

Sortir de l'ombre, habiter les intervalles

Benjamin Campion

▶ **To cite this version:**

Benjamin Campion. Sortir de l'ombre, habiter les intervalles : Les personnages (très) secondaires de la fiction sérielle française. Pagaille - Revue de Littératures et Médias comparés, 2022, Les personnages de l'ombre dans la littérature et les arts, 2. hal-03901440

HAL Id: hal-03901440

https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03901440

Submitted on 12 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sortir de l'ombre, habiter les intervalles. Les personnages (très) secondaires de la fiction sérielle française

Benjamin CAMPION, Docteur et enseignant contractuel en études cinématographiques
(Université Paul-Valéry Montpellier 3)

Il existe divers degrés d'exposition pour le personnage de fiction. Il peut être principal, secondaire, ou de l'ombre, renvoyé à l'arrière-plan du récit et réduit à l'insignifiance. Pour distinguer personnages principaux et secondaires, une méthode reconnue consiste à procéder par étude comparative. S'appuyant sur les travaux canoniques de Philippe Hamon[1], Christine Montalbetti énonce ainsi les attributs de la figure héroïque :

> Le héros se voit attribuer des prédicats que les autres personnages ne reçoivent pas, ou alors à un degré plus faible. […] Le héros apparaît fréquemment et aux moments marquants du récit, alors que les autres personnages peuvent n'apparaître qu'épisodiquement, ou même une seule fois, et dans des moments non marqués. […] Le héros apparaît volontiers seul, ou avec n'importe lequel des autres personnages, dans une grande « latitude associative » dont sont dépourvus les autres personnages qui interviennent le plus souvent à l'intérieur de groupes fixes[2].

Prenant le problème par l'autre bout, Tiphaine Samoyault considère pour sa part que le personnage secondaire est « souvent celui qui sert de faire-valoir aux personnages principaux, leur dessine un cadre, accompagne de sa fugacité un itinéraire qui n'est pas le sien »[3]. Se voit ainsi perpétuée l'idée d'une différence rémanente de statut qui n'empêche pas (loin de là) toute interaction.

En effet, malgré ce qui les sépare, ces êtres de fiction ne cessent d'échanger, de discuter, de se défier et de se stimuler mutuellement. Ils existent les uns par rapport aux autres, les uns *au regard* des autres, tout en respectant une hiérarchie souvent inflexible. À ce titre, il conviendrait sans doute d'ajouter un niveau de distinction entre, cette fois-ci, personnages secondaires et personnages dits « de l'ombre ». Car le propos de Samoyault tend à se généraliser quand elle postule, toujours à propos du personnage secondaire :

1. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, mai 1972, p. 86-110.
2. Christine Montalbetti, *Le Personnage*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2003, p. 20-21.
3. Tiphaine Samoyault, « Les trois lingères de Kafka. L'espace du personnage secondaire », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, « Le personnage de roman », 2005, p. 43.

> Son « utilité » est admise mais son essentialité disparaît derrière sa fonction. Il n'a souvent pas de nom ou s'il en a un, il est de ceux qu'on oublie. Il disparaît comme il est venu. En ce sens, le personnage secondaire ne mérite guère en effet qu'on lui prête attention, sauf dans sa liaison avec l'un des protagonistes, lui qui n'est justement pas *agoniste* mais pur être-là, sans raison, sans action et sans suite[4].

Une telle assertion prête à discussion. N'est-il tout de même pas des personnages secondaires dont on retient le nom, qui ne disparaissent pas comme ils sont venus, auxquels on prête une réelle attention ? Il est permis de le penser, surtout quand on se penche sur les multiples récits sériels auxquels donnent vie les médiums cinématographique, radiophonique et télévisuel par l'entremise du *serial*, du feuilleton et de la série.

Ce qui caractérise un personnage de l'ombre n'est pas tant qu'il figure en arrière-plan au commencement du récit : le héros est lui-même susceptible, littéralement, de *venir au premier plan*, tel l'inspecteur Columbo émergeant d'un couloir enténébré à la dix-neuvième minute de l'épisode d'ouverture de la série éponyme (NBC/ABC, 1968-2003). Ce qui caractérise surtout un personnage de l'ombre est *qu'il y reste*. Se pose dès lors la question suivante : ce type de non-protagoniste peut-il être amené à outrepasser sa mise en retrait et, ne serait-ce que le temps d'un pas en avant, à « habiter les intervalles »[5] ?

Pour y répondre, je me focaliserai sur la production télévisuelle française à travers les trois séries suivantes : *Engrenages* (Canal+, 2005-2020), *Fais pas ci, fais pas ça* (France 2, 2007-2017) et *Un Village français* (France 3, 2009-2017). Celles-ci figurent parmi les plus grands succès de la télévision française des deux dernières décennies, comme en témoigne leur longévité : 8 saisons et 86 épisodes pour *Engrenages*, 9 saisons et 68 épisodes pour *Fais pas ci, fais pas ça*, 7 saisons et 72 épisodes pour *Un Village français*. Pour Canal+, la longévité d'*Engrenages* constitue une exception tant la chaîne cryptée laisse rarement à ses séries originales le temps de s'installer – même celles qui connaissent un vif succès critique et public, comme *OVNI(s)* (2021-) dont la production a été mise en pause pour une durée indéterminée à l'issue de la deuxième saison[6]. En ce qui concerne les chaînes du groupe France Télévisions, il est plus fréquent d'y trouver des séries installées sur le long terme, mais

