

**Faculté des sciences économiques,
sociales, politiques et de communication**

L'attachement lié aux « méchants » des séries télévisées

Étude de cas sur deux séries télévisées anglophones :
Narcos et *Peaky Blinders*

Mémoire réalisé par :
Félicia Alota

Promoteur
Sarah Sepulchre

Année académique 2018-2019

Master [120] en communication à finalité spécialisée : gestion de la communication et
des relations publiques (CORP2MS/G)

Je tiens à remercier toutes les personnes ayant contribué, de près ou de loin, à la rédaction de ce mémoire.

Je voudrais particulièrement remercier ma promotrice, Sarah Sepulchre, pour sa disponibilité et ses précieux conseils. Merci pour cette enrichissante collaboration et le soutien sans faille apporté tout le long de l'élaboration de ce mémoire.

Je témoigne également ma reconnaissance envers les personnes qui m'ont apporté leur aide, aussi bien intellectuellement que moralement : mes amies Laura, Elif, Dimitra et Rachel ainsi que l'ensemble de ma famille pour leurs encouragements.

Enfin, merci aux méchants des séries télévisées qui m'ont donné envie d'écrire à leur propos.

Sommaire

1. Introduction	4
2. Cadre théorique	6
2.1. Notions théoriques	6
2.1.1. Séries télévisées	6
2.1.2. Personnages	7
2.1.3. Héros	8
2.1.4. Anti-héros	9
2.1.5. Méchant	10
2.2. Explication de l'attachement fictif	13
2.2.1. Attachement pour les séries télévisées	13
2.2.1.1. La familiarité	13
2.2.1.2. La fiction et son rapport au réel	16
2.2.1.3. Les séries historiques	19
2.2.2. Attachement pour les personnages	20
2.2.2.1. Identification aux personnages	23
2.2.3. Attachement pour le méchant	30
2.2.3.1. Les raisons de la méchanceté	32
2.2.3.2. L'identification et la projection au méchant	33
2.2.3.3. L'empathie, la sympathie et la comparaison	34
2.2.3.4. L'aspect (audio)visuel du récit	39
2.2.3.5. La sympathie envers un gang : cas <i>Le parrain</i>	40
3. Cadre d'analyse	42
3.1. Critères d'analyse	42
3.2. Méthodologie d'analyse	43
3.2.1. Fiche d'analyse	45
3.3. Analyse série : <i>Narcos</i>	47
3.3.1. Présentation du héros	47
3.3.1.1. Le héros vu selon les autres personnages de la série	48
3.3.1.1.1. La DEA/ les politiciens/ les autorités	48
3.3.1.1.2. Les citoyens	50
3.3.1.1.3. La famille	51
3.3.1.2. Évolution du héros	54

3.3.2.	La méchanceté du héros	55
3.3.2.1.	En quoi le héros est-il méchant ?	55
3.3.2.2.	La perception du héros quant à sa propre méchanceté	57
3.3.2.3.	Les raisons de sa méchanceté	58
3.3.3.	L'attachement au méchant	59
3.3.3.1.	Éléments narratifs favorisant l'attachement	59
3.3.3.1.1.	L'altruisme	59
3.3.3.1.2.	La poursuite des rêves	59
3.3.3.1.3.	L'amour pour la famille	60
3.3.3.2.	Limites du téléspectateur	62
3.3.4.	L'effet au réel	63
3.4.	Analyse série : <i>Peaky Blinders</i>	63
3.4.1.	Présentation du héros	63
3.4.1.1.	Le héros vu selon les autres personnages de la série	65
3.4.1.1.1.	La famille	66
3.4.1.2.	Évolution du héros	68
3.4.2.	La méchanceté du héros	70
3.4.2.1.	En quoi le héros est-il méchant ?	70
3.4.2.2.	Les raisons de sa méchanceté	71
3.4.3.	L'attachement au méchant	72
3.4.3.1.	Éléments narratifs favorisant l'attachement	72
3.4.3.1.1.	Les liens familiaux	72
3.4.3.1.2.	L'histoire d'amour	73
3.4.3.1.3.	Les épreuves traversées	74
3.4.3.1.4.	Les bonnes actions	75
3.4.4.	L'effet au réel	76
3.5.	Analyse des données	76
3.5.1.	Attachement pour les séries télévisées	76
3.5.2.	Attachement pour les personnages	78
3.5.3.	Attachement pour les méchants	83
3.5.3.1.	L'empathie, la sympathie et la comparaison	85
4.	Conclusion	90
5.	Bibliographie	94
6.	Annexes	97

1. Introduction

Les séries télévisées ne sont pas neuves, mais elles s'imposent de plus en plus sur nos écrans générant ainsi un énorme succès. Elles se consomment à travers le monde et intègrent le quotidien de millions de téléspectateurs. Pendant longtemps, les fictions présentaient des histoires assez simplistes mettant en scène un héros face à un obstacle qu'il parvenait par un moyen ou un autre à contourner pour finalement rétablir l'ordre. À partir des années 50-60, on assiste à l'apparition de truands, de gangsters et de hors-la-loi tentant tant bien que mal de détourner la société à leur avantage. Par la suite, dans les années 70, sont apparus des méchants plus proches du téléspectateur moyen : ceux produits par la société (François Jost, 2015). L'histoire recensée par les séries, aussi complexe et passionnante soit-elle n'attise pas autant de réactions passionnées que suscitent les personnages (François Jost, 2018). La plupart des séries d'aujourd'hui ne mettent plus en scène un héros « intangible, monolithique, clairement défini, et dont le destin est lié à ce qu'il est de toute éternité. Aujourd'hui, les personnages se dédoublent, "se surimpressionnent", changent d'identité. Plus encore, ils subissent des crises, empruntent mille visages ou, au contraire, se fondent dans une seule communauté » (François Jost, 2018, p.7). Les auteurs de séries façonnent des personnages attachants et complexes, pour lesquels il est possible de ressentir de l'empathie (Frank Damour, 2015). Ce qui nous intéresse dans ce travail, c'est que le méchant se retrouve au cœur de l'histoire. Il est le héros, mettant ainsi les autorités sur le « banc de touche » (François Jost, 2015).

Dans beaucoup des séries américaines, le protagoniste n'est, non plus ce que François Jost (2015) appelle le « héros monolithique », mais bel et bien le « méchant » dont le comportement a tendance à nous passionner en télévision, mais beaucoup moins dans la vie réelle. Or, une série télévisée fonctionne en grande partie sur l'attachement qui se tisse entre le personnage et le téléspectateur (Chalvon-Demersay, 2002). Dès lors, cela soulève un tas de questions : comment peut-on expliquer l'attachement pour les méchants ? Quels sont les éléments narratifs qui permettent cet attachement ? Les scénaristes les excusent-ils ? Développent-ils des circonstances atténuantes,

des explications issues du passé ? D'autres personnages apportent-ils des nuances ou des distractions suffisantes ? Les héros sont-ils ambivalents ?

De ces questionnements se dégage alors la question de recherche centrale suivante :

Quels sont les éléments fictifs qui favorisent l'attachement lié aux « méchants » des séries télévisées anglophones ?

Afin d'y répondre, nous commencerons par revenir sur la définition de quelques notions utiles à la compréhension des différents concepts rattachés au sujet de mémoire. Le cadre théorique reprendra l'explication de l'attachement fictif à l'égard des séries télévisées et des personnages, pour en arriver au point central de ce mémoire : l'explication de l'attachement envers le méchant. En effet, il semble intéressant de s'attarder sur l'attachement de l'univers de la fiction est ses personnages, avant tout autre chose. Un méchant ne peut être apprécié si, de prime abord, l'histoire de la série et ses personnages ne plaisent pas à celui qui regarde. Ensuite, sur base de la théorie, deux séries télévisées que nous avons sélectionnées pour ce travail seront analysées. L'objectif étant de vérifier si les éléments théoriques recensés par la littérature se retrouvent dans les données récoltées dans les récits suivants : *Narcos* et *Peaky Blinders*. Enfin, nous terminerons avec une conclusion regroupant les éléments de réponses permettant de répondre à la question de recherche.

2. Cadre théorique

2.1. Notions théoriques

2.1.1. Séries télévisées

Le concept de sérialité renvoie au concept de programme segmenté, découpé et interrompu qui réapparaît de manière systématique dans la programmation télévisuelle. La mise en série se définit aussi bien en termes de format et de programmation que de contenu. La sérialité s'invite dans les foyers de manière régulière afin que le public puisse suivre l'évolution de l'histoire tout en développant un attachement voire une addiction causée par le retour systématique du programme. Elle existe dans la longévité et la continuité afin de favoriser la familiarité avec les protagonistes, les lieux et les différents éléments de l'histoire jusqu'à créer un lien personnel avec ceux-ci. Il ne s'agit plus de regarder quotidiennement tel ou tel programme, mais bien de retrouver des personnages qui sont devenus familiers, comme des connaissances que l'on rejoint au même moment au même endroit (Mathieu De Wasseige, 2014).

Une série fictionnelle est composée de ce que Jean-Pierre Esquenazi (2010, p.26) appelle « une montée en particularité » du genre : l'emploi de constituants d'un genre en fixant des caractéristiques par les créateurs de séries. Il s'agit d'un cadre strict, d'une thématique que l'on retrouvera dans chaque épisode d'une série télévisée. Une série policière, par exemple, confrontera à chaque fois des inspecteurs de police à des criminels. L'idée est de suivre et de respecter une trame narrative, une formule que se donne une série.

Stephan Benassi (2002, cité par Jean-Pierre Esquenazi, 2010, p.27) distingue deux domaines qui composent les séries télévisées : le feuilleton, dans lequel chaque épisode raconte une nouvelle histoire entièrement dupliquée sur le modèle de la précédente et les séries à proprement dites, où le téléspectateur tenu en haleine est invité à suivre les prochains rebondissements dans l'épisode suivant. Robert Allen (1985, cité par Jean-Pierre Esquenazi, 2010, p.27) a étudié le genre *soap opera* qu'il caractérise comme une sorte de

feuilleton offrant des résolutions narratives partielles tout en laissant la porte ouverte à de nouvelles péripéties. « L'ouverture du genre » (Mary Ellen Brown 1994, p.60, cité par Jean-Pierre Esquenazi, 2010, p.27) doit alors être intégrée dans tout type de série. Il est important de proposer régulièrement de nouveaux récits afin d'attiser chez le téléspectateur le désir de regarder l'épisode suivant. Il existe également des *miniséries* qui sont des histoires fictionnelles racontées uniquement en quelques épisodes. Un produit qui se trouve à la limite de l'univers des séries, car la clôture annoncée et l'unité d'une histoire ne coïncident pas avec le projet culturel et économique des séries télévisées.

Les séries télévisées américaines sont de plus en plus considérées comme étant la source fictionnelle contemporaine la plus accomplie, davantage que le cinéma en termes de production, d'écriture, de casting et de montage. Mathieu De Wasseige (2014) cite Glen Creeber (2004), qui affirme que la fiction opte pour des structures narratives larges, personnelles et multidimensionnelles, qui reflètent la société contemporaine d'une façon inexploitable pour le cinéma ou le théâtre (Glen Creeber, 2004, cité par Mathieu De Wasseige, 2014, p.42). La recette d'un tel succès se trouve dans la formule particulière que représente la série télévisée ainsi que dans sa manière de traiter des sujets politiques et sociaux contemporains (Mathieu De Wasseige, 2014). Toutes les productions de séries télévisées s'inspirent des programmes américains qui dominent à échelle mondiale les productions audiovisuelles. La télévision américaine est essentiellement tournée vers un but commercial dont tout type de programmes (en particulier les séries télévisées) ont pour objectif de séduire un maximum de téléspectateurs. Les thèmes les plus populaires sont ceux qui reflètent l'évolution de la société et l'opinion publique, ces soixante dernières années (Marjolaine Boutet, 2017 dans *Décoder les séries télévisées* dirigé par Sarah Sepulchre, p.11).

2.1.2. Personnages

Selon, Pierre Glaudes et Yves Reuter (1990), les termes « personnage » et « héros » sont souvent employés pour désigner une même notion. Ces termes peuvent être source d'imprécision et surtout de confusion pour le public.

Cette confusion provient de l'utilisation indifférenciée de ces deux notions dans le support concerné, mais aussi du fait qu'il n'y ait pas de sens spécifique pour aucune des deux. Pour ces auteurs, le choix le plus cohérent est d'utiliser la notion de personnage, car « héros » signifierait davantage « personnage principal ».

Ensuite, selon Esquenazi (2010), le personnage de fiction possède les deux fonctions narratives suivantes : il constitue à la fois l'objet et le sujet de l'histoire. En effet, il est celui auquel il arrive quelque chose, mais également celui grâce auquel le téléspectateur interprète ce qui arrive. Enfin, le personnage est une notion complexe difficile à définir, car il est un processus infini (Andrew Horton 1999, cité par Sarah Sepulchre 2017, p.116). Philippe Hamon (1977) cité par Sarah Sepulchre (2017, p.116), considère le personnage comme « mal localisable », car il se trouve à la fois partout et nulle part. Cependant, nous évaluons l'importance du personnage à travers son absence. Sans la présence de personnages, il est impossible de raconter des histoires, de les résumer, de les juger, d'en parler, de s'en souvenir (Yves Reuter, 1988).

2.1.3. Héros

Un héros se définit selon trois critères. Le premier critère est sémantique : il affirme qu'un héros possède certaines qualités. Un héros est une personne dotée de bonté et de courage, qui « incarne dans un certain système de valeurs un idéal de force d'âme et d'élévation morale » (le *Trésor de la langue française* cité par François Jost, 2015, p.122). Le deuxième critère est narratif : le héros possède la place principale dans le récit, il poursuit une quête et cherche à atteindre des objectifs, mais rencontre des obstacles (des opposants) et reçoit de l'aide ou rencontre des circonstances qui lui sont favorables (adjuvants). Dans ces récits, les opposants sont les méchants qui tout au long de la fiction sèment d'embûches le parcours du protagoniste.

Sabine Chalvon-Demersay (2011) différencie le héros de séries télévisées du héros de cinéma, de roman ou encore d'une pièce de théâtre. Selon elle, ils ont le point commun d'être tous des personnages de fiction, mais ne pas les

différencier serait une erreur. Le héros de série fait partie d'une catégorie particulière due à sa présence plus accrue et à son caractère plus stable. En effet, il semblerait, d'après Sabine Chalvon-Demersay (2011), qu'un héros de série crée une relation avec personnages selon des modalités différentes propres aux héros d'autres formats. La durée de leur présence, leur insistance, leur caractère répétitif, la façon dont ils parviennent à s'immiscer dans le quotidien des spectateurs qui les regardent font d'eux des héros spéciaux dans le grand ensemble des personnages de fiction.

Sabine Chalvon-Demersay (2011) émet l'hypothèse que le héros de séries émane d'une fusion entre le personnage et le comédien. En effet, il tire du comédien son physique, sa contenance, sa gestuelle, sa manière d'être, ses expressions ainsi que tous les détails de son apparence. Cependant, il tient du personnage son caractère, ses idées, ses problèmes, ses manies, ses préférences et ses relations. Le héros ne constitue donc pas l'un ou l'autre, mais bel et bien les deux à la fois.

