu et société et revivifie la réflexion autour des aspirations libérales et romantiques, non pas par une séparation abstraite entre domaines privé et public mais par l'observation du compromis mis en œuvre par ces récits, celui d'une normalisation de la singularité.

Or, ce cadre, constant d'un univers à l'autre, trouve à s'y exprimer sous des dehors imaginaires et idéologiques si différents et parfois antithétiques, que l'on est amené à envisager l'individualité apaisée, évidente, universelle dans ses particularismes, à laquelle le mode de narration propre aux séries télévisées offre un terreau particulièrement fertile et un matériau, la glaise permettant de la modeler, si adéquat, comme un fondement incontournable de l'économie symbolique de l'époque. Nous serions dès lors légitimé à nous demander si, en prétendant dépasser la distinction entre privé et public dans une configuration nouvelle et plus attentive aux particularismes, dans l'océan desquels toute fracture abstraite perdrait tout son sens, cette individualité réconciliée avec elle-même, et les séries qui la mettent en scène et lui offrent un espace où s'épanouir, ne la reconduiraient pas ailleurs.

De fait, lieux de liberté créatrice, d'expression de soi et d'épanouissement individuel, nos fictions sérielles, sous l'étendard hégémonique de la Pop Culture, risquent pourtant également de perpétuer la délimitation de l'espace propre de cette effervescence dans le seul domaine culturel, non seulement parce qu'elles se présentent comme terrain privilégié pour l'exploration de cette diversité florissante, la substituant dès lors éventuellement à d'autres scènes de conflictualité plus sensibles et matérielles, politique ou économique par exemple, dont elles pourraient se révéler ne constituer qu'un pis-aller, mais également par les évidences qu'elles font exister par leur psalmodie, dont l'écho se réverbère en une infinité de variations, sur la nature de l'individu, de la société et du jeu relatif ainsi rendu possible entre les deux.

Loin de proposer un dépassement élégant et organique de la distinction libérale entre privé et public, les séries télévisées contemporaines ne feraient-elles que la parer des habits neufs du néolibéralisme, substituant le public au débat, jusque dans sa visibilité, n'en formant plus que son cadre immuable, et concentrant l'exclusivité des enjeux sur un privé réduit à sa dimension culturelle ? Si tel était le cas, nous espérons que nos analyses auront contribué à manifester aux yeux de tous l'évidence d'un roi nu, même s'il porte à n'en pas douter cette nudité avec panache.

3. Perspectives

Arrivé au terme de notre parcours, et parce qu'il nous semblerait sans doute un peu contradictoire de prétendre offrir une clôture là où notre objet se caractérise précisément par sa répétition et sa reprise potentiellement infinies, nous nous contenterons d'un double *Cliffhanger*.

Tout d'abord, refermer ce travail ne peux qu'ouvrir d'innombrables pistes de prolongement dont les modestes résultats obtenus et présentés dans ces pages encouragent l'exploration. De fait, en nous concentrant sur une saison en particulier et en cherchant à saisir, par la variété de notre corpus, l'ordinaire des séries qui s'offrent à la consommation d'un public friand et de plus en plus expert, nous avons voulu privilégier la transversalité du discours et toucher une forme d'évidence culturelle et idéologique susceptible de les rapprocher des mythes. Nous n'avons cependant, par ces choix inévitables, pas été en mesure d'envisager trois développements potentiellement très riches.

Le premier a déjà été souligné. Il concerne le déploiement saison après saison, épisode après épisode, d'une notion dont nous n'avons pu qu'effleurer la variété des formes et transformations offertes par chacune des séries abordées ici en quelques traits probablement bien grossiers. Le deuxième se tourne vers ces « hommes difficiles », ces anti-héros qui, au début du siècle, semblaient revendiquer un individualisme triomphant, libérés des lois, de la morale ou des conventions sociales, que l'on pense à Tony Soprano, Gregory House, Walter White et tant d'autres. Sans doute mériteraient-ils que l'on se penche sur leur cas pour observer si les valeurs et les représentations qu'ils véhiculaient alors étaient si différentes de celles mises en lumière par nos analyses. La comparaison avec d'autres plus récentes, brandissant au contraire l'étendard de la bienveillance, comme *New Amsterdam* ou *This is Us* par exemple, pourrait d'ailleurs se révéler tout aussi intéressante.