4. *Ibid.*
5. Isabelle Daunais, « Le personnage et ses qualités », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, « Le personnage de roman », 2005, p. 25.
6. Héloïse Boudon qualifie *Engrenages* de « série laboratoire » et cite *Le Bureau des légendes* (2015-2020) et *Baron noir* (2016-2020) comme ses descendantes en termes de processus de production. Celles-ci se sont toutefois limitées à respectivement cinq et trois saisons (Héloïse Boudon, « *Engrenages*, série laboratoire de Canal+ », dans Fabien Boully (dir.), *Troubles en série. Les séries télé en quête de singularité*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2020, p. 255-256).

celles-ci tendent à se concentrer sur des protagonistes guidant seuls l'action dans la tradition du héros sériel des années 1950 et 1960, « solitaire, plutôt sourcilleux sur ses valeurs, un représentant de l'ordre, sans peur ni reproche, agissant toujours *au nom de la loi* »[7]. Cette intention apparaît bien souvent dès la lecture du nom de la série : *Louis la Brocante* (1998-2014), *Commissaire Magellan* (2009-2021), *Caïn* (2012-2020), *Candice Renoir* (2013-), *Alex Hugo* (2014-), *Nina* (2015-2021), *Cassandre* (2015-), *La Stagiaire* (2015-), *Capitaine Marleau* (2015-), etc. Certaines séries originales de France Télévisions reposent certes sur des duos, comme *Tandem* (2016-) ou *Astrid et Raphaëlle* (2019-), mais la plus « chorale »[8] depuis *Fais pas ci, fais pas ça* et *Un Village français*, à savoir *Dix pour cent* (2015-2020), s'est interrompue au terme de sa quatrième saison en laissant planer le doute sur l'éventualité d'une suite.

Engrenages, *Fais pas ci, fais pas ça* et *Un Village français* font donc office d'exceptions dans le paysage audiovisuel français[9]. Cela rend l'étude de leurs singularités d'autant plus cruciale : peut-être ont-elles des choses à nous apprendre sur la difficulté des séries chorales françaises à s'inscrire dans la durée, alors même qu'elles disposent d'un réservoir de personnages plus large et donc, potentiellement, de plus d'histoires à raconter. En vue de multiplier les perspectives, chacune des séries de mon corpus s'inscrit dans un genre très différent (le polar, la comédie, la fiction historique) et réserve une trajectoire distincte à ses personnages secondaires : l'immobilisme pour le trio JP-Tom-Nico (*Engrenages*), la consolidation pour Corinne (*Fais pas ci, fais pas ça*), la réanonymisation pour le couple juif formé par Rita de Witte et Ezéchiel Cohn (*Un Village français*). Entre statisme et dynamisme, maintien dans l'ombre et mise en lumière, il existe bien des intervalles et des manières d'occuper ce qui s'apparente parfois, quand les auteurs de fiction n'y prennent garde, à des « espaces vidés dont on dirait qu'ils ont absorbé les personnages et les actions »[10]. Ces espaces peuvent-ils être occupés par des personnages non destinés à mener l'action, en particulier dans le cadre spécifique de la fiction sérielle française ?

---

7. Bernard Papin, « Introduction », dans Bernard Papin (dir.), *Télévision*, n° 9, « Troubles personnages », Paris, CNRS Éditions, 2018, p. 11.
8. Adrienne Boutang, « Crises d'adolescence ? *Teenagers* et séries au long cours », dans Anne Crémieux et Ariane Hudelet (dir.), *La sérialité à l'écran. Comprendre les séries anglophones*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Sérial », 2020, p. 141.
9. Marjolaine Boutet relève d'ailleurs qu'*Un Village français* déroge à la règle financière qui veut que, « parce que les reconstitutions historiques coûtent très cher (décors, costumes, figurants, etc.), la plus grande partie des fictions historiques télévisuelles sont des mini-séries […] en 2 à 10 épisodes » (Marjolaine Boutet, « *Un village français*, série sur l'histoire », dans Fabien Boully (dir.), *Troubles en série. Les séries télé en quête de singularité*, *op. cit.*, p. 267).
10. Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 26-27.

JP, Tom et Nico, les sans-voix d'*Engrenages*

Le cas du trio formé par JP, Tom et Nico dans *Engrenages* est assez saisissant : si le corps de ces membres de la direction régionale de la police judiciaire (DPJ) apparaît régulièrement à l'écran, leur voix, elle, reste le plus souvent inaudible. Nous les voyons certes en chair et en os aux côtés de Laure Berthaud, Gilles Escoffier et Luc Fromentin (les trois personnages principaux de la série, côté police), dans de multiples scènes de « filoche » ou de conciliabule au commissariat. Mais nous ne les entendons s'exprimer que par monosyllabes, ou par de brèves phrases à finalité strictement informative.

Présences mutiques (ou presque)

Une illustration de cette non-réciprocité de la parole est donnée par la scène de retrouvailles entre Berthaud, qui vient d'accoucher prématurément d'une petite Romy, et son équipe de la DPJ au début de la saison 6 (Fig. 1).



Fig. 1 – Tom, Nico et JP aux côtés d'Escoffier et de Fromentin dans *Engrenages* (6.01)

Avant l'entrée de leur capitaine dans la pièce, on perçoit vaguement une discussion à laquelle prennent part JP, Tom et Nico, qui échangent en « off » avec leurs collègues tels des membres à part entière de l'équipe d'investigation. Mais dès l'instant où Berthaud franchit la porte d'entrée, le trio en question se trouve réduit au plus ascète des silences, tels des figurants de cinéma muet transvasés sans en avoir été prévenus dans un long-métrage parlant. Même quand Nico discute avec JP du dossier figurant en tête des priorités de la police judiciaire, aucun mot audible ne sort de sa bouche (Fig. 2). Sa voix se noie dans un fond sonore et visuel totalement dissocié de la composition actorielle du cadre : rejeté à l'arrière-plan, il est réduit à un sans-voix.