Il existe également des héros multiples. L'action d'une fiction est assumée par plusieurs personnages de manière régulière tout au long du récit. Ces héros forment un groupe de personnages participant collectivement et simultanément à l'action principale de l'histoire. Les héros multiples remplacent alors le personnage principal (Sarah Sepulchre, 2017).

2.1.4. Anti-héros

Une définition de l'anti-héros est donnée par le *Dictionnaire des termes littéraires* de Van Gorp (2005, cité par Sarah Sepulchre, p.121) : « L'anti-héros est une figure romantique ou théâtrale souvent opposée au héros traditionnel dont elle ne possède ni la témérité dramatique, ni l'aveuglement passionnel, ni l'acceptation héroïque des souffrances et châtements. L'anti-héros subit la sanction qui résulte d'un concours de circonstances, d'une erreur d'appréciation, de sa situation marginale ».

La figure de l'anti-héros est définie par Nikol Dziub (2018) comme étant le personnage qui suscite, chez le téléspectateur, à la fois un sentiment d'admiration et de rejet, provoqué par une attitude allant à l'encontre de la morale. Elle caractérise ces personnages en deux temps. D'une part, il y a le héros négatif défini par François Jost (2015) : l'être dont le comportement n'est pas approuvé en temps réel ; d'autre part, l'anti-héros qui n'a pas un physique extraordinaire et dont ses actions ne sont pas brillantes. Les anti-héroïnes présentées dans l'article de Nikol Dziub (2018) sont caractérisées de la sorte en raison de leurs valeurs définies selon un aspect négatif. Elles ne sont pas en quête d'un idéal, mais se contentent d'éviter des situations et des comportements qui sont associés à la délinquance, à la déchéance ou encore à l'échec. La série offre à ces anti-héroïnes la possibilité de douter, d'hésiter, de revenir en arrière et de faire des erreurs.

Enfin, l'anti-héros est totalement l'inverse du héros, selon François Jost (2015) (un héros est une personne dotée de bonté et de courage. Il « incarne dans un certain système de valeurs un idéal de force d'âme et d'élévation morale » d'après le *Trésor de la langue française* (cité par François Jost, 2015, p.122). Les anti-héros seraient alors des personnages dépourvus de toutes caractéristiques positives et de qualités propres aux héros.

2.1.5.Méchant

Premièrement, il semble judicieux de faire un point concernant le terme de « méchanceté » au sens large. Derrière les actes de méchanceté se cache le désir de détenir une toute-puissance sans limites et sans condition à la poursuite d'un objectif. Kant (cité par François Flahault, 1998, p.17) définissait la méchanceté humaine comme étant une tendance naturelle à placer l'amour que l'on éprouve pour soi-même avant la morale. Cependant, la méchanceté ne se réduit pas uniquement à un comportement égoïste, mais implique également des situations dans lesquelles les méchants s'en prennent volontairement aux autres. De plus, l'ignorance est également considérée comme une forme de méchanceté (Flahault, 1998).

Vladimir Jankélévitch (1986) (cité par François Jost, 2018, p.12) distingue « être méchant et accomplir des actes méchants ». Selon l'auteur, la méchanceté désigne un trait de caractère, alors que la seconde peut être effectuée par n'importe quelle personne dans le sens où tout le monde est capable d'agir, de manière méchante sans forcément avoir un mauvais fond. Il définit donc la méchanceté selon des actes ressentis comme méchants.

Pour comprendre ce qu'est un méchant, il est important de reprendre les trois caractéristiques du héros selon François Jost (2015). Définir « un méchant » sur base du critère sémantique du héros, reviendrait à qualifier un méchant d'antihéros. Cela signifierait alors que ces personnages sont dénués de toutes caractéristiques positives et de qualités que l'on accole au héros. Il prétend que cela est faux, et refuse d'affirmer que les méchants de séries télévisées sont dépourvus d'âme et de valeurs, et de les réduire à des êtres entièrement mauvais, dénués de toute vertu. En effet, il sera observé, plus tard dans ce travail que certains personnages peuvent éprouver des émotions envers leur famille, notamment, et que la plupart de leurs actions, aussi mauvaises soient-elles, peuvent être motivées par l'amour.

Ensuite, concernant la narration, les séries dans lesquelles les méchants sont les protagonistes, le schéma se voit inversé. En effet, ils accomplissent également des quêtes perturbées par des opposants. Ces opposants peuvent être d'autres méchants à la poursuite de la même quête, ou encore des personnages se trouvant dans le camp des « gentilles » comme les forces de l'ordre, par exemple.

Enfin, le dernier critère affirme que, lorsque le protagoniste de l'histoire se doit d'accomplir une mission, le téléspectateur souhaite le succès de cette dernière, peu importe qu'elle soit légale ou non. Cela expliquerait la raison pour laquelle des personnes honnêtes tiennent tant à ce que des braquages ou encore des arnaques s'accomplissent avec succès. Qu'il soit bon ou mauvais, le héros principal d'une fiction sera bien souvent accepté par le public. Il y a une tendance naturelle à comprendre et à prendre parti pour le héros d'une

série malgré les actes immoraux qui peuvent être commis (François Jost, 2015).

Définir ce qu'est véritablement un méchant semble un peu difficile à définir pour François Jost (2015). En effet, la méchanceté est une notion subjective, puisqu'elle dépend du jugement et des valeurs de chacun. La définition du « Mal » varie selon les profils des différents personnages. On ne peut construire un seul et même portrait qui rassemblerait l'ensemble de ces héros. Comme chacun des individus, ils ont leur propre personnalité et leur propre conception du « Mal » qui ne peut être réduit à un seul profil.

Auparavant, les méchants au cinéma étaient directement reconnaissables, grâce notamment à leurs vêtements sombres, leur visage mal rasé, leur allure « dure » et leurs nombreuses cicatrices. Aujourd'hui, cela est beaucoup plus subtil. Le méchant peut être monsieur et madame tout le monde. Rien dans leur façon d'être et dans leur comportement, ne les désigne aux yeux des autorités et de leurs proches comme des êtres qui font le « Mal ». Tout au moins, au début, car les personnages méchants changent souvent d'apparence au cours de la série.

François Jost (2015) s'attarde également à la notion du mensonge qui est centrale dans la construction des méchants. L'acte de mentir est condamnable moralement, mais efficace du point de vue de la narration. Ces mensonges sont à la source des scénarios des séries télévisées, car ils permettent d'opposer deux personnages aux quêtes strictement inversées : l'objectif de l'un est de cacher, celle de l'autre et de révéler au grand jour. De cette tension narrative émane une série d'événements, ainsi que des situations complexes, sur lesquelles va se construire le récit.

2.2. Explication de l'attachement fictif

2.2.1. Attachement pour les séries télévisées

2.2.1.1. La familiarité

Selon Sabine Chalvon-Demersay (1999), les séries transportent les téléspectateurs dans un univers particulier. Ayant analysé la série *Urgences*, l'auteure prend comme exemple le domaine médical. La série décrit de manière très réaliste le monde de la médecine. Le récit invite le téléspectateur à entrer dans le milieu de la médecine grâce à des postures d'identification (nous reviendrons plus tard sur cette notion dans la partie « identification aux personnages »). Ce monde est décrit comme étant imparfait, exigeant, intransigeant, un monde de défis, un monde idéal dans lequel on y laisse entrer le spectateur. Au fil des semaines, la série familiarise son public avec l'univers hospitalier. Pour ce faire, la série veille à l'exactitude afin de donner une réelle impression de réalité dans le vocabulaire, les gestes, les techniques de soin, les traitements, le diagnostic, etc. L'objectif étant de mettre le public à son niveau. Ce procédé consiste donc à dévoiler la réalité du quotidien d'un certain domaine et amène les téléspectateurs à modifier leur regard et leur opinion. L'utilisation d'une telle technique narrative proche de celle de l'ethnographie peut déboucher sur une conséquence semblable telle que la familiarisation d'un monde étranger. La série fait entrer le public dans les coulisses du milieu hospitalier rendant familiers des savoirs pourtant inaccessibles. Le réalisme en série est un outil permettant de crédibiliser le statut du héros et n'a pas pour but d'ouvrir les portes à la critique humaine ou sociale.

Pour Vincent Jouve (2019), une fiction exerce un certain effet voir un certain pouvoir sur le consommateur. Outre le fait qu'elle permet de satisfaire de façon imaginaire certains désirs, elle consent à expérimenter de manière fictionnelle différentes situations d'un point de vue émotionnel sans devoir faire face aux obstacles du monde réel. Un récit pousse les adeptes de fiction à découvrir des dimensions d'eux-mêmes qu'ils n'auraient pas eu l'occasion d'apercevoir sans la consommation de celui-ci. De plus, cela permet également au spectateur de se mettre dans la peau des héros qui, de premier

abord, ne s'apparentent pas à ce qu'ils sont. Cela entraîne une ouverture à l'altérité (Vincent Jouve, 2019). Par conséquent, les fictions encouragent le renforcement des liens sociaux (Frank Wagner, 2019).

D'après François Jost (2011), une fiction n'a pas besoin de copier au détail près un univers pour familiariser son public. Il suffit de laisser quelques portes ouvertes afin qu'il puisse s'identifier.

Il existe, selon lui, trois ouvertures qui permettent au public d'accéder à la fiction. La première est l'*actualité*. L'*actualité* recouvre deux manières de construire notre relation à l'histoire. Les deux visages de l'*actualité* sont :

- *La dispersion*

Notre monde est traversé, voir chamboulé, quotidiennement par des événements, bien souvent repris par les médias. Les séries reprennent alors ces faits d'actualité afin de les intégrer dans leur fiction, ce qui donne un effet très réaliste lors de la diffusion de la série. Par exemple, certaines séries reprennent la politique d'Obama ou encore l'affaire Polanski. Ces fictions reprennent alors des faits récents, donnant une dimension plus réaliste.

Cependant, le risque avec cette méthode est que, de nos jours, une information est remplacée très vite par une autre. Cela provoque alors un effet obsolète lorsque les événements sont passés et oubliés par les gens.

- *La persistance*

Une autre conception de l'actualité a été élaborée par les scénaristes américains afin de contrer le problème de temporalité, mais également pour donner un accès plus universel aux séries : la *persistance*. Est considéré comme persistant, ce que le public estime comme contemporain. « Le présent s'enfle pour construire une durée beaucoup plus longue, une sorte de bain d'immersion dans lequel est plongé le monde » (François Jost, 2011, p.11). Le cas typique de cette conception du temps qui aspire est le rôle dévolu au 11 septembre. Cette date et ses événements jouent comme un repère qui regroupent une communauté de tout âge.

Malgré leur extranéité, les séries américaines semblent tout de même très familières. Cela s'explique par le fait qu'elles se fondent sur des idéologies transnationales, des lieux communs qui font sens dans le monde entier : le

complot, le rejet des élites, les manipulations que l'on peut retrouver dans *Bones*, *24 Heures chrono*, *Prison Break*, *Heroes*.

Ces éléments plongent les téléspectateurs dans un bain immergé qui expliquerait les réactions des personnages, dont il fonde la psychologie. Ce bain motive les buts du personnage et le place dans une situation que le public identifie comme sienne. Cette référence à la psychologie amène à la deuxième voie d'accès à la fiction : *l'universalité anthropologique*. Les premières études réalisées sur les séries télévisées ont mis en avant le paradoxe que l'on pouvait voir dans le soap-opéra *Dallas*. Les téléspectateurs suivaient avec passion les aventures et les faits et gestes d'une famille pétrolière texane dont les querelles sentimentales les rapprochaient du public. François Jost (2011) parle alors du « réalisme émotionnel » de Ien Ang (1985, cité par François Jost, 2011, p.12). C'est un réalisme fondé sur des expériences personnelles et non pas sur des perceptions cognitives. C'est pour cela que *Dallas* est présenté comme étant une série réaliste, elle renvoie à ce que nous connaissons (Ien Ang, 1985, cité par Dominique Pasquier, 1997, p.740).

Enfin, la troisième voie propre aux séries américaines, décrite par François Jost (2011), est celle de *la médiation*. Les séries américaines communiquent le plus souvent avec la télévision, considérée comme étant une fenêtre sur le monde, par l'intermédiaire de l'image sous toutes ses formes. L'image apporte souvent une connaissance que l'on n'aurait pas forcément obtenue via le contact direct, c'est notamment le cas pour les fictions policières. On assimile l'image à un réservoir sémiotique, dans lequel le policier va trouver des indices qui le mèneront au coupable. Ces pratiques sont également observables dans la série *Les Experts*, dans laquelle l'un des personnages a comme spécialité, l'analyse de l'image. Les personnages de la série *Prison Break*, quant à eux, exemplifient la relation que les individus entretiennent avec les médias, dans le monde réel. La série montre l'omniprésence de l'information, le flux d'actualité et des « breaking news ».

Les séries américaines parviennent donc à combler deux aspirations contradictoires : l'envie de découvrir l'inconnu et d'explorer ce qui semble étranger tout en voulant trouver dans ces univers construits, des familiarités

qui rassure à travers notre actualité et, enfin, un héros tout comme le téléspectateur, qui parvient à connaître la vérité plutôt par l'image que par le contact direct.

2.2.1.2. La fiction et son rapport au réel

Jean-Pierre Esquenazi (2009, p.17), émet l'hypothèse que le concept « vérité de la fiction » implique que si une fiction est si appréciée, c'est principalement dû au fait que parfois, elle apparaît comme vraie. En d'autres termes, la fiction serait dotée d'une vérité qui concernerait le monde réel dans lequel se trouvent les téléspectateurs. Partant de ce constat, le récit constituerait un outil que nous possédons afin d'appréhender la réalité. « Une vérité fictionnelle est une proposition suscitée par un récit fictionnel qui constitue pour le destinataire de ce récit, une paraphrase de sa propre existence, au moins en partie » (Jean-Pierre Esquenazi, 2009, p.18). Ien Ang, cité par Jean-Pierre Esquenazi (2009, p.25), affirme qu'une vérité fictionnelle n'a pas pour source une identification entre le téléspectateur et les personnages, cela représente plutôt une conséquence. Cependant, le jugement de la vérité se base davantage sur le lien entretenu entre le spectateur et les qualités et les attributs de l'univers de la fiction et de ses personnages. En d'autres termes, c'est la relation entre le monde fictionnel et le monde réel qui est déterminante, même si l'aboutissement est la découverte d'affinités avec certains héros. À noter que, la vérité dont parle Esquenazi (2009) n'est pas une vérité qui serait celle de tout texte (article scientifique par exemple), mais bel est bien la vérité qui se trouve dans la représentation imaginaire de la fiction.