Enfin, le troisième lorgne du côté de la création sérielle de plus en plus investie par des auteurs en faisant un eldorado pour la narration de soi, plus ou moins fictionnalisée, que l'on pense à *Louie* ou *One Mississippi, Work in progress* ou *Feel Good, Smilf* ou *Lady Dynamite*, et bien d'autres encore, dont il s'agirait de prendre la mesure du changement éventuel, ou du moins de l'inflexion qu'elles apportent par rapport aux fictions plus traditionnelles. Les séries télévisées se font aujourd'hui le théâtre d'expressions de soi multiples et fondées en large partie sur la singularité absolue de la voix que porte leur créateur/personnage principal. Quoique plus confidentielles, elles constituent indéniablement une tendance intéressante pour notre propos et mériteraient dès lors à leur tour une attention particulière pour compléter le sujet qui nous occupe.

Par ailleurs, nous ne pouvions suspendre notre propos sans en souligner à la fois le prolongement et le recul qu'il réalise vis-à-vis du libéralisme ironique et pragmatique que défend Richard Rorty dans « Contingency, Irony and Solidarity ». De fait, nous espérons que chacune de nos analyses, et des séries dont elles n'ont fait que tenter de retranscrire le discours, contribue à montrer le caractère langagier, et par conséquent contingent, de l'individualité mise en œuvre au sein de ces différents dispositifs narratifs. Mais en révélant le lien inséparable dans lequel notre objet inscrit les dimensions privée et publique, tant en termes de participation à une discussion collective en cours que d'instauration d'une forme d'identité personnelle, nous ne pouvons adhérer à la manière dont le philosophe américain use de cette distinction comme rempart protecteur entre les ambitions et aspirations à la liberté et la création de soi de certains et une organisation politique visant à éviter la cruauté et la souffrance.[335]

Il nous semble, en effet, qu'il ne s'agit là que d'une manière de reconduire l'opposition entre individu et société, vision romantique et libérale, que nous avons tenté de dépasser en observant comment s'y prennent les séries contemporaines pour les concilier, par l'effet harmonisant de la fiction. Or, au terme de notre investigation, il apparait que cette séparation est loin d'être encore aussi opérante que l'on pourrait le croire, que ce soit en termes d'espaces ou de préoccupations. Au contraire, à travers la figure de l'individu ordinaire, universel dans sa singularité, le privé se fait autant politique que le public n'est rendu intime.

Dans ce contexte, concilier ironie et solidarité se réaliserait davantage à travers la rencontre et la création de liens interpersonnels qu'en leur réservant des terrains de jeu distincts, même si cela n'irait sans doute pas sans une véritable éducation à l'attention, à moins de ne nous voir réserver notre sollicitude qu'aux seuls membres de notre cellule élective. Une raison probablement de s'intéresser et faire dialoguer cette recherche avec les travaux réalisés autour du *Care*[336]. A suivre…

[335] RORTY, R., *Contingency, Irony and Solidarity*, New York, Cambridge University Press, 1989, p. 65
[336] Cfr. Notamment TRONTO, J.C., *Du Care*, La Découverte, *in* « Revue du MAUSS », 2008/2 n° 32, pp. 243-265, https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2008-2-page-243.htm

Annexe

Personnages éphémères	Hommes blancs	Femmes blanches	Femmes non-blanches	Hommes non-blancs	Proportion autres marginalités
Superstore	Howie Mandel, Tate, **Isaac**, Neil 4	Laurie, Myrtle 2			4/6
Gotham	Braqueur rue, Jonathan Crane, Warden Reed, **Merton**, **Grady**, Braqueur bar, Directeur banque, journaliste, Dave Metzger, Wally Clarke, 2 policiers interrogés, Pr. Pyg, Donnie, administrateur, policier pont, Jeremiah, Mister	Mariée, journaliste, médecin, Firefly Barbara, **Sherry** 6 (dont 3 anonymes)	Patiente, collaboratrice du Maire, Harper 3 (dont 2 anonymes)	Braqueur rue, Barman, 5 braqueurs, policier vestiaire, policier interrogé, Saxophoniste, Complice, Ugo Strange, Le chef de la police, Major Harlan, Det. Alvarez, Infirmier, Sampson, homme de main 18 (dont 14 anonyme)	11/48