Fig. 2 – Nico discute avec JP en arrière-plan, mais leur conversation est inaudible

Scénographiquement parlant, le second trio (celui qui ne dirige pas l'action mais en suit le mouvement) a un rôle défini de façon rigoureuse : il sert à encadrer les personnages principaux que sont Berthaud, Escoffier et Fromentin, et à nous signaler (telles des antennes-relais) les moments où ces derniers dépassent les bornes. Incarnations vivantes de ce que l'on appelle en anglais des *reaction shots* (plans de réaction), JP, Tom et Nico sont, au sens propre comme au sens métonymique du terme, « spectateurs » d'une altercation à laquelle il leur est interdit de prendre part, en raison à la fois de leur grade au sein de la DPJ et de leur statut fictionnel. Plaqués contre les bords du cadre (ce qui les rend d'autant plus marginaux), se tenant de profil à mi-profondeur de champ, ils nous aident à faire le point sur Escoffier et Fromentin, personnages prépondérants dont la divergence de tempérament et de sens tactique servira de fil rouge à l'ensemble de la saison (Fig. 3).

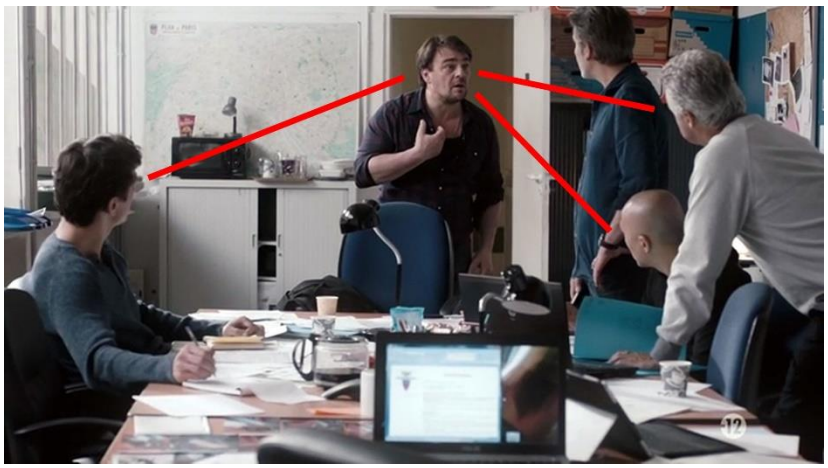


Fig. 3 – Les regards de Tom, Nico et JP pointent tous vers Escoffier, centre des attentions et véritable point focal de la scène

En d'autres termes, le trio de « lieutenants » placés sous les ordres de Berthaud et de ses deux lieutenants s'apparente foncièrement, en langage scénographique, à des doublures cadrage dont la présence sert avant tout à régler la composition des plans et le positionnement des acteurs principaux.

Des « pions » au cœur de l'action

Sur le plan narratif, JP, Tom et Nico ne se cantonnent pourtant pas à des rôles de simples figurants. Si l'on ne connaît pas leur nom de famille (pas plus que l'on ne sait si « JP » renvoie à Jean-Pierre, Jean-Philippe ou autre), non seulement ces personnages sont crédités au générique de chaque épisode dans lequel ils apparaissent (Fig. 4), mais ils quittent fréquemment l'enceinte du commissariat pour prendre part aux enquêtes de terrain et procéder à des perquisitions, des courses-poursuites ou des prises en flagrant délit.

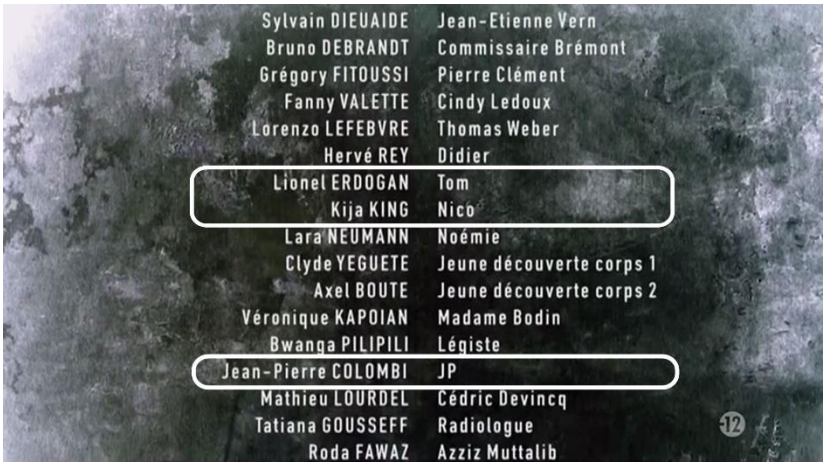


Fig. 4 – Les acteurs interprétant Tom, Nico et JP sont crédités au générique de fin d'épisode

La série signale ainsi leur présence et le rôle quotidien qu'ils jouent dans le maintien de l'ordre. Cependant, elle refuse dans le même temps de laisser la caméra aller à leur rencontre au-delà du rôle fonctionnel qui leur a été assigné en amont. Chaque saison d'*Engrenages* a une (en)quête à mener : une affaire centrale qui doit être résolue dans l'épisode final. Cet impératif de dénouement ne laisse pas la possibilité à ces « sous-fifres » de nous révéler leurs rêves, leurs fantasmes, leurs obsessions. Si « les personnages du second plan ont parfois une influence énorme »[11], la structure narrative d'*Engrenages* empêche ses auteurs de développer des individus fictionnels tels que JP, Tom et Nico.

11. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Flammarion, 1998 [1881], p. 179.

On aurait pourtant pu s'attendre à ce que les acteurs qui incarnent ce trio de policiers sous les ordres de Laure Berthaud ne soient pas tous logés à la même enseigne. Contrairement à Lionel Erdogan (Tom) et Kija King (Nico), qui n'ont rejoint la série qu'à partir des saisons 5 et 6, Jean-Pierre Colombi (JP) a commencé à y officier en tant que conseiller technique dès la saison 3, avant d'intégrer sa distribution dans le dernier épisode de la saison 4. Cette double casquette s'explique par l'expérience professionnelle de Colombi : pendant vingt-huit ans, ce dernier a été membre de la Brigade de répression du banditisme (BRB)[12]. Il n'en est que plus étonnant de ne pas le voir (et l'entendre) s'affirmer davantage au sein de la DPJ fictive d'*Engrenages*. N'était-il point envisageable d'« isoler le personnage sur le fond du multiple, de l'indéfini auquel pourtant il appartient, et duquel il doit naître pour avoir une certaine "vérité" »[13] ? En tant qu'art du temps, les séries télévisées qui rencontrent le succès ne manquent pourtant pas d'occasions de donner du relief à ce qui ne s'apparentait initialement qu'à des ombres passagères.

Corinne, l'amie volubile de *Fais pas ci, fais pas ça*

Le cas de Corinne (dont on ignore le nom de famille) apparaît comme un moyen de combler le vide narratif créé autour du trio quasiment inaudible d'*Engrenages*. Dans *Fais pas ci, fais pas ça*, elle s'affirme en effet rapidement comme un personnage secondaire que l'on *entend* et que l'on *écoute*, à l'inverse de JP, Tom et Nico, réduits au silence (sur le plan de l'opinion) et contraints de suivre docilement les directives de leurs supérieurs.

Changement de statut actoriel

Dans *Fais pas ci, fais pas ça*, Cécile Rebboah incarne à partir de la deuxième saison le « doudou » de Valérie Bouley (Isabelle Gélinas), l'amie fidèle, généreuse, compréhensive mais jamais complaisante contre laquelle cette dernière peut venir se blottir à la moindre contrariété. Elle est le phare qui lui redonne le cap à suivre chaque fois qu'elle croit l'avoir perdu. En d'autres termes, Corinne est la définition même du personnage secondaire traditionnel de série télévisée : une présence rassurante sur laquelle peuvent infailliblement compter les protagonistes, une figure familière qui ne tarde pas à faire partie de nos proches fictionnels. Elle rappelle à quel point, pour s'inscrire dans notre quotidien et se graver dans

12. Patricia Tourancheau, « Brigade de répression du banditisme : traques et astuces », *Libération*, 18 octobre 2013, consulté le 29 juillet 2021 : http://www.liberation.fr/societe/2013/10/18/brigade-de-repression-du-banditisme-traques-et-astuces_940631.
13. Jacques Neefs, « Silhouettes et arrière-fonds », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, « Le personnage de roman », 2005, p. 55.

nos mémoires, la série télévisée gagne à nous impliquer dans une relation au long cours plutôt que dans une succession de rencontres sans lendemain.

Corinne est aussi un personnage secondaire qui s'assume comme tel : si elle mène une vie bien à elle et ne reste pas figée dans une posture immuable (comme ce fut globalement le cas pour la plupart des seconds rôles de sitcoms durant les quatre premières décennies de la télévision commerciale américaine), elle ne mène jamais seule l'action. Il s'agit de ne pas faire d'ombre à la protagoniste que représente Valérie, membre de l'une des deux familles placées au centre de la série (l'autre étant les Lepic, plus stricts et conservateurs). Pourtant, selon une trajectoire évolutive qui n'est pas sans rappeler celle de Jean-Pierre Colombi dans *Engrenages*, Cécile Rebboah est d'abord apparue sur le plateau de tournage de *Fais pas ci, fais pas ça* dans un rôle éphémère : celui d'une mère anonyme déposant au commissariat après avoir constaté la fugue de son fils (1.04, Fig. 5)[14]. Ce n'est qu'au début de la saison 2, sous l'impulsion du réalisateur Pascal Chaumeil, que l'actrice s'est mise à prêter ses traits à Corinne, la « copine de toujours » de Valérie Bouley.



Fig. 5 – Au premier plan, un père et son épouse éplorée (incarnée par Cécile Rebboah) déposent au commissariat après la fugue de leur fils. En arrière-plan, Valérie et Denis Bouley observent ces étrangers d'un air inquiet (*Fais pas ci, fais pas ça*, 1.04)

Un second rôle toujours disponible

Corinne est un personnage extrêmement volubile, qui compense sa petite taille par un débit de parole frénétique et une franchise à toute épreuve. Sans cesse, elle pousse la plus naïve et réservée Valérie dans ses retranchements – ce qui permet aux auteurs de la série de s'émanciper, par petites touches, du ton politiquement correct attendu de la part d'une chaîne

14. Sylvain Merle, « Elle, c'est la bonne copine », *Le Parisien*, 23 mars 2016, consulté le 29 juillet 2021 : http://www.leparisien.fr/espace-premium/culture-loisirs/elle-c-est-la-bonne-copine-23-03-2016-5651605.php.

du service public. En témoigne la première scène dans laquelle apparaît Corinne, au début de la saison 2 : on l'y découvre en employée de bureau au sein d'une société de communication sous la houlette de sa responsable de projet, Valérie (Fig. 6).