Jean Pierre Esquenazi (2009) cite Thomas Pavel (1988), qui, dans son ouvrage *Univers de la fiction*, propose une théorie sur la composition des mondes fictionnels qu'il considère comme des structures en dualité. Selon l'auteur, la fiction est composée d'un assemblage entre un univers réel : « la base » et un univers secondaire : « existentiellement novateur qui contient des entités et des états de choses sans correspondant dans le premier univers » (Thomas Pavel, 1988, cité par Jean-Pierre Esquenazi, 2009, p.66). Ce second monde comprend des éléments « saillants ». Ce sont des éléments créés par la narration. En d'autres termes, toute fiction possède une « base réelle » (cela

peut être un décor, une ville où se déroule le récit) et des éléments « saillants » (les aventures des personnages, par exemple). Cependant, John Searle (1982) (cité par Jean-Pierre Esquenazi, 2009, p.65) ne partage pas l'opinion de Thomas Pavel quant à la théorie énoncée ci-dessus. Il défend que les éléments décrits par l'auteur d'une fiction, autres que ceux qui représentent un univers fictif, sont totalement illusoires. Toutefois, il y a quelques objections à la théorie de Thomas Pavel, selon Esquenazi (2009). Certaines fictions ont pour base, non pas un monde réel, mais un genre fictionnel. C'est le cas des westerns hollywoodiens, dont le « décor » se base sur des légendes créées par d'autres westerns sur la conquête de l'Ouest américain plutôt que la réalité de celle-ci. La « base » de ces fictions est alors une interprétation pas très conforme du monde réel plutôt que le monde réel en lui-même. Cependant, il existe bel et bien une conquête de l'Ouest américain, la base d'une fiction finit donc toujours par renvoyer à la réalité.

Une autre objection à cette théorie concerne les univers inconnus que proposent la science-fiction ou les contes de fées. Les mondes décrits dans ce genre de récit sont totalement imaginaires. Cependant, ils contiennent tout de même des éléments pouvant renvoyer à la réalité. Les conduites, les motivations, les conflits, etc. Par exemple, la base réelle de *Star Wars* est constituée par la présence de sentiments et de conduites.

Jean-Pierre Esquenazi (2009, p.56-57) reprend Jean-Marie Schaeffer (1999) dans *Pourquoi la fiction ?* décrivant ce qu'il appelle l'état d'immersion : la manière dont une fiction parvient à captiver ses spectateurs, au point de créer un attachement aux personnages et à leurs aventures. Il propose quatre caractéristiques de cet état d'immersion dans lequel le public est absorbé par un monde fictionnel :

- « La prééminence de l'activité imaginative sur l'activité perceptive » (Jean-Pierre Esquenazi (2009, p.55). En d'autres termes, c'est le fait d'être tellement pris par une fiction au point de ne plus faire attention aux détails techniques tels que les pages d'un livre ou un micro visible, lors d'une scène d'un film.
- La coexistence de deux mondes : le réel et son contexte, ses habitudes et ses représentations qui ont conduit le téléspectateur à regarder la

fiction et le monde la fiction. Il s'agit, non pas d'une vie alternée entre les deux mondes, mais d'une interaction entre deux univers actuels : celui dans lequel nous vivons et celui des personnages.

- L'activité homéostatique : l'immersion fictionnelle se nourrit des attentes qu'elle produit. Les téléspectateurs tentent de construire le récit grâce à la succession d'événements proposés par la fiction.
- Les représentations vécues lors de l'état d'immersion constituent l'objet d'investissements affectifs puissants. Pour faire fonctionner l'immersion fictionnelle, il est important que les personnages et leurs aventures intéressent celui qui suit le récit et, pour ce faire, ils doivent faire écho à nos investissements réels. La fiction doit entrer en résonance avec nos préoccupations. Le sens qu'elle produit doit plonger le spectateur dans une émotion intime ou publique.

L'immersion fictionnelle n'est cependant pas vécue de la même manière pour tous les téléspectateurs. En effet, la relation qui se crée entre la fiction et le monde réel ne sera pas identique pour chaque spectateur dans la mesure où la réalité est différente pour chacun. En outre, l'investissement affectif aura une intensité tout à fait différente en fonction du public, allant du plus ou moins vigoureux (Jean-Pierre Esquenazi, 2009).

Pour que les téléspectateurs puissent parvenir à naviguer entre les deux mondes proposés par Schaeffer (1999, cité par Jean-Pierre Esquenazi, 2009, p.123), deux conditions sont mobilisées. La première est que le second univers doit paraître aux yeux du public comme étant « acceptable ». Elle doit s'insérer dans la base réelle de manière plausible. Il est donc important qu'il y ait une adéquation entre la base réelle et le récit saillant, du moins du point de vue du téléspectateur. « Les éléments saillants du récit doivent apparaître comme une modélisation acceptable d'événements et d'individus qui pourraient trouver place dans un récit historique situé dans le même univers : la base réelle du récit, son monde d'accueil en quelque sorte, impose sa vraisemblance » (Jean-Pierre Esquenazi, 2009, p.124). Par exemple, il serait incohérent de raconter une histoire de chevalerie dans une ville comme Paris en 2020 (du moins sans raison plausible). Les connaissances du téléspectateur

quant au monde réel représenté et son jugement sur ce qui peut ou non se dérouler de manière vraisemblable dans cet univers semblent être importants dans la représentation d'un récit (Jean-Pierre Esquenazi, 2009)

La seconde condition concerne la relation paradoxale qu'entretient le récepteur avec certains personnages de la fiction. Afin de développer cette condition, Esquenazi (2009) reprend Kate Hamburger (1986, p.129) affirmant que le personnage d'un récit joue le rôle de l'énonciateur pour le récepteur dans le monde fictionnel. Le héros occupe alors la position du témoin, du médiateur permettant la bonne représentation du récit (tout en restant acteur de la fiction).

En résumé, le téléspectateur, dans le cadre d'une immersion fictionnelle, accepte de jouer le jeu tout au long du récit en reliant les situations narratives à un monde imaginaire. Partant du fait qu'il accède à la perspective des personnages, les comprend et éprouve de l'affection pour eux, il sera alors possible pour le spectateur de s'approprier le monde fictionnel et de l'assimiler comme une exemplification du monde dans lequel il vit. Dans ce cas, il pourra juger l'univers narratif comme « vrai » (Jean-Pierre Esquenazi, 2009).

2.2.1.3. Les séries historiques

Les séries historiques sont, selon Ioanis Deroide (2012), des discours relatifs au passé œuvrés par un historien, un romancier ou encore un scénariste. Il n'est donc pas question de ressusciter des événements du passé, mais de les reconstituer. Il s'agit d'un discours relaté au présent dont le sujet est séparé de son objet. Le récit historique se focalise sur des êtres ainsi que sur des faits particuliers. De plus, il est constitué d'une narration composée généralement de lacunes ponctuées de pauses et d'ellipses. Ce type de série propose bien souvent une vision des événements plus étoffée que celle relatée par des historiens. Elle permet de vivre des expériences du passé de manière plus vivante et plus complète, à travers l'usage d'image, de son et par la sensation du relief. L'avantage du format sériel est qu'il offre au spectateur une immersion totale, à long terme, dans l'époque à laquelle le récit se déroule. Les décors sont souvent les mêmes pour l'entièreté de l'histoire favorisant la

familiarité. Les séries permettent également de tirer l'intrigue en longueur et d'intégrer davantage d'événements dans l'histoire, contribuant ainsi à la bonne compréhension et la richesse de la série. De surcroît, la durée d'une série accorde au personnage l'incarnation d'un état de la société, ou d'une idéologie, ainsi qu'une évolution dans le temps. Cela donne un rendu plus pointu et plus crédible. En ce point, les séries relatant des faits historiques se démarquent des autres formats auxquels l'immuabilité, l'évolution lente et circulaire ainsi que l'enfermement des personnages dans une formule qui fonctionne, sont reprochés par les téléspectateurs. Enfin, le rapport au réel met en avant la richesse, la vie et l'émotion caractérisant ainsi les séries historiques.

2.2.2. Attachement pour les personnages

Les études qui ont été faites sur les séries s'accordent à dire que l'attachement au héros fait souvent l'objet d'attachement des téléspectateurs vis-à-vis de la série en elle-même. Mais comment se crée cette relation si particulière entre le héros de fiction et le téléspectateur ? François Jost (2011) s'appuie sur le critère aristotélicien de l'élévation des personnages, dont le célèbre Canadien Northrop Frye (1912-1991, cité par François Jost, 2011, pp.17-20) en est l'inventeur, afin de mettre en exergue cinq modes fictionnels utiles pour comprendre les séries télévisées.

- *Les mythes* : ils caractérisent des fictions racontant l'histoire sur des êtres supérieurs par nature aux humains et à leur environnement. Ces êtres supérieurs peuvent également être assimilés à des superhéros. *Envahisseurs* est une série où l'on peut voir des extraterrestres ayant pris forme humaine et qui ne sont pas touchés par les maladies humaines.
- *Le mode romanesque* : ce sont des fictions relatant des histoires sur des êtres supérieurs en degré aux humains et à leur environnement. C'est le cas pour la série *Heroes* dont les personnages possèdent des capacités qui vont au-delà de simples capacités humaines.
- *Le mode mimétique élevé* : il concerne les fictions mettant en scène un héros supérieur en degré aux hommes, mais pas à leur environnement. Il s'agit d'un personnage qui ressemble aux humains, mais qui

possède des qualités assez rares : sens de la justice, de la déduction ou du sang-froid. Un policier classique peut entrer dans cette catégorie en raison de sa position hiérarchique.

- *Le mode mimétique bas* : les héros sont égaux aux humains et à leur environnement. On peut retrouver ses héros oscillants entre vie professionnelle et vie privée dans *Sex and the city* ou encore *Mad Men*.
- *Le mode ironique* : il développe des scénarios où le personnage est inférieur en force et en intelligence face au public. Il s'agit de série comme *Le Destin de Lisa* mettant en scène le personnage de Lisa dont le physique est ingrat et les actions font souvent l'objet de moquerie.

D'après François Jost (2011), aujourd'hui, les séries « mythiques » ont beaucoup moins de succès, à contrario des séries racontant l'histoire de personnages du mode mimétique bas (les héros sont égaux aux humains et à leur environnement). Les séries télévisées se rapprochent de plus en plus de la réalité en même temps qu'elle s'éloigne progressivement du héros supérieur aux Hommes et à leur environnement. La disparition progressive de ce type de héros a connu de grands moments :

- *La fission* : deux personnages héros possèdent des dons complémentaires qui viendront à bout de situations critiques.
- *La fragmentation* : un héros collectif, plusieurs personnages sont à la poursuite d'un même objectif.

Cette évolution implique non seulement une transformation des formes narratives des séries télévisées, mais également un changement dans la relation du téléspectateur à la fiction.

Le héros monolithique, supérieur en nature ou en degré à l'être humain, provoque chez le téléspectateur, ce que Bergson (cité par François Jost, 2011, p.20) nomme « un appel » qui parvient à capter le public par la force de l'émotion, comme le faisaient les sages et les saints.

Si parfois, ces héros fascinent et séduisent le public, ils peuvent également l'écraser par leur perfection. Pour remédier à cela, des couples de personnages ont fait leur apparition afin d'humaniser le héros. Cela permet de créer une opposition dans les caractères des deux personnages afin que le téléspectateur

ait le loisir de s'attacher à l'un ou à l'autre en fonction de son identification, mais également pour créer une dualité et des points de vue qui diffèrent (François Jost, 2011).

Dans l'entretien effectué par Frank Wagner (2019), Vincent Jouve (2019) affirme que lorsque les spectateurs ressentent de la tristesse pour un personnage, la tristesse est réelle. Il en va de même pour la joie. Dans la réalité, les émotions guident certains comportements. Cependant, dans le cas d'une fiction, les téléspectateurs se contentent de les ressentir. Si le public éprouve un mécontentement envers tel ou tel personnage, il ne peut rien y changer. Dans ce cas, il se contente de continuer le récit. Face à un récit quelconque, les spectateurs s'attendent à « vibrer », vivre des aventures intensément sans craindre que ces émotions n'amènent à agir de façon inadaptée (dans le cas où le téléspectateur n'est pas atteint d'une pathologie entraînant une confusion entre fiction et réalité). Pour Vincent Jouve (2019), il y a donc le bon côté des émotions sans les mauvais. L'émotion est principalement liée aux différentes scènes de l'œuvre. Les fictions via des procédés peuvent intensifier ces émotions. Par exemple, le public est davantage ému lorsque le dilemme concerne les personnages dont il se sentira proche grâce aux méthodes employées par le récit (Frank Wagner, 2019).

Selon Umberto Eco (2010), l'attachement sentimental envers des personnages de fiction, considérés comme des personnes réelles, s'explique à travers la façon dont les spectateurs vont recevoir ce qui est relaté par le récit. Selon une convention narrative, le public doit probablement prétendre que ce qui est diffusé est réel et imaginer vivre dans un monde fictionnel comme si c'était la réalité. Partant de ce constat, Umberto Eco (2010) explique l'attachement sentimental envers des personnages de fiction comme s'ils étaient des personnes réelles. Cela pourrait s'apparenter aux émotions que l'on ressent lorsque nous sommes en train de rêver éveillé : intense sur le moment, mais une fois terminé, il suffit de revenir à son quotidien. Par exemple, si l'annonce de la mort d'un de nos parents dans un monde fictif nous attristerait, nous saurons que dans notre expérience réelle nos parents sont toujours vivants.

2.2.2.1. Identification aux personnages

Comme déjà signalé, Sabine Chalvon-Demersay (1999) a effectué une enquête concernant la série *Urgences*. Une partie de ses recherches concernent l'attachement et l'identification des téléspectateurs quant à la fiction et ses personnages. L'enquête a été réalisée auprès de personnes regardant la série *Urgences*. Pour cette analyse, elle a effectué des entretiens individuels et en groupe, mais également un suivi ethnographique au domicile des téléspectateurs. L'auteure propose alors une analyse « d'inspiration interactionniste des mécanismes d'identification » (Sabine Chalvon-Demersay, 1999, p.263). Selon elle, la série fait en sorte que son public s'identifie à ses héros fictifs de la médecine. Pour sa recherche, elle utilise le concept d'identité développé par Anselm Strauss (1992), dans *Miroirs et masques* qui sera au cœur de la première modalité d'identification : *l'identification d'association* (les interactions à structures multiples) proposée par Sabine Chalvon-Demersay (1999). Selon Anselm Strauss (1992, p.107), faire partie d'un collectif ou d'une structure sociale sur le long terme, entraîne fatalement un changement statutaire. Afin qu'un groupe puisse fonctionner durablement, chaque statut doit être occupé afin que chaque tâche puisse être effectuée.

Sur base de ce concept, nous pouvons observer dans la série *Urgences*, des passages d'un statut à un autre décrit par Anselm Strauss (1992). En effet, dans la série les médecins font souvent la rencontre de patients qui les obligent à quitter leur statut professionnel afin de contrôler plus facilement les interactions. Par exemple, les personnages vont s'adresser à leur identité sexuée, raciale ou encore religieuse. Le comportement de l'un ou l'autre personnage peut également différer en fonction du genre ou encore de l'âge de la personne à qui il s'adresse. Sabine Chalvon-Demersay (1999) affirme que pour tous les médecins de la fiction ces différenciations disparaissent et se fusionnent, notamment dans des moments où l'émotion est de mise. « Au-delà de toute référence statutaire, s'impose alors l'appartenance à une humanité commune et partagée » (Sabine Chalvon-Demersay, 1999). Le point positif de ce modèle est que cela apporte une certaine dynamique aux héros et permet une analyse des rebondissements dans le récit. Cela facilite également l'identification des spectateurs aux personnages, car cela leur

permet d'accéder aux différentes facettes qu'ils pourraient avoir en commun avec chaque personnage d'un collectif. Ils peuvent ainsi se reconnaître en tant qu'hommes ou femmes célibataires, pères ou mères de famille, habitant dans une banlieue, etc. Les téléspectateurs parviennent alors à discerner aisément les références et l'univers proposés par la fiction.