	Freeze, l'épouvantail, cambrioleur, malfrat rue 21 (dont 10 anonymes)				
Jane the Virgin	Employé magasin, Assistant de River 2 (anonymes)	River, Gwen, oncologue, Satchet 4 (dont 1 anonyme)	Darci, Isabel Allende, Mrs Taub, Marisol, femme 5 (dont 1 anonyme)	Jorge, Fabian, Alejandro et Enrique, policier, chirurgien, Rudy, mari 8 (dont 3 anonymes)	4/19
Curb your Enthusiasm	Jimmy Kimmel, Agent du FBI Nathan Winocur, Dave, Président du club de golf, passager de l'avion Lin-Manuel, Cody, *Ernst*, Bill, *échangiste*, chanteur,	*Betty*, Mara, *Numa* Employée à l'aéroport, Hôtesse de l'air, Bebe, Marilyn, Rhonda Marie, Valentina, Tina, Lisa, *échangiste*, employée du restaurant 14 (dont 4 anonymes)	Chanteuse 1 (anonyme)	Murray, portier, Ambulancier, musulman 4 (dont 3 anonymes)	12/34

	costumier, Victor, Paul 15 (dont 6 anonymes)				
The Americans	Glenn, General Kovtun, Rick, M. Hanley, agent Loeb, agent Brooks, Jackson, Igor, Father Andrei, agent Ganzel, douanier 11 (dont 1 anonyme)	Erica, mère de Théo, Lacey 3 (dont 1 anonyme)		Agent Delluva, Gregory 2	2/16
Total	53	29	9	32	
	Hommes	Femmes	Femelles	Mâles	
Bojack Horseman	David Chase, Vincent D'Onofrio, *a Ryan Seacrest Type*, 2 passants en smoking, Elus de Californie, Flip	Zoé et Zelda, Katrina, **Emily**, Conseillère du Gouverneur, Madeline, Courtney Portnoy, ***3 asexuelles***, Felicity	Associée David Chase, **serveuse**, Beatrice Horseman, Tina, *Yolanda*, **Réceptionniste, Fan** 7 (dont 4 anonymes)	Réalisateur, Ralph Stilton, Woodchuck Coodchuck-Berkowitz, Présentateur MSNBSea, élu Californie, Pr. Thistlethorpe	25/53

	McVicker, Cadre « What Time is it », Barry Scheck, *5 pères de Hollyhock*, *Stuart*, Jogger 17 (dont 12 anonymes)	Huffman, Roxie, architecte, Sarah Lyn 14 (dont 7 anonymes)		, Juge, Rutabaga Rabitowitz, ***John* et 1 *asexuel***, Cadre « What Time is it », **Fan**, *3 Pères de Hollyhock* 15 (dont 5 anonymes)	

Bibliographie

Ouvrages

- ADORNO, *Note sur la littérature*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1984
- ALLOUCHE, S., LAUGIER, S. (dir.), *Philoséries Buffy Tueuse de vampires*, Paris, Bragelonne, 2014
- BARTHES, R., *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Point civilisation », 1970
- BARTHES, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Point Essais », 1972
- BAUDRILLARD, J., *La société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970
- BENASAYAG, M., *Le mythe de l'individu*, Paris, La découverte/Poche, 2004
- BOOTH, W.C., *The Company We Keep An Ethics of Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1988
- BOURDIEU, P., *La distinction*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Le sens commun », 1979
- BOUVERESSE, J., *Essais III Wittgenstein & les sortilèges du langage*, Marseille, Agone, coll. « Banc d'essais », 2003
- CORCUFF, P., *Les nouvelles sociologies*, Paris, Armand Colin, 2011
- DE CERTEAU, M., *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990
- DE SAINT MAURICE, T., *Philosophie en séries*, Paris, Ellipses, 2009
- DESCHAMPS, J.-C., MOLINER, P., *L'identité en psychologie sociale Des processus identitaires aux représentations sociales*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus psychologie », 2008
- DEWEY, J., *Le public et ses problèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005
- DUPONT, F., *Homère et Dallas*, Paris, Edition Kimé, 2005
- DURKHEIM, E., *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Le livre de poche, 1991
- ECO, U., *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1993
- ELIAS, N., *La société des individus*, Paris, Fayard, coll. « Pocket Agora », 1991
- EHRENBERG, A., *La fatigue d'être soi Dépression et société*, Paris, Odile Jacob/Poches, 2000
- ESQUENAZI, J.-P., *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, Coll. « Cinéma/Arts visuels », 2010