Fig. 6 – À partir de la deuxième saison de *Fais pas ci, fais pas ça*, Cécile Rebboah incarne Corinne, la meilleure amie et collègue de bureau de Valérie Bouley

Face à cette dernière qui redoute que sa fille se fasse un piercing, Corinne défend une position fondée sur le pragmatisme. Au savoir *rapporté* de Valérie (« Le piercing chez les ados, c'est connu : c'est uniquement pour faire chier les parents »), elle oppose un savoir *acquis* (« Ah non, si elle veut se le mettre sur la langue, sache que ce sera pas uniquement pour vous faire chier… »). En tenant un discours cru et direct à Valérie (contrairement au mari de cette dernière, qui lui dit ce qu'elle a envie d'entendre), Corinne fait partie intégrante du dispositif narratif et comique de la scène. Qu'elle soit « passée par là » fait d'elle bien plus qu'un simple faire-valoir. C'est précisément parce qu'elle existe hors de la scène qu'elle existe *dans* la scène. La question finale, qu'elle pose d'un air faussement innocent à Valérie (« Elle a un copain en ce moment ? »), relance même la réflexion de cette dernière dans une nouvelle direction, au point de conditionner toute la suite de l'épisode. Sans Corinne, cette scène ne se révélerait pas seulement moins drôle : elle ne raccorderait pas avec les autres au montage.

L'importance de la présence de Corinne dans *Fais pas ci, fais pas ça* se traduit aussi en termes de composition : si elle apparaît d'abord dans le flou d'un plan mis au point sur Valérie, elle finit par se retourner et par faire face au spectateur diégétique et extradiégétique (Fig. 7 et 8).



Fig. 7 – Le point est d'abord fait sur Valérie Bouley (au second plan), en conversation téléphonique avec son mari



Fig. 8 – Initialement floutée, Corinne apparaît nette et de face au moment de donner la réplique à Valérie Bouley

Il n'en résulte certes qu'un banal contrechamp, mais la mise au point et l'adoption d'une échelle de plan rapprochée nous permettent de distinguer sans confusion possible les traits de Corinne, et de comprendre qu'elle sera amenée, très vite, à tenir une place de choix dans l'existence de sa meilleure amie comme dans celle de la série. Dans la hiérarchie des seconds rôles de *Fais pas ci, fais pas ça*, Corinne sera régulièrement mise en avant, signe qu'elle incarne une « proche » au sens littéral du terme : une amie dont le franc-parler et les éclats de rire ne sauraient être réduits au silence sans dénaturer la série à laquelle elle prend part. Cécile Rebboah a d'ailleurs repris son rôle de Corinne dans le téléfilm *Y aura-t-il Noël à Noël ?*, prolongement de *Fais pas ci, fais pas ça* diffusé le 18 décembre 2020 sur France 2 (trois ans et demi après l'arrêt de sa production). Cela atteste qu'elle constitue désormais un membre à part entière de la famille fictionnelle de la série, au-delà des clivages bon enfant entre Bouley et Lepic.

Rita et Ezéchiel, les rescapés d'*Un Village français*

Face au mutisme et au manque d'initiative de JP, Tom et Nico dans *Engrenages*, la volubilité et le caractère très affirmé de Corinne dans *Fais pas ci, fais pas ça* témoignent d'une différence de statut notable entre figures de l'ombre et personnage secondaire (selon la typologie qui gouverne cet article). Cependant, tous ont en commun, dans les exemples évoqués jusqu'ici, d'apparaître assez fréquemment à l'écran et de tenir une place tout sauf insignifiante dans notre expérience spectatorielle. Or, il est des personnages secondaires à l'existence plus instable, au « temps d'antenne » plus aléatoire, pour lesquels une autre voie fictionnelle est envisageable.

Destins hors du commun

Le couple juif formé par Rita de Witte et Ezéchiel Cohn dans *Un Village français* (Fig. 9) le démontre, en ce qu'il parvient à échapper à une disparition prématurée de la diégèse comme de la production de la série. Tous deux n'y figurent que sporadiquement – même si Rita tient une place plus conséquente dans les saisons 4 et 6, en raison de son histoire d'amour avec l'agent des Renseignements généraux Jean Marchetti. Ce sont des survivants de la Shoah qui auraient pu rejoindre les rangs des nombreux oubliés de l'Histoire, mais aussi des survivants de la série qui ont refusé d'être expulsés de son récit déployé sur 7 saisons et 72 épisodes.



Fig. 9 – Ezéchiel Cohn et Rita de Witte apparaissent pour la première fois ensemble dans la quatrième saison d'*Un Village français* (4.02)

Comme le relève Jacques Neefs, « la consistance du personnage naît de l'événement qui l'affecte. Le personnage devient intéressant par ce qui lui arrive. Il a l'existence de ce qui lui donne comme une subjectivité, de ce qu'il donne à voir de ce que de lui on ne peut voir »[15]. À ce titre, Rita et Ezéchiel ne manquent pas de prendre de l'épaisseur au fil de leurs apparitions dans *Un Village français* (en dépit de leur nombre relativement restreint). Cachée par Marchetti, Rita échappe à la déportation mais perd sa mère, internée à Drancy par la faute de son amant. Tentant de fuir en Suisse, elle est expulsée et bientôt de retour à Villeneuve, où elle doit se prostituer pour survivre. De son côté, Ezéchiel a le malheur de perdre son fils puis sa femme, qui se suicide. Il est arrêté par le chef de la Milice, André Janvier, mais parvient mystérieusement à échapper à la déportation. Il revient ensuite à Villeneuve et tente, par tous les moyens possibles, de subvenir aux besoins de sa fille. Rita et Ezéchiel décident finalement

15. Jacques Neefs, « Silhouettes et arrière-fonds », *op. cit.*, p. 56.

d’unir leurs forces et de partir ensemble en Palestine afin, selon leurs propres termes, d’y faire « surgir les fruits du désert » et de « vivre dans un endroit où il n’y a pas d’ennemi » (6.12).