La théorie de Strauss est donc un outil pertinent à l'analyse des comportements des héros de séries télévisées qui permettraient d'expliquer l'attachement des téléspectateurs. En effet, à travers les différentes identités que l'on peut observer dans les séries, certaines d'entre elles sont communes et partagées. Enfin, sous l'identité professionnelle des personnages, se trouve un assemblage d'identités diversifiées favorisant la relation et la proximité avec le spectateur.

Ensuite, sur base des travaux effectués par Everett Hughes (1996, cité par Sabine Chalvon-Demersay, 1999, p.266) concernant l'étude comparative des métiers, Sabine Chalvon-Demersay (1999) met en parallèle cette théorie et le lien qui pourrait exister entre une série et ses téléspectateurs. En effet, la série met en scène le domaine médical. Cependant, les spectateurs y voient une familiarité avec leur propre expérience professionnelle, car il existe des problèmes fondamentaux communs dans les métiers de tous les Hommes. Sabine Chalvon-Demersay (1999) expose les éléments que l'on retrouve dans tous les domaines professionnels et qui pourraient faire écho aux téléspectateurs : la position du débutant, les rapports hiérarchiques et les tâches que l'on préfère ou au contraire que l'on déteste.

La seconde modalité propre à l'identification selon Sabine Chalvon-Demersay (1999), est de l'ordre de la *compassion* et plus précisément la gestion des liens. Notamment tout ce qui a trait à la vie privée des personnages considérés comme des héros, dans le domaine professionnel, mais dont la vie personnelle est assez catastrophique. En effet, la série met en scène des personnages d'une trentaine d'années, actifs dans leur métier, mais passifs dans leur vie privée. Une vie personnelle difficile à construire ou encore à organiser à contrario du parcours professionnel facilement plus gérable. Chaque personnage fait face à des difficultés et des échecs différents :

certains trouvent l'amour, mais ne parviennent pas à construire un foyer, d'autres estiment que leur métier leur prend tout leur temps et d'autres encore sont en phase de séparation. Au-delà des histoires d'amour, il y a dans *Urgences*, comme dans toutes autres séries, des moments émouvants qui pourraient provoquer chez le téléspectateur une certaine compassion pour les personnages de fiction : démonstration d'amour familiale ou amicale.

Ensuite, selon, Sabine Chalvon-Demersay (1999) certains dilemmes posés dans les fictions font souvent écho aux situations personnelles que les téléspectateurs connaissent. Par exemple, l'auteure illustre ce modèle avec le personnage de Marc Greene dans *Urgences* et ses retards incessants qui ont fini par mettre son couple en péril ou encore le personnage de Suzan confrontée, en permanence, aux horaires de fermeture de la crèche. De ces difficultés découlent des tensions entre le professionnel et la vie privée. Le téléspectateur, quant à lui, participe à ces dilemmes tout en sachant que souvent les comportements des personnages sont justifiés par de bonnes raisons. De plus, on peut retrouver ces situations dans la vie quotidienne, c'est comme cela que le public parvient à se reconnaître. Ce sont des problèmes constants auxquels les téléspectateurs réagissent fortement, car ils sont rarement évoqués dans la vie réelle (par crainte), mais explicités dans les fictions. Cependant, les échecs auxquels les personnages doivent faire face sont déterminants pour l'appréciation du public. En effet, les situations d'échec ont tendance à susciter une certaine pitié ou un sentiment de compassion. Selon Sabine Chalvon-Demersay (1999), la compassion est un sentiment qui rapproche.

Enfin, la troisième identification que l'on retrouve dans la série *Urgences*, selon Sabine Chalvon-Demersay (1999), est celle de l'*admiration*. Le récit met en scène des personnages ayant des qualités telles que le courage face à la dureté du métier, le désintéret privilégiant l'humain à l'aspect financier, le sens de la dignité humaine, le respect, le refus d'instrumentaliser les humains, le sens moral de la responsabilité individuelle ou encore le sens éthique professionnel. Ils sont peut-être médiocres lorsque cela concerne leur vie privée, mais ils restent professionnels et irréprochables dans leur métier. Cependant, ce qui rapproche ces héros des téléspectateurs, c'est que comme

tout Homme, ils ont des défaillances : commettre des erreurs, se tromper, se sentir dépasser, etc. Cette manière de décrire les héros de cette série va à l'encontre de la figure habituelle du héros positif qui, de par sa pureté, réussit tout ce qu'il entreprend. Une femme, psychologue analytique interrogée par Sabine Chalvon-Demersay (1999, p.274) affirme que « *Quand quelqu'un regarde cette série, il peut se dire "Tiens, je suis comme untel, après tout on se ressemble, c'est bien..."* ». Et tout à coup, tous ces héros qu'ils voient, mais qui ne sont pas vraiment des héros puisqu'ils leur ressemblent, deviennent héroïques au moment où ils doivent être médecins [...] Donc je crois que pour les gens, c'est intéressant de savoir que ces super-héros sont des gens comme eux, mais qu'au moment où eux seraient en danger, alors ils deviendraient des supermans. [...] ils sont capables d'avoir faim, soif, d'avoir froid, de se tromper et tout. Sauf à partir du moment où notre vie est entre leurs mains et alors là, ils sont irréprochables. » (Sabine Chalvon-Demersay, 1999, pp.274-275). L'auteure conclut en affirmant que le collectif est à la source de la réussite, car lorsqu'il y a des défaillances humaines individuelles, c'est le groupe qui prend en charge la garantie de l'accomplissement des objectifs. L'héroïsation, pour Sabine Chalvon-Demersay (1999), n'est alors pas individuelle, mais collective.

Vincent Jouve (1992) dans son ouvrage *L'effet personnage dans le roman* développe le système de sympathie à l'égard des personnages de fiction dans le cadre de la littérature. Tout d'abord, Vincent Jouve (1992) signale que débiter une fiction c'est, avant tout, « endormir » sa faculté critique, diminuer d'un cran les défenses de son « moi ». L'œuvre impose au public un certain investissement, un engagement tacite prenant la forme d'un contrat entre le récit et le récepteur afin que le système de sympathie puisse être accepté. Charles Grivel (1974, cité par François Jouve, 1992, p.120) affirme que, s'adonner à une fiction c'est accepter le rôle qui nous est assigné. « Le récit inclut la participation du lecteur : il lui est notifié qui "aimer" et qui "haïr" ». (Charles Grivel, 1974, cité par François Jouve, 1992, p.120).

Les fictions sont fondées sur des règles auxquelles le public se doit d'accepter, car comme l'a démontré Wolfgang Iser cité par Vincent Jouve (1992, p.120), le roman façonne son destinataire pour que le système de

sympathie puisse se mettre en place. Selon Vincent Jouve (1992), le système de sympathie se base donc sur la capacité du récepteur à participer à la fiction orientée par le montage textuel.

Vincent Jouve (1992) identifie trois codes propres à la sympathie : le code narratif (entraîne une identification), le code affectif (provoque la sympathie) et le code culturel (valorise ou dévalorise les personnages au regard des valeurs et de la moral du récepteur). Ces trois codes n'ont pas le même niveau d'importance. Le code narratif est celui qui domine et qui est le plus intéressant. Il oriente également la réception affective sans forcément l'imposer autoritairement.

Premièrement, dans la dimension du code narratif, le destinataire s'identifie aux personnages qui occupent dans la fiction une position identique à la sienne dans la vie réelle. Pour Sigmund Freud, la sympathie est un effet et non une conséquence de l'identification. « L'identification ne fait pas acceptation de psychologie ; elle est une pure opération structurale : je suis celui qui a la même place que moi » (Roland Barthes, 1977, cité par Vincent Jouve, 1992, p.124). Vincent Jouve (1992) identifie deux types d'identification : celle à l'égard du narrateur et celle à l'égard des personnages. Le récepteur d'un récit s'identifie dès le début au sujet de la narration, à cette voix qui l'accompagne dans la découverte des aventures que partagent les personnages. Son regard va, tout d'abord, heurter celui du narrateur avant ceux des personnages. Le narrateur, en imposant à son public son point de vue sur le récit, l'entraîne à entrer dans son jeu. Cette première identification permet d'aiguiller les identifications secondaires : les personnages. Souvent, le destinataire en sait autant, sur l'histoire et sur les événements, que les héros de la fiction. Dans ce cas, il s'identifie plus particulièrement aux personnages, qui sont au même stade de connaissance que lui sur le récit. L'identification sera plus intense sur des figures qui ont des connaissances égales et qui découvrent les intrigues par les mêmes voix que celui qui regarde. En effet, Wolfgang Iser (1974) cité par Vincent Jouve (1992, p.129) affirmait également que cette absence d'information quant aux événements futurs du récit permet au public de vivre l'intrigue avec le

personnage et que l'incertitude planant sur la destinée du héros créait un lien fort entre celui qui suit les aventures et celui qui les vit. Cette identification se qualifie d'« informationnelle » selon Vincent Jouve (1992, p.129). Cette technique qu'utilisent les créateurs de fiction est la plus sûre pour lier le sort du public aux héros surtout lorsqu'il y a connotation d'interdit comme le partage d'un secret. Dans le cas où ce secret serait criminel, cela engendrerait alors une complicité. Effectivement, rien n'est plus efficace qu'un acte coupable commun pour créer une relation solide. Enfin, il n'est pas à exclure l'hypothèse suivante : l'identification du récepteur vis-à-vis d'un personnage ayant une certaine noirceur peut être la cause d'une connaissance partagée et inavouable.

Ensuite, le code affectif engendre un sentiment de sympathie. Il exerce donc une emprise beaucoup moins intense que le code précédent. Partant du fait que la sympathie envers une personne est proportionnelle aux informations détenues sur elle : plus le destinataire aura de connaissances à son égard, plus il se sentira concerné par ce qui lui arrive. Si détenir un savoir approfondi sur un personnage de fiction rend ce dernier sympathique, c'est en partie parce que le public reconnaît en lui un *sujet* et qu'il paraît authentique. Plus un personnage de fiction est individualisé, plus il s'apparente au statut existentiel des êtres humains. Vincent Jouve (1992) parle alors de personnage-sujet : il s'agit de héros possédant une individualité dotée d'une épaisseur psychologique. Dans une fiction, le récepteur s'investit principalement dans la situation qui s'approche le plus de la sienne dans son quotidien. De plus, si son investissement se fait toujours dans les personnages les plus individualisés, c'est qu'il se reconnaît en cette individualité. D'autre part, le savoir sur le héros donne l'illusion de l'authenticité notamment lorsque les aspects intimes du personnage sont dévoilés, cela provoque alors un effet d'honnêteté instantané. Les fictions utilisent moult thèmes, ouvrant sur l'intimité comme le désir, l'amour, l'enfance, les rêves, la souffrance, etc. À travers ces thématiques, le personnage se définit comme *histoire*. Plus le public aura accès à cette histoire, plus l'affection sera intense. L'évocation de l'enfance, par exemple, peut donner une explication quant à la conduite des personnages, en la justifiant ou en l'excusant. Évoquer les rêves du héros

produit un effet semblable. Accéder à ses rêves, c'est en quelque sorte communiquer avec son intimité. Toutefois, si la sympathie nécessite l'intimité, l'intimité, elle, a besoin de la souffrance. Un individu se livre totalement lorsqu'il communique à propos de ses souffrances et ses blessures. Comme l'affirme Roland Barthes (1977) cité par Vincent Jouve 1992, p.140), là où il y a souffrance, il y a sujet. Les souffrances d'une personne peuvent avoir une résonance profonde pour d'autres. Le récepteur va très vite trouver ses marques, s'il se retrouve dans les blessures du personnage. Pour Jean-Jacques Rousseau (1966) cité par Vincent Jouve (1992, p.140), les individus ont plus de facilité à éprouver de la sympathie pour des malheureux, car l'être humain ne se met pas à la place de gens qui sont plus heureux que lui, uniquement ceux qui sont le plus à plaindre (Vincent Jouve, 1992). En résumé, celui qui s'ouvre le plus au public est celui qui va susciter davantage la sympathie. Un personnage est plus ou moins attachant en fonction de sa capacité à se livrer sur son être profond.

Enfin, les codes narratifs et affectifs constituent un moteur capital du système de la sympathie. Cependant, ils peuvent être différenciés par le dernier code : le code culturel.

Le code culturel entre en compte lorsque le public émet un jugement sur un personnage à partir de valeurs qui ne se trouvent pas dans le texte. Dans ce cas, l'investissement dans un ou plusieurs personnages peut se faire par projection idéologique. Sigmund Freud (cité par Vincent Jouve 1992, p.145) affirme que la reconnaissance idéologique engendre un mécanisme de défense et de sécurité. Jean Maisonneuve (1966, cité par Vincent Jouve, 1992, p.145) affirme que l'identification au personnage se réalise plus facilement lorsque deux personnes possèdent un système de valeurs commun, car cela engendre un langage commun, permettant une communication et une compréhension plus aisée. « Notre attirance pour ceux qui ont des attitudes, des goûts et des intérêts semblables aux nôtres se rattacherait ainsi à un processus général d'automorphisme, défini comme tendance à comprendre toute chose en fonction de notre propre expérience » (Jean Maisonneuve, 1966, cité par Vincent Jouve, 1992, p.145).

Enfin, ces trois codes de sympathie permettent au récepteur de se lier au personnage. Cependant, parfois, l'identification n'est pas totale. Vincent Jouve (1992) l'explique à travers l'exemple du roman *La vie est ailleurs* (Kundera 1969). Le personnage de Jaromil suscite la sympathie grâce à sa persévérance à devenir artiste et à son côté amoureux. D'autre part, le code culturel entre en jeu, dévalorisant ainsi le héros aux yeux du public, dû au fait qu'il est présenté comme étant collaborateur d'un régime carcéral et policier.

2.2.3. Attachement pour le méchant

Selon François Flahault (1998), les spectateurs sont fascinés par les personnages qui pratiquent la violence dans les fictions et désirent être comme ces héros. Cependant, l'auteur met en avant le fait que ces personnages étant fictifs et donc venant d'univers imaginés, permet d'émettre une certaine distance entre notre fond illimité et nous-mêmes. Lorsque le téléspectateur voit à la télévision un spectacle mettant en scène des méchants et qu'il aime cela, cela ne révèle pas chez lui une méchanceté qui n'existait pas, cela révèle, simplement, la présence de ce sentiment qu'il avait déjà auparavant. Face à cette révélation, trois attitudes sont possibles :

- Le téléspectateur ne parvient pas à distinguer la réalité de la fiction et considère les comportements qu'il voit à la télévision comme un encouragement à la violence et à la méchanceté. Cependant, dans l'interview de Frank Wagner (2019), Vincent Jouve précise que ce type de confusion pourrait exister lorsqu'une personne est atteinte d'une certaine pathologie psychologique.
- Le téléspectateur rejette toute forme de violence mise en scène dans la fiction entraînant ainsi l'ignorance d'une facette de sa personnalité.
- Le téléspectateur assume éprouver du plaisir en regardant des spectacles mettant en scène la violence dans les fictions, être stimulé par le mauvais, reconnaître que le mal peut faire du bien. François Flahault (1998) insiste sur le fait qu'admettre aimer la méchanceté dans un espace fictif et ne pas se l'approprier en tant que réalité, mais en tant que semblant, crée une distance entre le réel et la fiction.