- ESQUENAZI, J.-P., *La vérité de la fiction Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Éd. Hermès-Lavoisier, 2009
- FISKE, J., *Television Culture*, London, Routledge, 1990
- FREUD, S., *L'avenir d'une illusion*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1995
- GLAUDES, P., REUTER, Y., *Le personnage*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998
- GOFFMAN, E., *La mise en scène de la vie quotidienne 1. La présentation de soi*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Le sens commun », 1973
- GOFFMAN, E., *Stigmate Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Le sens commun », 1975
- IRVIN, W., CONARD, M.T., SKOBLE, A.J. (dir.), *Les Simpson Les secrets de la plus célèbre famille d'Amérique*, Paris, Music & Entertainment Books, 2010
- JAMES, W., *Le pragmatisme*, Paris, Flammarion, 2007
- JAMES, W., *La volonté de croire*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2005
- JAUSS, H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées » 1978
- JOST, F., *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS Editions, 2011
- LAHIRE, B., *La culture des individus Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La découverte/Poche, 2006
- LAUGIER, S., *Recommencer la philosophie Stanley Cavell et la philosophie en Amérique*, Paris, Vrin, coll. « Philosophie du temps présent », 2014
- LAUGIER, S., *Nos vies en séries*, Paris, Flammarion, 2019
- LAURENT, A., *Histoire de l'individualisme*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je », 1993
- LASCH, C., *La culture du narcissisme*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2006
- LE BART, C., *L'individualisation*, Paris, SciencesPo Les presses, 2008
- LEGROS, P., MONNEYRON, F., RENARD, J.-B., TACUSSEL, P., *Sociologie de l'imaginaire*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus sociologie », 2006
- LETOURNEUX, M., *Fictions à la chaîne Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil ; 2017
- MACÉ, E., *La société et son double Une journée ordinaire de télévision*, Paris, Armand Colin, coll. « Médiaculture », 2006

- MACÉ, E., MAIGRET, E., *Penser les médiacultures Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005
- MACÉ, E., *Les imaginaires médiatiques Une sociologie postcritique des médias*, Paris, Editions Amsterdam, 2006
- MAFFESOLI, M., *Le temps des tribus Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Paris, La table ronde, 2000
- MAFFESOLI, M., *Le réenchantement du monde*, Paris, Perrin, coll. « tempus philo », 2009
- MARTIN, B., *Des hommes tourmentés Le nouvel âge d'or des séries : des Soprano et The Wire à Mad Men et Breaking Bad*, Paris Editions de La Martinière, 2014
- MARTUCCELLI, D., DE SINGLY, F., *Les sociologies de l'individu*, Paris, Armand Colin, 2012
- MORIN, E., *Les stars*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Point Essais », 1972
- MORIN, E., *L'esprit du temps*, Paris, Armand Colin, INA, 2008
- PALANTE, G., *La sensibilité individualiste*, Paris, Mille et une nuits, 2007
- POURRIOL, O., *Cinephilo*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010
- REZSOHAZY, R., *Sociologie des valeurs*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus sociologie », 2006
- RIESMAN, D., *La foule solitaire Anatomie de la société moderne*, Paris, Arthaud, 1964
- RORTY, R., *Contingency, Irony and Solidarity*, New York, Cambridge University Press, 1989
- SEPULCHRE, S. (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck Université, 2011
- SCHAEFFER, J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, Paris, 1999
- SHUSTERMAN, R., *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Le sens commun », 1992
- TAYLOR, C., *Le malaise de la modernité*, Paris, Cerf, 1994
- TAYLOR, C., *Les sources du moi la formation de l'identité moderne*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998

Articles

- AUGÉ, M., *De l'imaginaire au « tout fictionnel », in* Recherche en Communication, n° 7, 1997, pp. 105-120

- BARTHES, R., *Introduction à l'analyse structurale des récits*, *in* Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit, pp. 1-27
- CHAVEL, S., *Les séries télévisées : bref parcours à travers la littérature critique américaine*, *in* Raison publique, n°11, 2009, pp. 183-194
- CORCUFF, P., *Individualité et contradictions du néo-capitalisme*, *in* SociologieS [En ligne], Théories et recherches, mis en ligne le 22 octobre 2006, consulté le 01 janvier 2013. URL : http://sociologies.revues.org/462
- CORCUFF, P., *L'individu est-il soluble dans le marché ? De Marx à Ally McBeal*, *in* La brèche numérique, mis en ligne le 09 juin 2007, URL : https://www.preavis.org/breche-numerique/L-individu-est-il-soluble-dans-le-marche-De-Marx-a-Ally-McBeal
- GARDIES, A., *L'acteur dans le système textuel du film*, *in* Etudes littéraires, Vol. 13, n°1, Avril 1980, pp. 71-107
- HAMON, P., *Pour un statut sémiologique du personnage*, *in* Littérature, n°6, 1972, pp. 86-110
- LAUGIER, S., *Les séries télévisées : éthique du Care et adresse au public*, *in* Raison publique, n°11, 2009, pp. 273-284
- TRONTO, J.C., *Du Care*, La Découverte, *in* « Revue du MAUSS », 2008/2 n° 32, pp. 243-265, https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2008-2-page-243.htm