Des catalyseurs de l’Histoire

Leur destin diégétique aurait pu en rester là, mais on les retrouve de façon assez inattendue dans l’antépénultième épisode de la série (7.10). Ils se sont bel et bien établis en terre palestinienne sous mandat britannique, en avril 1948, au moment où, comme l’indique un carton affiché en préambule, « l’ONU vient de voter la création de deux États, un juif, un palestinien ». Bien que restant en marge du flux narratif de la série, les deux partenaires (plus qu’« amants » au sens romantique du terme) ont tout de même droit à deux scènes finales : l’une en ouverture, l’autre en clôture d’épisode. Cette dernière montre leur ultime tentative d’échapper, en tant que membres d’un convoi humanitaire, à l’embuscade de rebelles arabes dont le village, situé à cinq kilomètres de Jérusalem, a été attaqué et en grande partie massacré une semaine plus tôt (Fig. 10).



Fig. 10 – En Palestine, Ezéchiel Cohn et Rita de Witte sont pris pour cibles par des Arabes dont le village a récemment été attaqué (7.10)

D’un village français à un village arabe, la série atteint là pleinement le but qu’elle s’était fixé avec la seconde moitié de sa dernière saison, émaillée de bonds en avant dans le temps. Rescapés de l’Holocauste, Rita et Ezéchiel sont les témoins vivants (même morts) d’une « Libération » qui n’est jamais que provisoire, et d’une reconfiguration permanente de conflits que l’on croyait enfin réglés. Comme s’en émeut Rita avant sa course inéluctable vers la mort, si les Juifs se mettent à tuer des femmes et des enfants, même en temps de guerre, « alors nous sommes devenus comme tout le monde ». Par ces paroles désabusées, teintées d’une amertume qui traverse les décennies, elle établit une passerelle entre l’horreur de la Seconde Guerre mondiale et celle du conflit israélo-palestinien qui perdure aujourd’hui.

Unis par intérêt plutôt que par amour, Rita et Ezéchiel finissent par s'avouer qu'ils ont chacun constitué une « chance » pour l'autre : une chance de ne pas tomber dans l'oubli, une chance de contribuer à l'effort de paix. Comme un symbole, ce n'est pas leur corps sans vie que l'on découvre dans le plan final de l'épisode, mais celui d'un autre couple de survivants de la Shoah qui a tenté d'apporter son aide aux plus démunis. Le numéro tatoué sur le bras de l'une des victimes éclaire alors sous un jour nouveau le titre de l'épisode (« 28-10-01 », Fig. 11), tout en témoignant d'une Histoire qui dépasse de loin les seuls cas de Rita et d'Ezéchiel. Comme nous révèle cette issue tragique, ceux-ci sont des victimes parmi tant d'autres de l'ignominie humaine.



Fig. 11 – Un plan rapproché montre le numéro tatoué sur le bras d'un membre juif du convoi humanitaire tombé sous les balles des assaillants arabes, quelques années après avoir réchappé de la Shoah

Bien que cruel, le destin réservé par *Un Village français* à Rita et à Ezéchiel leur aura permis de se faire entendre au-delà de toute espérance. Ainsi la série participe-t-elle du devoir de mémoire que nous imposent les heures les plus sombres de l'Histoire. Que cette entreprise passe par des personnages secondaires de la fiction sérielle française pourrait donner matière à réflexion aux auteurs des œuvres de demain. Et si la clé de la longévité et de la résonance de ces séries ne passait pas uniquement par le charisme de leurs figures de premier plan ?

Les possibles du personnage secondaire

Bien souvent, les auteurs de séries françaises sont confrontés aux mêmes difficultés que Georges Méliès concevant ses vues cinématographiques au début du XX^{e} siècle :

> Les personnages se trouvant, dans une photographie, plaqués les uns sur les autres, il faut faire la plus grande attention pour détacher toujours en avant les personnages principaux, et modérer l'ardeur des personnages secondaires, toujours portés à gesticuler mal à propos. Ceci

a pour effet de produire en photographie un méli-mélo de gens qui remuent. Le public ne sait plus lequel regarder et on ne comprend plus rien à l'action[16].

Une hiérarchie clairement établie a ceci de pratique qu'elle simplifie la compréhension du récit et facilite l'orientation du regard spectatoriel. Se focaliser sur les personnages au premier plan – *de* premier plan – évite d'avoir à traverser l'écran et à explorer le champ dans la profondeur. Cela faisait sens pour le cinéma de Méliès, qui concevait ses vues comme des tableaux vivants dans lesquels il demandait à ses acteurs de « ne jouer qu'à tour de rôle, au moment précis où leur concours devient nécessaire »[17]. On peut toutefois s'étonner que pareille logique s'applique assez systématiquement, un siècle plus tard, aux séries produites par les chaînes hexagonales à péage ou de service public. Sans renier toute hiérarchisation, ne serait-il pas envisageable d'inverser les rôles de façon occasionnelle et de permettre à l'un ou l'autre de ses personnages secondaires d'apparaître sur le devant de la scène ?