François Jost (2015, p.18) pose la question : « comment peut-on s'attacher à des héros qui font le mal ? » La réponse se trouve, bien souvent, dans les normes que les individus adoptent pour apporter un jugement vis-à-vis du personnage. Le récit et le lien qui relie le téléspectateur au protagoniste sont des critères importants dans l'explication de l'attachement. En effet, cet attachement pourrait s'expliquer à travers le concept d'identification au héros. Cette identification ne fait pas des individus des personnes méchantes, bien au contraire, cela signifie qu'ils sont capables de forger une relation d'empathie ou de sympathie à l'égard des personnages.

L'auteur oppose également la morale déontologique à la morale utilitariste. Cette opposition est au centre de la notion de méchanceté. En effet, une morale utilitariste consiste à excuser le comportement méchant du héros, agissant dans le but de propager la paix dans la société. Cependant, la morale déontologique condamne automatiquement le méchant. Il démontre également que les critères moraux diffèrent selon la culture, mais qu'ils peuvent également changer le jugement que l'on peut porter sur les méchants. Qu'est-ce qui peut être considéré comme moral ou immoral ? Les critères moraux sont propres à chacun, ils peuvent être également différents des critères énoncés par la justice et par ceux qui font les lois (sans forcément être immoraux). Les différences culturelles peuvent être également un facteur dans le jugement de ces personnages.

De ce conflit entre ces deux modèles, peut (ou non) émerger le sentiment de culpabilité de la part du méchant. Ce sentiment peut s'exprimer plus ou moins explicitement dans les dialogues.

Afin d'évaluer le niveau de méchanceté des personnages de séries, le scénario et le dialogue sont essentiels dans l'apport d'information, mais pas seulement. Les détails, la réalisation, les discours audiovisuels sont des éléments qui vont jouer un rôle important dans le jugement de la méchanceté. De plus, ils conduisent également le téléspectateur à créer sa propre interprétation quant aux séquences. Interprétations qui enrichissent davantage les fictions. Les points cités ci-dessus seront approfondis plus tard dans le travail.

2.2.3.1. Les raisons de la méchanceté

Selon les criminalistes Ronald M. et Stephen T. Holmes (cité par François Jost, 2015, p.64-65), il existe plusieurs motifs qui poussent les tueurs en série à agir de la sorte. Il y a les visionnaires qui suivent la parole de Dieu ou du diable ; les hédonistes qui associent l'acte de tuer à celui de plaisir sexuel ; ceux qui éprouvent de la satisfaction dans le fait de provoquer de la peur chez la victime ; ceux qui tuent pour l'appât du gain ; ceux dont le but est d'être tout-puissant ; et enfin, il y a ceux qui se donnent pour objectif d'éliminer les personnes indésirables de la société.

Cela amène à penser qu'il y a un tas de motivations qui expliqueraient tel ou tel comportement. Pour les méchants des séries télévisées, c'est la même chose. Il existe des raisons qui poussent les héros méchants des séries télévisées à agir de la sorte. Ces raisons peuvent être de nature différente en fonction de la quête, mais aussi de l'histoire passée du personnage. À travers les analyses de séries, François Jost (2015) relève plusieurs motivations : faire justice soi-même, gagner de l'argent, agir pour le bien d'une communauté, se venger, protéger sa famille. Les personnages qui font le mal se rassurent en justifiant leurs actions. Ils affirment que s'ils n'avaient pas agi de la sorte, ils seront dans une position bien pire, comme par exemple, être en prison. Parfois, le comportement méchant peut également provenir d'une déficience mentale ou encore de traumatisme du passé.

Selon Sarah Sepulchre (2017), la manière d'agir des personnages de fiction émane souvent des « histoires du passé ». C'est un procédé qui expliquerait leur comportement, mais également la manière par laquelle ils en sont arrivés à leur situation actuelle. Une grande partie des héros fictionnels sont dotés de « blessures du passé » d'après Michaela Krützen (2004, cité par Ursula Ganz-Blaettler dans *Décoder les séries télévisées* dirigé par Sarah Sepulchre, 2017, p.203). Ces blessures peuvent être causées par des traumatismes durant l'enfance, la perte d'un proche, un accident ou encore un fait de guerre. Ces éléments peuvent constituer une expérience difficilement surmontable pour les personnages. Pour Horace Newcomb (1985 et 2004, cité par Ursula Ganz-Blaettler dans *Décoder les séries télévisées* dirigé par Sarah Sepulchre, 2017, p.203), les blessures impactent le présent en raison des traumatismes et la sensibilité accrue qui découle de ces événements passés. Tout le long du récit,

les actions ou encore les décisions du personnage se verront influencées par ces blessures. Michaela Krützen (2004, cité par Ursula Ganz-Blaettler dans *Décoder les séries télévisées* dirigé par Sarah Sepulchre (2017, p.203) explique que l'utilisation d'un tel procédé dans l'écriture d'un scénario donne au héros une motivation à agir dans la situation actuelle. Elle considère cela comme étant davantage un procédé dramaturgique qu'un procédé thérapeutique, dans le but d'assumer le passé. La technique du flashback est souvent utilisée dans ce cas afin que le téléspectateur soit témoin des souvenirs des personnages (Ursula Ganz-Blaettler dans dirigé par Sarah Sepulchre Sarah Sepulchre, 2017).

2.2.3.2. L'identification et la projection au méchant

À première vue, cela pourrait sembler scandaleux que l'on puisse s'attacher à des personnages qui font le Mal et à leurs aventures. Certains analystes repoussent l'idée que des téléspectateurs honnêtes puissent s'identifier à ces êtres. Pour répondre à cela, François Jost (2015, p.204), reprend plusieurs hypothèses venant de différents auteurs : Jean-Pierre Esquenazi (2009) qui affirme qu'on ne s'attache pas au personnage en particulier, mais à l'univers fictionnel tout entier. Un autre sociologue, Hervé Glevarec (2012), explique que les amateurs de méchants des séries américaines ne s'identifient par réellement au héros du mal, mais les considère comme une compagnie dans notre vie quotidienne. Cette opinion est assez contradictoire avec les avis laissés par les fans sur les forums qui témoignent de l'intérêt passionné pour ces personnages. Noël Carroll (2004) aurait alors formulé l'hypothèse la plus proche : le public se soucie de la vie des héros de séries qu'ils soient méchants ou bons. François Jost (2015) amène également l'idée que certaines personnes pourraient aussi bien être attirées sexuellement par des personnes ayant commis des crimes.

Pour Edgar Morin (cité par François Jost (2015, p.205-207), ce sont les films et les séries qui activent, vis-à-vis des personnages, le phénomène de projection et d'identification appelé aussi « participation affective » du téléspectateur. Afin de permettre la bonne compréhension d'une fiction, Edgar Morin (cité par François Jost (2015) préconise la projection afin

d'associer des images fictives à une réalité. La projection est une expérience propre à chacun : un lieu peut paraître familier ; l'émotion d'un personnage peut rappeler la nôtre ; une situation peut pousser à se demander quelle aurait été notre réaction à la place du héros. Ce processus est particulièrement important concernant la fiction, car manque de participation pratique, il y a une participation affective beaucoup plus intense. D'après Edgar Morin (cité par François Jost (2015), le cinéma est une réelle machine de projection et d'identification. L'identification est puissante et illimitée, que ce soit envers un personnage qui nous ressemble ou, à l'inverse, envers des êtres qui nous sont opposés en tout point. On peut assimiler le cinéma à de l'imaginaire, à un rêve qui révèle des identifications douteuses. Cela expliquerait pourquoi les spectateurs s'identifient à des criminels ou à des personnages dont le comportement est condamnable dans la vie réelle. Il conçoit la participation affective comme le fondement structurel du cinéma.

Ensuite, l'identification, la projection, l'adhésion au personnage ne se fait pas totalement. En effet, la compréhension du personnage peut se faire via un de ces points : la famille, le travail et la vie personnelle, sans forcément l'approuver. Cependant, il est possible également de comprendre et d'approuver. Cela dépend de la façon dont la série parviendra à faire entrer son public dans la tête du héros, mais aussi de nos propres valeurs (François Jost, 2015)

Toutefois, il est important de préciser que le phénomène de projection et d'identification, selon François Jost (2015), passe d'abord par le fait de se mettre à la place de l'autre. Cette capacité à se positionner dans la peau de quelqu'un d'autre se théorise par la théorie de l'empathie.

2.2.3.3. L'empathie, la sympathie et la comparaison

Selon François Jost (2015), l'empathie est le fait de se mettre à la place de l'autre, sans forcément éprouver les mêmes sentiments. Cette attitude se définit par la compréhension d'autrui sans chercher à créer un lien affectif, alors que la sympathie, à l'inverse, consiste à partager les émotions de l'autre, compatir sans nécessairement se mettre à sa place ou, encore sans chercher à

le comprendre. Il existe une autre forme d'empathie introduite par Élisabeth Pacherie (2004, cité par François Jost, 2015, p.213) : l'empathie doxastique. Cette empathie consiste à se mettre à la place d'autrui en partageant ses opinions et sa manière de penser.

D'un point de vue psychologique, deux composantes caractérisent l'empathie selon Jean Decety 2004, cité par François Jost, 2015, p. 208)

- La faculté d'éprouver et de se représenter les sentiments et les émotions pour soi-même, mais également pour les autres.
- La faculté d'adopter la perspective de l'autre, la distinction entre soi-même et autrui

Pour Alain Berthoz (2004, cité par François Jost, 2015, p.209), adopter la perspective d'autrui passe d'abord par l'adoption d'un point de vue visuel, avant le point de vue sensoriel. Adopter le point de vue visuel de l'autre peut se faire via le souvenir des repères visuels rencontrés dans la fiction (stratégie égocentrée), mais également via une vision mentale de l'univers de la série (stratégie allocentrée). Dans toute fiction audiovisuelle, on utilise ces deux stratégies. La première consiste à placer la caméra à la place du personnage de manière à ne voir que son ombre pour une petite partie de son corps afin de voir la réalité à travers les yeux de ce dernier (François Jost 1987, cité par François Jost, 2015, p. 210). L'avantage est que cela donne une impression d'habiter le corps du personnage. Cependant, ses faits et gestes, et ses expressions faciales ne sont pas visibles. En d'autres termes, tout ce qui permet de comprendre ses sentiments. Il y a donc un manque d'information pour juger ses émotions. La compréhension de l'autre doit passer impérativement par l'identification d'une émotion (Élisabeth Pacherie, 2004 citée par François Jost, 2015, p.210). La stratégie allocentrée construit le regard du personnage grâce à une focalisation sur son visage ou sur ses yeux. Le spectateur doit alors assembler lui-même mentalement l'espace. La caméra alterne entre les yeux du personnage et ce qu'il regarde. Une stratégie plus efficace pour capter les émotions d'autrui. Une autre technique va faciliter l'empathie du public : celle de la voix-over considéré comme des embrayeurs d'empathie par François Jost (2015). Elle permet d'accéder plus

en profondeur à l'intimité du héros et rend l'accès plus facile à sa perspective psychologique. Cette voix est porteuse d'informations narratives et permet surtout d'en savoir davantage sur son ressenti et son état d'esprit. De plus, elle va faire du spectateur, le confident et le complice parfait pour le protagoniste. Elle permet de s'assurer de la bonne compréhension des intentions du héros et de la bonne interprétation des images.

Il est primordial que l'on puisse adhérer aux valeurs ou à certaines valeurs (pas forcément toutes) du héros afin que l'empathie puisse être ressentie. Cependant, l'empathie a ses limites. Tout le monde a ses limites et les places à des seuils différents. Le meurtre d'un enfant pourrait faire partie de cette limite difficile à dépasser. De plus, François Jost (2015, p.216) identifie trois « masques » du personnage : professionnel, familial et personnel. En effet, le personnage de séries télévisées est un être pluriel, il ne possède pas un caractère homogène. Ces masques sont alors une porte d'accès à notre empathie pour le héros.

Le premier masque donne une identité professionnelle : tous les personnages exercent une activité qui les caractérise. Pour les méchants, c'est différent, car il y a un écart entre leur apparence et ce qu'ils sont qui est indissociable du mensonge, qui ne ressortit pas à la profession, mais à leur être. La seconde identité est familiale. Auparavant, lorsqu'on suivait les aventures de *Colombo* ou encore *Strasky et Hutch*, on ne connaissait rien de leur vie personnelle. Il a fallu un certain temps pour que les personnages principaux soient comme tout le monde. Dans les séries télévisées, il y a une différence entre les méchants dits ordinaires (qui ont une famille) et les supers méchants (qui n'ont aucune attache et déteste l'idée de fonder une famille) comme le personnage de Gus Fring dans *Breaking Bad*. Cette absence de liens familiaux les désignerait comme étant les « maîtres du Mal ». Le dernier masque est la personnalité du héros. La personnalité d'un personnage est quelque chose de très complexe, car elle mêle à la fois son caractère, ses valeurs, son éthos (la façon dont les autres le voient), et ses objectifs dans la société. La personnalité du héros est amenée à évoluer au cours des saisons, elle ne fige pas le héros dans une seule catégorie tout au long de l'histoire.

Ces trois masques permettent aussi au spectateur de lui accorder des circonstances atténuantes, par exemple, un passé difficile et des traumatismes qui engendrent un tel comportement.

Connaître les aspects intimes d'un personnage suscitent la compréhension et l'attachement, car, c'est un accès universel qui parle à tout à chacun. En effet, parfois, certaines situations fictives peuvent ne pas être totalement étrangères pour le téléspectateur. Dans ce contexte, il est d'autant plus facile de se mettre à la place du personnage, le comprendre, éprouver de la tendresse pour lui. Cependant, cela peut susciter également de la sympathie. Si un spectateur atteint d'un cancer regarde une fiction dans laquelle le héros est malade, il serait susceptible d'être sensible à sa tristesse. Comprendre les émotions de l'autre sans forcément se mettre à sa place, s'identifier à lui par un transfert d'émotion est propre à la sympathie.

Il existe une participation plus irraisonnée du téléspectateur, une participation émotionnelle que décrit la sympathie. Il est possible de se projeter brutalement au personnage, par sympathie, en ressentant ses émotions. Dans cette situation, le téléspectateur sort de la fiction et laisse envahir sa vie réelle par tout un tas de pensées, telles que « ce personnage vit la même chose que moi » ou encore « moi, je n'aurais pas fait les choses de cette manière ». François Jost (2015) affirme que compatir à l'état de santé d'un personnage (comme toute autre situation : rupture, perte d'un proche, etc.) ne se fait pas à travers l'empathie, mais la sympathie. Ce sentiment est alors plus égoïste qu'altruiste : « Le personnage et moi, nous partageons une souffrance, mais pas l'objet de cette souffrance ; ce n'est pas sa souffrance fictive qui m'émeut, mais la mienne, nie, réelle, qui serait ou qui est de me retrouver dans une situation comparable » (François Jost, 2015, p.231). Cela donne naissance à une troisième activité spectatorielle (après l'empathie et la sympathie) que l'on appelle la comparaison. La comparaison au personnage d'une fiction permet de se rapprocher de lui ou, à l'inverse, de s'en éloigner.