Corpus

- *Superstore*, Saison 3, épisodes 1, 6, 14 et 22, créé par Justin Spitzer, Universal Television, NBC 2015-2021
- *Gotham*, Saison 4, épisodes 1, 6, 14, 22, créé par Bruno Heller, Warner Bros. Television, FOX 2014-2019
- *Jane the Virgin*, Saison 4, épisodes 1, 6, 14, 17, créé par Jennie Snyder Urman, Warner Bros. Television, The CW 2014-2019
- *Curb your Enthusiasm*, Saison 9, épisodes 1, 6, 10, créé par Larry David, HBO 2000-
- *The Americans*, Saison 6, épisodes 1, 6, 10, créé par Joe Weisberg, FX 2013-2018
- *Bojack Horseman*, Saison 4, épisodes 1, 6, 12, créé par Raphael Bob-Waksberg, Netflix 2014-2020

Table des matières

Remerciements : 2

Introduction 5

Pourquoi analyser des fictions ? 9

1. Un mode de connaissance 10
1.1. Une dimension de l'entendement 10
1.2. Un champ infini d'expérimentation 13
1.3. Une autre forme de savoir 15

2. Une expression de leur environnement 18
2.1. Un révélateur culturel 19
2.2. Un espace de luttes idéologiques 23
2.3. Une pratique sociale performative 28

3. Spécificité des séries télévisées 32
3.1. Des fictions télévisées 32
3.2. Des récits sérialisés 38
3.3. Un genre en lien avec son temps 42

Individu et société 47

1. Contours d'une distinction 47
2. Conditions sociales d'existence de l'individu 49
2.1. Conditions institutionnelles 50
2.2. Conditions psychologiques 55
2.3. Conditions sociologiques 57
2.4. Conditions symboliques 60

3. L'individu en tension 64
3.1. Entre corps et esprit 65
3.2. Entre soumission et liberté 66
3.3. Entre conformisme et créativité 67
3.4. Entre universel et particulier 68

Méthodologie 71

1. Démarche 71

2. Grille d'analyse 74

3. Elaboration du corpus 80

Analyses 85

1. Superstore 85
1.1. Synopsis 86
1.2. Caractérisation 87
1.3. Paroles 93
1.5. Modalités de marquage 108
1.6. Conditions d'existence 111
1.7. Tensions 116

2. Gotham 120
2.1. Synopsis 120
2.2. Caractérisation 122
2.3. Paroles 131
2.4. Actions 143
2.5. Modalités de marquage 148
2.6. Conditions d'existence 150
2.7. Tensions 151

3. Jane the Virgin 153
3.2. Caractérisation 156
3.3. Paroles 168
3.4. Actions 180
3.5. Modalités de marquage 188
3.6. Conditions d'existence 190
3.7. Tensions 193

4. Curb your Enthusiasm 194
4.1. Synopsis 195
4.2. Caractérisation 197
4.3. Paroles 203
4.4. Actions 211
4.5. Modalités de marquage 220
4.6. Conditions d'existence 222
4.7. Tensions 226

5. The Americans 230
5.1. Synopsis 231
5.2. Caractérisation 232
5.3. Paroles 242
5.4. Actions 254
5.5. Modalités de marquage 260
5.6. Conditions d'existence 263
5.7. Tensions 265

6. Bojack Horseman 270
6.1. Synopsis 271
6.2. Caractérisation 272
6.3. Paroles 278
6.4. Actions 290
6.5. Modalités de marquage 297
6.6. Conditions d'existence 298
6.7. Tensions 301

Elaboration d'un discours 305

1. Comparaisons 305
1.1. Incarnations, présences et apparences 305
1.2. Paroles, échanges et expressions 321
1.3. Actions, compétences et impacts 328
1.4. Modalités de marquage 332
1.5. Conditions d'existence 333

1.6. Tensions ... 336

2. Retour réflexif ... **339**

2.1. Quel individualisme ? ... 340

2.2. Une définition sous tension ? ... 348

2.3. Les séries, une forme de savoir ? ... 352

3. Perspectives ... **364**

Annexe ... **367**

Bibliographie ... **371**

Table des matières ... **375**