Plus encore que le long-métrage, la série télévisée dispose pourtant du temps, de la segmentation et de la récurrence propres à rebattre les cartes de la fiction et à éclairer sous un jour nouveau des personnages longtemps tenus dans l'ombre. Selon Jacques Neefs (dont le propos dépasse de loin le seul cadre de son corpus romanesque), « sans doute les moments qui sont comme la transition vers l'existence ou vers l'inexistence sont ceux qui donnent le plus fortement le sentiment de l'être des êtres de fiction »[18]. À titre de comparaison (sans que cela constitue un modèle qu'il faille répliquer), nombreuses sont aujourd'hui les séries américaines à mettre en œuvre de telles transitions, que ce soit sous la forme d'arcs narratifs au long cours ou d'épisodes centrés sur des personnages de second plan. La deuxième option a notamment été choisie par *The X-Files* (Fox, 1993-2018) avec l'homme à la cigarette (4.07), Walter Skinner (4.21) et les Bandits solitaires (5.03, 6.20, 9.15). Citons également les exemples de *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) avec Gustavo Fring (4.08), *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017-) avec Luke Bankole (1.07), ou, plus récemment, *Lovecraft Country* (HBO, 2020) avec Ji-Ah (1.06) et Hippolyta Freeman (1.07)[19]. Chaque fois, il s'agit de faire du personnage

16. Georges Méliès, « *Les Vues cinématographiques*, Causerie par Geo. Méliès (1907) », dans André Gaudreault (dir.), *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Cinéma & Audiovisuel », 2008, p. 210.
17. *Ibid.*
18. Jacques Neefs, « Silhouettes et arrière-fonds », *op. cit.*, p. 57.
19. De nombreux autres exemples sont disponibles sur la page « A Day In The Limelight » (« Un jour dans la lumière ») de *TV Tropes* : https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/ADayInTheLimelight/LiveActionTV.

secondaire le protagoniste d'un épisode « explicitement [dégagé] de la masse »[20], donc à même de prendre le spectateur au dépourvu.

L'épisode n'est toutefois par la seule unité de mesure de ce type de procédé narratif. Si l'épisode 2.08 de *Master of None* (Netflix, 2015-) se concentre sur le personnage de Denise, amie proche du protagoniste de la série (Dev), en nous révélant sa vie de famille et ses tourments amoureux, c'est l'ensemble de la troisième saison, baptisée « Moments in Love », qui analyse sa vie de couple. Les rôles sont alors inversés, Dev se voyant réduit à une figure de second plan n'apparaissant que ponctuellement dans la saison. Susceptible de durer toute une saison, le coup de projecteur peut, à l'inverse, se réduire à quelques minutes : les quatre premières de son épisode 2.11 permettent à la comédie *Casual* (Hulu, 2015-2018) d'effectuer un détour vertigineux par la vie sentimentale du timide Leon, en contrepoint de l'effacement presque maladif de ce faire-valoir dont l'intimité ne nous avait jusque-là jamais été révélée. Il refera un pas en arrière dès l'épisode suivant, mais notre regard sur lui aura définitivement changé.

À ces différents cas de figure s'ajoute une longue tradition américaine qui consiste à créer des « spin-offs »[21] (ou séries dérivées) afin d'étendre le succès d'une œuvre fondatrice. Ce dispositif de sérialité offre la possibilité de se concentrer sur un personnage resté à l'arrière-plan dans la série source, sans forcément attendre que celle-ci soit terminée. Dans les années 1970, CBS put ainsi capitaliser sur la popularité de sa sitcom *The Mary Tyler Moore Show* (1970-1977) pour consacrer des séries dérivées comiques aux voisines et amies de l'héroïne (*Rhoda*, 1974-1978 ; *Phyllis*, 1975-1977), et une autre, plus dramatique, à son patron acariâtre (*Lou Grant*, 1977-1982). De même, *All in the Family* (CBS, 1971-1979) eut de nombreux dérivés parmi lesquels une sitcom sur une cousine d'Edith (*Maude*, 1972-1978) et une autre, tout aussi appréciée du public, sur les voisins afro-américains des Bunker (*The Jeffersons*, 1975-1985). Dans une industrie de masse et de « recombination »[22] telle que la télévision américaine, cette manière d'exploiter le moindre filon semble tomber sous le sens.

La configuration de la télévision française est cependant difficilement comparable. En 2015 et 2016, Pierre Ziemniak relève que les fictions françaises classées en tête des audiences

20. Anne Besson, « "L'épisode spécial" : valeur(s) de l'exception », dans Fabien Boully (dir.), *Troubles en série. Les séries télé en quête de singularité*, *op. cit.*, p. 86.
21. Jason Mittell, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press, 2015, p. 97.
22. Todd Gitlin, *Inside Prime Time*, Londres, Routledge, 1983 [1994], p. 77.

nationales « n'étaient pas des séries à proprement parler »[23] mais des mini-séries (*Une chance de trop*, *Le Secret d'Élise*) et un téléfilm (*L'Emprise*) de TF1. Pour expliquer cette difficulté à fixer des rendez-vous réguliers à ses spectateurs, l'auteur fait notamment état d'une faible industrialisation de nos séries, c'est-à-dire d'une « incapacité à développer, tourner et diffuser des œuvres audiovisuelles à cadence régulière »[24], notamment en ce qui concerne les séries aux épisodes de 52 minutes diffusés en soirée. Ziemniak note également l'influence de Claude de Givray, directeur de la fiction de TF1 de 1985 à 1999, sur le cours de la fiction française de l'époque. Ce dernier privilégiait en effet les « héros récurrents sans failles, invariablement positifs, censés permettre une plus grande identification de la part des téléspectateurs »[25]. Au moment où la télévision américaine commençait à étendre le principe de la série chorale au-delà de la sitcom, la télévision française renforçait la figure traditionnelle du héros solitaire – figure dominante qui perdure aujourd'hui, malgré un début d'inflexion.