Finalement, l'attachement pour ce méchant héros, entraîne l'acceptation d'actes répréhensibles. Par exemple, il serait logique de se retrouver dans un

personnage aimant et protégeant sa famille, sans forcément adhérer au fait qu'il tue pour y arriver. Et pourtant, cela pourrait être une raison pour lui accorder le pardon. C'est un phénomène que l'on retrouve également dans la vie quotidienne : apprécier des amis pour leurs qualités humaines sans forcément accepter leurs comportements et leurs opinions.

De ces trois portes d'accès, résultent des sentiments contradictoires et des projections-identifications partielles. Le téléspectateur a besoin de se mettre à la place de l'autre que ce soit visuellement, idéologiquement ou encore affectif. Si le scénario ne le permet pas alors il sera, pour le spectateur, compliqué d'entrer dans la fiction.

François Jost (2015) conclut alors que l'attachement envers le méchant ne provient donc pas de l'univers fictionnel (comme l'avait affirmé Jean-Pierre Esquenazi (2009) au point 2.2.2) dans lequel il évolue, mais émane des trois masques qui le composent et derrière lesquels les individus se cachent.

En résumé, la compréhension émotionnelle d'un personnage passe par trois stades : actions, gestes, expressions faciales, voix-over, adresses qui renvoient à une émotion ; le comportement du personnage mis en rapport avec la situation dans laquelle il se trouve ; la compréhension de la nature et de l'objet de l'émotion ainsi que la raison qui l'a suscitée. Ensuite, la compréhension narrative doit passer impérativement par l'empathie car, sans entrer dans la perspective émotive d'un personnage, il est impossible de comprendre sa psychologie, ses motivations ainsi que son comportement et ses actions. La sympathie, quant à elle, est un ressenti beaucoup plus personnel qui rapproche le spectateur du personnage par le biais d'une émotion vivement ressentie. C'est par elle que le phénomène de l'attachement au personnage se crée, car l'univers fictionnel renvoie à soi-même autant qu'au personnage. Personnage que le public utilise pour s'attendrir sur lui-même. Ces émotions ressenties qui conduisent à l'attachement font des individus, des êtres humains. Être incapable d'empathie ou de sympathie, c'est se réduire à des bourreaux sans humanité.

2.2.3.4. L'aspect (audio)visuel du récit

D'un point de vue visuel, le téléspectateur, qui est au cœur de ces séries, est souvent amené à être un témoin visuel de scènes de crime. Ces meurtres sont plus ou moins supportables, selon la manière dont on les lui montre. L'adoucissement (le fait de ne pas montrer l'entièreté d'une scène de meurtres, mais assez pour deviner ce qui se passe, par exemple) de ces scènes fait en sorte que le jugement des téléspectateurs envers ces méchants ainsi que leur empathie pour eux reste inchangé ou dérive moins. « Tout ce que les gens désirent dans un meurtre, c'est une copieuse effusion de sang ; qu'il y ait de ce point de vue un étalage criard, et cela leur suffit. Mais le connaisseur éclairé à le goût plus raffiné ; et notre art, comme tous les arts libéraux quand ils sont l'objet d'une maîtrise parfait a pour effet d'humaniser le cœur » François Jost (2015) met en avant cette remarque de Thomas de Quincey (1995, p.235) dans le but de tracer la frontière entre le supportable et non supportable lors du visionnage d'une scène de crime : la qualité de la mise en scène, le sang répandu, un rituel raffiné rend la violence plus acceptable. Les meurtriers les plus cruels se différencient par leur froideur, leur manière de tuer de sang-froid, mais également par la justification de leurs actes.

Enfin, les téléspectateurs supporteront donc ces scènes de crimes simplement parce qu'elles sont artistiquement bien réalisées. À défaut de renvoyer la fiction à la réalité, ils parviennent à admirer la construction du récit et de ces personnages. Vincent Jouve (2019) considère le récit d'une fiction comme étant un objet d'art. Lorsque celui-ci est esthétiquement bien construit, cela suscite du plaisir¹. Il y a le plaisir d'être plongé dans une histoire, car il y a un intérêt pour les personnages et les événements et le plaisir de consommer quelque chose d'esthétique qui rend l'expérience agréable (Frank Wagner, 2019). Boris Tomachevski (1925, cité par Vincent Jouve, 1992, pp.120-121) affirmait que l'auteur d'une fiction peut susciter la sympathie à l'égard de personnages au comportement douteux, car le rapport émotionnel qui existe entre le destinataire et le héros relève de la construction

¹ Esthétique : « plaisir suscité par la dimension artistique d'un objet d'art » (Vincent Jouve cité dans l'interview de Frank Wagner, 2019, §16),

esthétique de la fiction. Le texte l'emporte sur l'idéologie, c'est-à-dire, que la dimension affective du héros est associée avant tout aux aspects de la mise en texte. Les procédés romanesques sont donc souvent à la source des émotions ressenties envers un méchant (Vincent Jouve, 1992).

Pour reprendre l'auteur François Jost (2015, p.279), « La méchanceté est une formidable machine à fabriquer des scénarios [...] Peu nous importe si, dans la réalité tout serait justifiable ou non, nous suivons avec délice cette cohérence qui se construit sans cesse grâce à des pistes auxquelles nous n'aurions pas pensé, donnant raison à cette loi narrative énoncée par Hitchcock : "Meilleur est le méchant, meilleur est le film" ».

2.2.3.5. La sympathie envers un gang : cas *Le parrain*

Rosario Giovanni Scalia (2019) a consacré son analyse à la saga *Le Parrain*. Ces fictions ont mis en avant notamment le personnage de Vito Corlaone : conservateur, autoritaire, machiste ou encore homophobe. Cependant, la famille mafieuse a suscité, de par ses valeurs envers la famille, un élan d'admiration venant des téléspectateurs préférablement à l'aversion et le rejet. La fiction a attisé la sympathie du public les poussant à croire qu'il existe une « bonne mafia ». Les films mettant en scène la famille mafieuse ont joué un rôle important dans la propagation de la légende de la « bonne mafia ». La saga a connu un tel succès mondial, qu'elle était pendant un certain temps la seule source d'information sur le phénomène mafieux pour une grande partie de l'opinion publique. La série mettait en scène, dans le film, une société prônant la fidélité aux valeurs familiales, la vengeance des opprimés, l'usage parcimonieux de la violence, le comportement sage et équitable dans l'administration, le statut héroïque en se positionnant comme ennemie des affaires « sales ». Corléone luttait contre les trahisons de sang et d'honneur de la part des familles mafieuses rivales, rendant ainsi davantage plausible l'existence d'une « bonne mafia » gérant uniquement des trafics sans conséquence grave comme le jeu ou la contrebande. Par la suite, il y a également le refus d'exploiter des trafics de drogues de la part de Vito Corléone qui accentuera davantage la face intègre de cette mafia décrite, par

la fiction, comme étant vertueuse et dotée d'une conscience morale inexistante dans les mafias du monde réel (Rosario Giovanni Scalia, 2019).

Selon l'auteur, le personnage de Vito Corléone se positionne comme un héros tragique², en grande partie grâce à son lourd passé. Il a bâti sa vie sur base d'une éthique simple et correcte qui lui a permis de survivre et d'être à l'abri de tout excès lors de son entrée dans la communauté italo-américaine new-yorkaise. La fidélité envers ses bienfaiteurs et son amour pour sa femme et sa famille, sa générosité à l'égard de ses amis, son intransigeance face à l'injustice et l'arrogance, sont les caractéristiques qui vont permettre aux téléspectateurs de se familiariser avec le personnage de Vite Corléone. De plus, ce héros fonde également son éthique sur l'expression *œil pour œil, dent pour dent* que l'on retrouve également dans les westerns. Le genre western mettait en scène des héros/ justiciers courageux et impitoyables dans des situations tragiques semblables à un monde sauvage sans règles ni lois. « Le transfert du système de valeurs du monde chevaleresque du western à l'univers criminel de la mafia a en partie contribué à forger des sentiments de sympathie et d'approbation à l'égard de ce dernier, et à créer une version mafieuse du mythe de la frontière, l'un des mythes fondateurs de l'imaginaire nord-américain » (Rosario Giovanni Scalia, 2019, §21). Ce transfert de valeur confère alors aux criminels de la mafia un statut de héros courageux pouvant traverser chaque obstacle. La fiction place également les mafieux au-dessus des lois auxquelles le commun des mortels doit se plier dans la vie réelle. Par conséquent, cela peut devenir une perspective attirante pour des potentiels aspirants.

² Le héros tragique est celui qui, voulant le bien de manière inconditionnelle et faisant tout ce qu'il croit être nécessaire à son accomplissement, produit enfin de compte le mal, l'opposé de l'objet de sa volonté, qui surgit pourtant de sa volonté consciente (Jean Christophe Lemaître, 2010, §20).

3. Cadre d'analyse

3.1. Critères d'analyse

Concernant le choix des séries télévisées à analyser, il semblait judicieux de privilégier une série terminée dont le récit est bouclé. Il est un peu moins intéressant d'étudier des séries en cours de diffusion. Cela permet, selon François Jost (2015), de ne pas tirer des conclusions trop hâtives quant au comportement d'un personnage qui pourrait, par la suite, être infirmé. Cependant, la deuxième série analysée dans ce travail est encore en cours de diffusion mais il y a assez de contenu pour pouvoir être analysée et pour percevoir l'évolution des personnages de cette dernière. Enfin, il est réducteur de s'intéresser à quelques séquences d'une série et de la réduire à quelques épisodes, c'est pour cette raison que nous nous sommes intéressés au contenu des deux séries de manière globale.

En ce qui concerne la série *Narcos*, il s'agit d'une série historique américaine diffusée par *Netflix* en 2015 et produite par José Padilha. La série est composée de trois saisons dont les épisodes durent en moyenne 50 minutes. Pour cette fiction, nous nous intéressons principalement aux deux premières saisons, car la troisième ne raconte plus l'histoire du personnage de Pablo Escobar. En effet, le récit se déroule en Colombie dans les années 1980 et relate l'histoire de celui-ci, baron du cartel de Medellín et traqué par deux agents américains de la DEA. Le personnage sur lequel nous nous focalisons essentiellement est le personnage de Pablo Escobar incarné par Wagner Moura.

Pour ce qui est de la seconde série sur laquelle se porte l'analyse, elle se déroule dans la ville de Birmingham dans les années 1919 en Angleterre, et relate l'histoire d'une famille de criminels : les *Peaky Blinders*. Il s'agit d'une série britannique, créée par Steven Knight (2013), et diffusée sur *BBC ONE*, *BBC TWO* et *Netflix*. La série se compose de cinq saisons constituées d'épisodes dont la durée est en moyenne de 55 minutes. Il y a également une sixième saison en cours de production. Cependant, comme nous l'avons expliqué ci-dessus, il semble que la série possède déjà un bon avancement et

le contenu est également bien fourni pour effectuer une analyse pertinente de la série et du personnage principal. Enfin, l'analyse se portera essentiellement sur le chef de famille : Thomas Shelby.

3.2. Méthodologie d'analyse

Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, l'objectif de notre recherche est de mettre en lumière les éléments narratifs favorisant l'attachement des méchants dans les séries télévisées. Pour ce faire, nous nous sommes orientés vers une étude de cas. « L'étude de cas se caractérise par la volonté du chercheur de ne pas dissocier le phénomène de son contexte et au contraire de prendre en compte dans l'analyse les relations entre le phénomène et son contexte, en étant ouvert à une pluralité de dimensions, inscrites dans une perspective historique » (Luc Albarello, 2011, p.7). Effectivement, afin d'aboutir à des résultats, deux séries télévisées ont été sélectionnées pour ce travail, *Narcos* et *Peaky Blinders*, afin d'y déceler des éléments pertinents qui répondraient à la question de recherche. Dans ce cas, il est indispensable, comme le dit la définition ci-dessus, de ne pas dissocier le phénomène de son contexte, car ce dernier occupe une place importante dans l'analyse d'une série. Le phénomène serait l'histoire du récit et les aventures de ses personnages, placés dans un contexte, un environnement, où se déroule la fiction. L'une ne va donc jamais sans l'autre.

Le choix des séries télévisées s'est alors porté sur ces deux fictions, en raison de l'attachement que nous avons pu ressentir envers les méchants, lors d'un premier visionnage. Il en a été déduit que ces deux protagonistes, Pablo Escobar et Thomas Shelby, incarnaient le genre de méchant pour lesquels nous développons, généralement, un certain attachement.

Tout d'abord, notre analyse portera sur une observation directe de séries télévisées sera effectuée, afin de faire ressortir les éléments qui répondront à la question de recherche. « L'analyse implique donc naturellement qu'un regard extrêmement précis et attentif soit porté sur l'environnement physique et social dans lequel prend place la situation étudiée, l'événement, le

programme, l'activité qui fait l'objet de l'analyse [...] L'analyste prend connaissance du site, il y est présent, il y séjourne, il s'y intègre, il observe le plus précisément possible ce qui se passe [...] Un regard attentif permet d'être véritablement à l'affût d'éléments décisifs qui donneront ultérieurement la possibilité de tester les hypothèses » (Luc Albarello, 2011, p.61). Dans le cas de cette analyse, il s'agira d'observer la totalité des épisodes des séries qui ont été sélectionnées pour ce travail. En parallèle, nous prendrons des notes sur le côté durant le visionnage que nous pourrions retrouver en annexe de ce travail.

Il a été élaboré au préalable, sur base de la littérature, et notamment celle de François Jost (2015 : « *Les nouveaux méchants : quand les séries américaines font bouger les lignes du bien et du mal* », une grille d'analyse (3.2.1). Cette grille d'analyse se compose de critères théoriques sous forme de questions qui nous permettront de repérer plus aisément, dans les récits, les données intéressantes à notre étude. Ces critères sont établis à partir de la théorie et sont classés selon deux grandes catégories : identité du personnage et implication du téléspectateur. Nous opterons donc pour une analyse thématique, qui consiste « à procéder systématiquement au repérage, au regroupement et subsidiairement, à l'examen discursif des thèmes abordées dans un corpus » (Paillé et Mucchielli, 2016, p.236)

Nous avons choisi, pour ce travail, une récolte de données de type qualitatif. Effectivement, les données que nous utiliserons pour notre analyse seront des données qualitatives, composées de paroles orales, de gestes, de langage non verbal, en d'autres termes des données purement descriptives.

Une fois les données récoltées et classées par critères, nous les synthétiserons en un texte, en se nous basant sur trois grands thèmes : la présentation du personnage, sa méchanceté et l'attachement fictif envers le héros. Ensuite, les éléments ressortis lors de l'analyse seront comparés à ceux présents dans la littérature, afin de confirmer ou infirmer l'application de la théorie aux récits sélectionnés. En effet, l'analyse de la récolte de données permettra de vérifier si les séries étudiées, *Narcos* et *Peaky Blinders*, utilisent les techniques et les procédés développés par les auteurs présents dans le cadre théorique. Cela

permettra également de pointer les concordances et les différences entre les deux séries. L'objectif étant aussi d'observer si le cadre théorique utilisé par François Jost (2015), pour analyser les séries qu'il a sélectionnées, s'applique à celles choisies pour ce travail.

En résumé, notre analyse se divisera en deux grandes parties. D'une part, un point d'observations et, d'autre part, des conclusions reprenant nos interprétations et leur lien avec la théorie. Il est primordial de souligner que, le regard porté sur les séries sera considérablement différent dans ces deux parties. Dans celle qui concerne l'observation, nous nous contenterons de rapporter ce qui a été fait, ou dit, dans les séries en nous référant à l'opinion des personnages. Tandis que dans la partie qui concerne les résultats d'analyse, nous interpréterons ces observations en les confrontant, non seulement à la théorie vue précédemment, mais également au sens commun et à la réalité.

3.2.1. Fiche d'analyse

- **Identité du personnage**

1. Contexte lié au personnage (personnalité, physique, valeurs, profession, entourage,)
2. En quoi peut-on dire que le personnage est « méchant » ?
3. Quelles sont les raisons qui ont poussé le personnage à devenir méchant ? (justice, argent, famille, communauté, vengeance, au nom de Dieu, élimination des personnes indésirables)
4. Le personnage évolue-t-il dans le temps ? (Physiquement, mentalement, émotionnellement (remords, culpabilité, etc.), humanisation ou intensification des actes méchants ?)
5. Comment le personnage évalue-t-il sa propre méchanceté et celle des autres ? Comment les autres personnages évaluent-ils la méchanceté du personnage ? Comment est-il perçu par les autres personnages ? (Évaluation sur le long terme, évolution)

6. Selon le héros, où se place la frontière entre le bien et le mal ? Quelles sont ses limites ? (Évaluation sur le long terme, évolution)
7. Le méchant se distingue-t-il des « super méchants » / assassins ? (Quelles sont les différences ? Scènes de violence différentes ?) (Évaluation sur le long terme, évolution)
8. Quelle est la position de son/ sa partenaire et de ses proches ? (Condamnent-ils le mensonge et le mauvais comportement ? Sont-ils complices ? Sont-ils au courant ? acceptent-ils ? Pourquoi l'aiment-ils ?)
9. Quels sont les mensonges que le personnage utilise-t-il pour cacher sa double vie ? Comment sauve-t-il les apparences ? Avoue-t-il la vérité ? (Évaluation sur le long terme, évolution)

• **Implication du téléspectateur**

10. Quel type d'attachement est privilégié par le récit ?
11. D'un point de vue émotionnel, quels seraient les éléments narratifs qui pourraient favoriser l'attachement du spectateur (empathie, sympathie, comparaison et sentiments) ? (Capable de sentiment, d'émotion, s'adapte-t-il facilement à une communauté ? la famille, son passé, ses valeurs, ses échecs l'utilisation de l'actualité)
12. D'un point de vue audiovisuel, quel type de scène et de procédés narratifs (ou audiovisuels) sont utilisés pour tenter de provoquer l'attachement du spectateur (empathie, sympathie, comparaison et sentiments) ? (Voix-off/over, caméra dans les yeux du personnage, regard vers la caméra, geste qui invite le public à comprendre, apartés, séquences émotion)
13. Quel rôle est assigné au téléspectateur par la mécanique narrative (témoin, complice, confident) ? (Le téléspectateur est-il au courant des mensonges du héros ? Connait-il ses projets ?)
14. Quelles sont les valeurs du héros auxquelles le téléspectateur pourrait adhérer et s'identifier ?
15. Tous les actes sont-ils acceptés par le téléspectateur ? Certains actes sont-ils impardonnables ? Quelles sont les limites du téléspectateur ?

3.3. Analyse série : *Narcos*

3.3.1. Présentation du héros

« Je suis Pablo Emilio Escobar Gaviria. J'ai des yeux partout. Vous ne pouvez pas bouger une oreille sans que je le sache. Un jour, je serais président de la République de Colombie. Vous voyez, je gagne ma vie en faisant des affaires. Peinard. Acceptez mon offre ou vous subirez les conséquences. L'argent ou le plomb. Choisissez. » (1x01) C'est de cette manière que le personnage de Pablo Escobar se présente, dès le premier épisode, dans la série *Narcos*. Dès les premières images, le récit met en avant l'emprise que Pablo Escobar exerce sur la police (et sur d'autres également). Il est craint, instaure la peur, et possède un réel pouvoir sur eux en utilisant la menace et l'argent. Cela se ressent notamment à travers une scène dans laquelle Pablo se fait arrêter par les autorités pour importations illégales. Ce dernier menace alors chaque policier en citant les prénoms de leur famille respective et leur demande de fermer les yeux et d'obéir. Les policiers craignant pour leur proche acceptent (1x01). C'est de cette façon qu'Escobar obtient ce qu'il veut, en instaurant la crainte autour de lui. « À Pablo Escobar, on lui doit le respect » (Pablo Escobar : 2x01)

Escobar débute ses affaires dans la contrebande de cigarettes, d'alcool et de marijuana. Peu à peu, il élargit son business et se met à fabriquer et transporter de la cocaïne. Il construit des laboratoires dans les jungles de Colombie, où la cocaïne sera créée, puis exportée, en direction de Miami. À 28 ans, Pablo Escobar commence un trafic, qui fera de lui l'homme le plus riche de la planète, et s'autoproclame chef du cartel de Medellín. Cet argent le rend intouchable par la corruption des politiciens et des autorités policières et judiciaires. Il parvient à rester longtemps intouchable et à s'en sortir.

Physiquement, le personnage d'Escobar est grand, avec du ventre, des cheveux noirs, une moustache et une façon de s'habiller assez simple. Il a également un regard noir qu'il utilise pour intimider les personnes qu'il veut soumettre.

Pablo est entouré de sa famille : sa femme Tata, ses enfants (Manuela et Pablo), sa mère Hermilda et son cousin Gustavo, sans compter tous les hommes de main qui lui sont plutôt fidèles. Son argent lui permet principalement de faire plaisir à son entourage, mais aussi aux gens pauvres de Medellín, en construisant des maisons pour ces derniers. Escobar possède des avions, des maisons, des voitures, des bateaux ainsi que 800 propriétés. Il a construit son succès et sa fortune lui-même. « Vous croyez que vous valez mieux que moi, mais je suis parti de rien, je me suis battu pour devenir qui je suis » (1x10). Il évoque souvent son passé pauvre pour décrire l'homme qu'il est devenu. Il ne se voit pas comme un homme riche, mais comme « un pauvre qui a de l'argent » (1x03). Se considère comme étant un homme du peuple, venant de la rue, et se positionne comme l'ennemi des puissants. Lorsqu'il veut s'engager dans la politique (son rêve est d'être président de la Colombie), son objectif est d'être le porte-parole du peuple. « Ceux qui ne sont pas considérés pourront parler, ceux qui ont faim passeront à table, ceux qui veulent apprendre iront à l'école, ceux qui veulent rêver verront qu'il n'existe pas de limites pour les réaliser, en moi ils trouveront l'ami qu'ils ont toujours eu, l'ami d'aujourd'hui, l'ami d'hier et l'ami de demain » (1x03). Escobar est présenté comme étant généreux avec les habitants de Medellín. Pablo, ainsi que sa famille, sont également des personnes très croyantes. « Ceux qui me connaissent savent que j'ai de l'humour. Je me suis toujours considéré comme heureux. J'ai toujours été comblé, optimiste. J'ai toujours eu foi en la vie. Je chante sous la douche » (Pablo Escobar : 2x02).

3.3.1.1. Le héros vu selon les autres personnages de la série

3.3.1.1.1. La DEA/ les politiciens/ les autorités

« Un terroriste, un trafiquant de drogue, un meurtrier » (Murphy : 1x08). C'est de cette manière que l'agent américain de la DEA (qui est notamment la voix-off de la série) décrit le personnage de Pablo Escobar. En Colombie, une unité de recherche s'est créée, comme une unité permettant « d'attraper les méchants et n'aimant pas les narcos » (Murphy : 1x01). Toutes les personnes contribuant à la capture d'Escobar sont alors considérées comme étant ennemies du héros. Ses opposants, que ce soit la police, les politiciens

ou les soldats, veulent le voir, soit en prison aux États-Unis (les prisons y sont plus strictes), soit mort. D'ailleurs, à la mort de Pablo, Murphy affirme que tout le monde était content de sa mort et trinquait à l'événement (sauf sa famille).

Dans le récit, le président César Gaviria joue un rôle important dans l'histoire d'Escobar. Il est celui qui s'est souvent opposé à lui. Il est l'une des rares personnes à n'avoir jamais été corrompu. Ses refus incessants de négocier avec le narcotrafiquant lui ont voulu moult problèmes. Cependant, il n'a jamais rien lâché et a toujours persisté à capturer le criminel. Dans l'épisode 1 de la saison 2, le président s'adresse au peuple : « Pablo est désigné comme étant le narcoterroriste le plus sanguinaire de tous les temps [...] j'espère que notre pays sera enfin libéré des griffes de Pablo Escobar et cessera d'être l'otage de la terreur, de l'intimidation et du meurtre ».

Cependant, une qualité que l'agent Murphy accorde à Escobar, c'est d'être malin. En effet, Pablo réussit constamment à devancer les policiers. Il a construit des souterrains dans chaque propriété où il a demeuré afin qu'il puisse s'échapper avec sa famille lorsque les autorités découvraient où il habitait (2x02). Cependant, parfois, pour échapper à la police il n'a pas besoin de ruse. Il suffit d'avoir recourt à l'intimidation. Notamment dans une scène où une armée complète de soldats recule lorsqu'il se trouve nez à nez avec Escobar et deux de ses hommes (2x01).

Enfin, à la fin du récit, la police colombienne et la DEA sont tout de même parvenus à tuer Pablo Escobar, à la suite d'une course poursuite. Lorsque l'agent Murphy voit le corps du criminel à l'agonie (c'est la première fois qu'il voyait Escobar), il se rend vite compte que derrière le monstre qu'il traquait depuis des années, se cache, en réalité, un homme comme un autre. « Tout ce temps passé à le traquer, et tout d'un coup j'avais ce putain de Pablo Escobar sous les yeux. Pendant des années, je m'étais imaginé cette ordure. Quel monstre ce serait. Mais voilà... quand vous posez les yeux sur lui, le diable s'avère décevant. C'est juste un homme. Sa barbe pousse aussi, gros, pieds nus. Vous regardez le mal » (Murphy 2x10).

3.3.1.1.2. Citoyens

« Le Robin des Bois colombien » (Murphy : 1x03). C'est comme cela que le peuple colombien décrit Pablo Escobar, au début du récit. Comme précisé plus haut, Pablo Escobar a joué un rôle important dans la vie des citoyens. Il est venu en aide aux habitants de Medellín en construisant un village avec plusieurs maisons destinées aux personnes pauvres. Des centres éducatifs et sportifs pour les jeunes ont également été créés par Escobar. Il se balade aussi dans les rues pour distribuer de l'argent aux personnes qu'il croise (2x01). La population colombienne l'adore, à tel point que la plupart des habitants ont dans leur salon un portrait de Pablo qu'ils vénèrent. Lorsqu'il propose à des personnes de travailler pour lui, elles se disent honorées de l'opportunité (1x06). Selon l'agent Murphy de la DEA, le fait qu'un narco veuille se présenter à présidence, « ce n'est pas si dingue que ça » (1x03), car du point de vue de la population, Escobar n'est pas un dealer, mais un cador, l'incarnation de la réussite, celui qui a construit des maisons pour les plus démunis. « Les Américains le voient comme un trafiquant, les Colombiens, comme un Dieu » (Murphy : 1x03).

Cependant, l'opinion de la population envers Escobar évolue. En effet, peu à peu, la population se sent de plus en plus en danger dans leur propre ville. La guerre entre Escobar et le gouvernement cause beaucoup trop de dommages collatéraux. Des milliers d'innocents sont morts suite aux bombes placées par Escobar dans les cinémas, les librairies, et en pleine rue. En réponse à ces événements, les gens commencent à ouvrir les yeux sur la personne qu'ils vénèrent. Des marches blanches sont organisées par le peuple, dans le but de protester contre les narcos. Les Colombiens perdent espoir qu'un jour la Colombie soit en paix (car tous les politiciens se font tuer). Dans l'épisode 8 de la saison 2, après avoir posé des bombes dans les rues de Medellín, les gens sont fous de rage et organisent des manifestations en demandant la mort d'Escobar. « Escobar avait basé sa réussite sur la terreur, et ça a plutôt bien réussi, mais faire sauter 100 kg d'explosif devant un centre commercial au centre de Bogota une semaine avant la rentrée scolaire, tout le monde trouvait qu'il avait été trop loin. Tout le pays était fou de rage, il n'y avait aucun moyen de se justifier ni de se dérober » (Murphy : 2x08). « Vous vous

souvenez que les gens appelaient Escobar le Robin des Bois colombien ? Et ben... c'était fini tout ça. Ses attentats à la bombe avaient dégouté ses plus fervents partisans. Les habitants de Medellín qui l'avait toujours protégé le voyaient maintenant sous un autre jour » (Murphy : 2x08).

De plus, les gens craignent Pablo Escobar, ils ont peur de ce qu'il pourrait leur faire, à eux et leur famille. Certains préfèrent mourir que de donner des informations sur lui à la police. Comme le prouve une scène d'hélicoptère, dans l'épisode 3 de la seconde saison, dans laquelle le commandant Carrillo se trouve avec deux associés d'Escobar dans un hélicoptère afin de les extraditer aux États-Unis. Il leur demande de les aider à capturer Escobar, en échange d'une peine de prison plus courte. Le premier, ne voulant pas coopérer, se fait jeter de l'engin par Carrillo. Le second, sachant ce qui l'attendait, n'a rien voulu dire (2x03). Un autre de ces associés, Blackie, prononce également ces mots lorsqu'il se fait torturer par la police pour avoir des informations sur Pablo : « jamais je ne balancerai le patron » (2x08).

Il en est de même pour les habitants de Medellín. Lorsqu'une mise à prix d'un million quatre cent mille euros est annoncée pour des informations sur le Colombien, personne n'appelle la ligne téléphonique créée pour l'occasion. « Pour beaucoup, Escobar était un héros. C'était comme demander à Chicago de dénoncer Michael Jordan. Et ceux qui ne vénéraient pas Escobar avaient trop peur pour appeler » (Murphy : 2x02).