Dans un tel contexte, il n'est guère étonnant que les séries françaises peinent à franchir la frontière qui sépare leurs héros de leurs personnages secondaires. Le champ des possibles que permettrait d'explorer cette traversée est pourtant vaste. Isabelle Daunais considère que « le propre du personnage de roman étant justement de *pouvoir* s'échapper (de ce qui est prévu, de ce qui est fixé), la liberté même qui est la sienne comporte aussi sa propre faiblesse, sa propre possibilité de retournement »[26]. Il pourrait en être dit autant du personnage de série télévisée – surtout quand celle-ci est amenée à durer, comme dans les trois cas qui composent mon corpus (tous comptant *a minima* 7 saisons et 68 épisodes). Du trio quasi mutique formé par JP, Tom et Nico dans *Engrenages* à Corinne, l'amie expansive de Valérie dans *Fais pas ci, fais pas ça*, il est toujours question de constance (l'évolutivité se jouant sur un plan actoriel en ce qui concerne Cécile Rebboah, l'interprète de Corinne). *Un Village français* opte toutefois pour une voie médiane qui se justifie pleinement sur le plan narratif, dans la mesure où l'anonymisation des exilés juifs Rita et Ezéchiel, rescapés de la Shoah, est précisément ce qui fonde leur identité et leur destinée tragique. À ce sort funeste, la série oppose de façon ingénieuse un geste mémoriel qui passe par d'autres survivants finissant par tomber sous les balles. On pourrait en déduire que Rita et Ezéchiel ne sont que des prénoms (ou des numéros), mais ce serait oblitérer tout le temps que nous avons passé à leurs côtés, à apprendre à les connaître.

23. Pierre Ziemniak, *Exception française. De* Vidocq *au* Bureau des légendes, *60 ans de séries*, Paris, Vendémiaire, coll. « L'univers des séries », 2017, p. 8.
24. *Ibid.*, p. 14.
25. *Ibid.*, p. 33.
26. Isabelle Daunais, « Le personnage et ses qualités », *op. cit.*, p. 15.

Pour exister, « il faut que [le personnage] soit “vu” ou “entendu”, il faut qu’il existe comme sous le regard, avec une sorte d’indépendance »[27]. Cela a été le cas pour Rita et Ezéchiel dans *Un Village français*, comme cela pourrait l’être pour d’autres personnages secondaires de la fiction hexagonale. Sortir de l’ombre des individus que l’on pourrait juger insignifiants de prime abord, leur permettre d’habiter les intervalles et d’être ceux « par qui le temps arrive »[28] (ne serait-ce qu’à l’occasion d’une incartade ou d’une parenthèse enchantée), voilà qui ne devrait pas manquer d’ouvrir de nouvelles perspectives aux séries françaises. Pour peu que l’on daigne nous accorder de l’attention, nous sommes tous des êtres de fiction en puissance.

Bibliographie

BESSON, Anne, « “L’épisode spécial” : valeur(s) de l’exception », dans Fabien Boully (dir.), *Troubles en série. Les séries télé en quête de singularité*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2020, p. 85-92.

BOUDON, Héloïse, « *Engrenages*, série laboratoire de Canal+ », dans Fabien Boully (dir.), *Troubles en série. Les séries télé en quête de singularité*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2020, p. 249-256.

BOUTANG, Adrienne, « Crises d’adolescence ? *Teenagers* et séries au long cours », dans Anne Crémieux et Ariane Hudelet (dir.), *La sérialité à l’écran. Comprendre les séries anglophones*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Sérial », 2020, p. 137-157.

BOUTET, Marjolaine, « *Un village français*, série sur l’histoire », dans Fabien Boully (dir.), *Troubles en série. Les séries télé en quête de singularité*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2020, p. 267-274.

DAUNAIS, Isabelle, « Le personnage et ses qualités », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, « Le personnage de roman », 2005, p. 9-25.

DELEUZE, Gilles, *L’Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Flammarion, 1998 [1881].

GITLIN, Todd, *Inside Prime Time*, Londres, Routledge, 1983 [1994].

27. Jacques Neefs, « Silhouettes et arrière-fonds », *op. cit.*, p. 56.
28. Isabelle Daunais, « Le personnage et ses qualités », *op. cit.*, p. 25.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, mai 1972, p. 86-110.

MÉLIÈS, Georges, « *Les Vues cinématographiques*, Causerie par Geo. Méliès (1907) », dans André Gaudreault (dir.), *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Cinéma & Audiovisuel », 2008, p. 187-222.

MITTELL, Jason, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press, 2015.

MONTALBETTI, Christine, *Le Personnage*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2003.

NEEFS, Jacques, « Silhouettes et arrière-fonds », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, « Le personnage de roman », 2005, p. 55-64.

PAPIN, Bernard, « Introduction », dans Bernard Papin (dir.), *Télévision*, n° 9, « Troubles personnages », Paris, CNRS Éditions, 2018, p. 9-17.

SAMOYAULT, Tiphaine, « Les trois lingères de Kafka. L'espace du personnage secondaire », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, « Le personnage de roman », 2005, p. 43-54.

ZIEMNIAK, Pierre, *Exception française. De* Vidocq *au* Bureau des légendes, *60 ans de séries*, Paris, Vendémiaire, coll. « L'univers des séries », 2017.