3.3.1.1.3. La famille

Le personnage de Pablo Escobar est très proche de sa famille. En général, elle le supporte et constitue un grand soutien et un moteur pour lui. Sa mère, Hermilda, est une mère très aimante. Dans le premier épisode de la première saison, on aperçoit sa mère fabriquer une veste pour que l'un des hommes de Pablo puisse transporter de la drogue en avion. Elle l'aide donc même parfois dans ses affaires. Elle lui fait entièrement confiance, surtout lorsqu'il lui dit de ne pas s'inquiéter. Elle est souvent en conflit avec sa belle-fille, en raison de son inconscience dans certaines situations. Selon elle, Pablo va tout arranger, Pablo sait très bien ce qu'il fait, il faut lui faire confiance. « Si Pablo dit que tout va bien, alors tout va bien » (2x02). De plus, il n'y a aucune

évocation d'une éventuelle déception de sa part, de reproches envers Pablo, même si elle est bien au courant de l'homme qu'il est. Cependant, même si au fil des épisodes son soutien pour son fils n'a jamais changé, dans l'épisode 7 de la première saison, il y a une prise de conscience de la part d'Hermilda suite à une conversation avec sa belle-fille, quant à l'ampleur que prennent les délits commis par son fils :

- « *Tu crois qu'il l'a fait ? Quand même pas ! Il n'a pas fait exploser un avion.* »

- « *Bien sûr qu'il l'a fait, Hermilda. Mais il avait ses raisons !* »

Si Hermilda n'y croit pas de prime abord, peu à peu, elle commence à comprendre que les récits des médias sur son fils et ses meurtres sont bien réels. Cependant, cela n'a jamais modifié son amour pour lui. Au contraire, elle a toujours vu que le bon en lui. Cela se prouve, dans le dernier épisode de la série, où l'on voit les vraies images de la maman du réel Pablo Escobar, pleurer sur son corps sans vie, en s'exprimant dans les médias : « Je prie Dieu qu'aucune mère ne connaisse jamais la douleur que j'endure. Mon fils n'est pas aussi mauvais qu'on le dit. On l'a accusé de tous les drames qui se sont produits, mais rappelez-vous ce qu'il a fait de bien. Le reste, ce n'est pas lui. Il a construit un quartier pour les pauvres. Et ça personne n'en parle. Comme mon fils on n'en trouve pas deux » (2x10). Dans l'avant-dernier épisode de la série, il y a un flashback d'une conversation entre Pablo et sa mère. Dans cet extrait, elle évoque un souvenir du passé, lorsque son fils avait 7 ans. Elle lui demande s'il se souvient lorsque les soldats ont pris d'assaut leur village. Elle ajoute qu'à cette époque, il était déjà l'homme de la maison et que face à cette violence, il a été fort, coriace, un homme d'action et que, depuis ce jour, elle savait que Pablo serait promis à un grand destin (2x09).

Tata quant à elle, est tout à fait au courant des atrocités commises par son mari, comme le prouve l'extrait ci-dessus et cela ne l'a pas empêché de l'aimer. La relation qu'entretient Pablo Escobar avec sa femme est très fusionnelle et passionnelle. Tata, tout le long du récit a toujours été inquiète pour lui. Jusqu'au bout, et plus intensément lorsque la fin approche pour Pablo et que les ennemis d'Escobar s'en prennent à elle et ses enfants. Tata est continuellement dans l'inquiétude. Toutefois, malgré la vie qu'elle a

vécue, il n'a jamais été question de le quitter. De plus, aucun conflit n'est mis en scène entre eux. Au contraire, elle affirme qu'elle a une belle vie et qu'elle ne peut pas vivre sans lui. Elle n'a aucun regret quant à son mariage avec Pablo. Tata est prête à le suivre par tout, elle ferait tout pour lui. Les scènes de couple reflètent un amour inconditionnel.

À travers les yeux de sa femme, Pablo Escobar est un homme fort, un bon père de famille, un mari merveilleux. Lorsqu'elle apprend que son mari à une aventure avec Valéria, une jeune journaliste, Tata est jalouse mais ne lui en veut pas. Elle lui dit juste qu'il est trop bien pour elle et qu'elle ne lui arrive pas à la cheville, qu'elle ne le mérite pas (1x02).

Son cousin Gustavo Gaviria est également une personne très importante pour Pablo Escobar. Il est également un associé fidèle au point de mourir pour lui. Au cours du récit, il y a plusieurs évocations du passé concernant Pablo et son cousin. Les deux personnages sont très proches.

Ses enfants ont toujours vu leur père comme un héros jusqu'à la fin. Ils sont aimants. Pablo, malgré ses affaires, passe énormément de temps avec ses enfants. Son fils veut devenir un homme d'affaires comme son papa (1x05). Il s'inquiète aussi pour lui, notamment dans l'épisode 9 de la saison 1 où il partage à sa mère son souhait d'aider et de sauver son père. Dans le dernier épisode de la série, les derniers mots qu'il adresse à son père sont : « Tu mérites le plus bel anniversaire du monde ».

Enfin, tout le long de la série, le père Escobar n'est évoqué à aucun moment. Au moment où Escobar est fortement traqué par les autorités, il se réfugie chez son père. Une fois là-bas, ils ne parlent pas des horreurs que Pablo a commises. Son père l'accepte et ne le rejette pas pourtant cela faisait des années qu'ils ne se voyaient plus (sûrement à cause de la réputation de son fils). Son père est un homme simple qui vit à la campagne seul, qui travaille dans sa propre ferme, il a une petite vie tranquille loin du monde de Pablo. On voit à travers cet épisode (2x09) qu'il y a beaucoup de non-dits, mais suite à une dispute le père Escobar, en colère, lui avoue qu'il a honte de lui, que

c'est un assassin et que c'est une vérité qui lui déchire le cœur. Au contraire de son épouse, il n'est pas fier de l'homme que son fils est devenu.

3.3.1.2. Évolution du héros

Le personnage de Pablo Escobar évolue au cours des épisodes. Au début du récit, Pablo est un contrebandier de cigarettes, d'alcool et de marijuana. Il deviendra narcotrafiquant peu après lorsque l'un de ses amis lui propose de se faire plus d'argent grâce à l'exportation de drogues à Miami. Ensuite, Pablo Escobar souhaite s'impliquer dans la politique afin d'aider le peuple et devenir leur porte-parole. Il deviendra alors, plus tard, député, mais cela ne durera pas longtemps, car beaucoup s'imposeront au fait qu'un narcotrafiquant devienne politicien. Ses affaires fleurissent et Escobar devient donc l'homme le plus riche de la Colombie.

Ensuite, concernant son comportement, nous pouvons également observer qu'il y a une intensification quant aux délits qu'il commet. Avant d'être narcotrafiquant, Pablo n'avait jamais commis de meurtres. Dès l'épisode 2 de la première saison, Escobar accomplit son premier meurtre sur des ravisseurs communistes. « À partir de là Pablo a goûté au sang et il aimait ça » (Agent Murphy : 1x02). Cet événement marque le début des multiples assassinats commis par Escobar. Si à l'origine, il commanditait les meurtres de « sales types », peu à peu, il s'en prenait à toute personne qui lui causait des soucis et qui s'opposait à lui : policiers, politiciens d'autres narcos venant d'autres cartels. Par la suite, Pablo faisait en sorte de ne jamais laisser aucun témoin. Cela entraîne alors la mort de milliers d'innocents (de tout âge). Afin d'arriver à ses fins, Pablo est prêt à tout. Dans l'épisode 7 de la saison 1, Pablo voulant assassiner le président de la Colombie, finit par faire sauter un avion qui contenait 107 passagers innocents. À compter de ce jour, « le Robin des Bois colombien est devenu un terroriste » (Murphy : 1x07)

Plus tard, lorsque ses ennemis du cartel de Cali s'en prennent à ses familles ou encore lorsque le gouvernement refuse de négocier avec lui, il n'hésite pas à poser des bombes dans les rues de Medellín causant la mort de milliers de personnes. Ses actes sont souvent jugés comme disproportionnés.

Enfin, à l'épisode 9 de la saison 2, nous remarquons une seconde évolution chez Escobar qui peut être assimilée à une humanisation ou une prise de conscience. Suite à l'amplification des poursuites engagées à son égard, il devient vulnérable, seul, sans famille, sans associé, il ne parvient plus à atteindre ses objectifs, il est tout simplement désarmé. Il décide alors de se réfugier en pleine campagne, dans la ferme où vit son père. Dès ce moment, Pablo vit modestement, loin du luxe. Il travaille à la ferme, cuisine, mange au milieu des animaux. Même physiquement, Pablo se laisse aller (il laisse ses cheveux et sa barbe à l'abandon). Lors de cette visite, nous avons l'impression que Pablo redevient un petit garçon qui aide, travaille et passe des moments de détente avec son père. Il y a également une scène où ce dernier félicite son fils pour avoir exécuté à la perfection un nœud de corde. Lorsque nous évoquons une prise de conscience de la part de Pablo, c'est en partie grâce à son séjour à la ferme. En effet, loin de son monde, Pablo, éloigné de sa famille, se rend compte que l'argent ne sert à rien si ses proches ne sont pas là pour en profiter avec lui. Il songe même à acheter une ferme pour y vivre avec sa famille à cet endroit.

Nous pouvons conclure sur le fait qu'il y a une évolution en deux temps concernant le personnage de Pablo Escobar. Premièrement, nous remarquons une intensification des actes meurtriers qu'il commet, ils deviennent de plus en plus dangereux et causent des dommages collatéraux plus importants. Deuxièmement, lorsqu'il est séparé de sa famille, il prend peu à peu conscience des réelles priorités de la vie c'est-à-dire : être avec sa famille. Ce n'est pas pour autant qu'il quitte les affaires. Il y est forcé, car les autorités arrêtent de plus en plus ses associés et détruisent ses laboratoires de production de drogue.

3.3.2. La méchanceté du héros

3.3.2.1. En quoi le héros est-il méchant ?

Pablo Escobar est considéré comme méchant, car il est un criminel. Il est trafiquant, meurtrier, terroriste, kidnappeur. Il est également méchant parce qu'il possède des caractéristiques, de comportements immoraux. En effet, Pablo est un menteur, il a recours à la menace, utilise son argent pour avoir

plus de pouvoir, se sert des gens puis s'en débarrasse, a une emprise sur tout le monde en suscitant la peur autour de lui, a des activités extra-conjugales, réagit de façon extrême et se venge à chaque contradiction, objection, opposition, trahison, aussi minimes soient-elles. « Si tu t'opposais à lui, tu mourrais » (Murphy : 1x05). Il commet également des meurtres pour se protéger et assurer ses arrières, pour ne laisser aucun témoin. Ce qui conduit, fatalement, à assassiner des innocents. Par exemple, il ordonne à ses hommes de main de tuer une jeune fille et son bébé, car ils pourraient constituer une menace pour ses affaires (1x07). « Pablo escobar a dit : parfois je suis dieu, si je décide qu'un homme doit mourir, il meurt le jour même. Cette ordure a tué des milliers de policiers à un rythme d'environ 400 par an ». (Murphy : 2x03).

En outre, Pablo ne ressent aucun remords pour les meurtres qu'il a commis. Au contraire, dans l'épisode 2 de la première saison, Pablo prend même en photo les corps morts des communistes qu'il a tués afin de les envoyer aux médias, dans le but de faire passer à un message aux politiciens. « Les publications des photos des membres du M19 (communistes) pendus ont fait la une des journaux, donnant une image d'invincibilité à Pablo, s'il pouvait faire ça à des communistes, alors il pourrait le faire à n'importe qui » (Murphy : 1x02).

Ensuite, la méchanceté du héros pousse également les autres à le devenir, ou à agir de manière immorale. C'est notamment le cas avec le commandant Carillo, qui, pour capturer Escobar, est prêt à tout. Dans l'épisode 3 de la saison 2, Carillo interroge des enfants qui travaillent pour Pablo et lorsqu'ils ne lui donnent pas les informations nécessaires, il tue l'un d'eux en guise de message. De plus, sous la menace, il corrompt des policiers ou des politiciens. Des présidents colombiens finissent également par adopter ses tactiques et acceptent de négocier avec lui afin de protéger le pays. De plus, Pablo implique également des enfants et des femmes enceintes dans ses affaires les poussant ainsi à entrer dans le monde du trafic. (1x05)

En résumé, les actes qui ont été cités plus haut constituent des actes illégaux. Ces actes illégaux sont ce qui nous permet de percevoir le personnage comme étant un criminel. Nous pourrions donc résumer la méchanceté de Pablo Escobar en une seule phrase : « Les criminels ne respectent pas les règles, c'est ce qui fait d'eux des criminels » (Murphy 1x08).

3.3.2.2. La perception du héros quant à sa propre méchanceté

« Le bien et le mal sont des concepts relatifs. « Dans le monde des narcos, on fait ce qu'on croit être bien et on croise les doigts » (Murphy : 1x01). Selon lui, les méchants ce sont les autorités, toutes les personnes qui sont contre lui. Dans une scène (1x07), Pablo explique à son fils qu'il ne fait rien de mal, que si les gens s'en prennent à lui, c'est principalement par jalousie et qu'ils veulent lui prendre ce qu'il possède. Lorsque le commandant Carillo tue un enfant qui travaille pour Escobar, il rétorque que c'est un sale type, un monstre, il veut le dénoncer à tout prix (2x03). Au moment où le héros parvient à tuer le commandant, il affirme que « si cet enfoiré était en vie, d'autres flics mourraient. On a fait une fleur à la police colombienne, crois-moi » (2x05). Nous remarquons alors que Pablo s'indigne des actes de Carillo alors que lui-même a commis les mêmes horreurs et bien d'autres encore. Cependant, plusieurs fois dans le récit, Pablo réclame ses droits, se dit être un homme comme les autres et qu'il devrait en bénéficier comme tout le monde. Il réclame le respect de ses droits, alors que lui-même ne respecte pas les droits d'autrui, en les tuant, et ne respecte d'ailleurs aucune loi (2x02).

Pour finir, il est difficile de percevoir chez le héros une prise de conscience quant à ses actes. Cependant, dans l'épisode 8 de la saison 1, nous pouvons tout de même en percevoir une, mais ce sera la seule décelée dans la fiction. Il affirme, dans celle-ci, qu'il avait pour objectif de réaliser de grandes choses pour le pays, mais qu'il est devenu un monstre car les politiciens et les oligarques l'ont poussé à l'être. Il rejette souvent la faute sur les autres. Comme s'il n'avait pas choisi d'être l'homme qu'il est (1x08).

3.3.2.3. Les raisons de sa méchanceté

Les raisons pour lesquelles Escobar a débuté sa « carrière » dans la contrebande n'ont pas été explicitement énoncées dans la série. Cependant, il est tout à fait déductible que cela a été motivé par l'argent. Étant donné que son argent constitue une arme et une forme de pouvoir sur les autres, il est compréhensible que le personnage soit toujours à la recherche d'argent et ne souhaite pas en manquer. Cela pourrait éclaircir le fait que Pablo exporte de la drogue qu'il pourrait vendre en Colombie, à Miami. Cela se vend plus cher aux États-Unis et les Américains sont plus demandeurs.

Cependant, ce qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de cette analyse, ce sont les raisons pour lesquelles le personnage d'Escobar est devenu méchant. Une fois encore, cela n'est pas expliqué explicitement dans le récit. Cependant, plusieurs arguments ont été décelés dans le récit. Comme il a déjà été précisé plus haut, Escobar a commandité et effectué plusieurs meurtres. Ces assassinats ont été motivés par différentes raisons. La première est que Pablo est un rêveur. Il rêve de devenir président de la Colombie (notamment pour que ses affaires se déroulent sans accroc). Lorsque le ministre l'empêche d'entrer dans la politique, Escobar réagit et le tue (1x03). Il est remarqué alors que son but est d'éliminer les personnes qui se mettent en travers de son chemin (ils sont considérés comme étant un obstacle) afin de parvenir à accomplir ses objectifs en paix. C'est avant tout pour cette raison qu'Escobar tue des policiers, des journalistes, des juges, des soldats ou encore des politiciens, car ce sont eux la principale cause de ses échecs et le principal frein à ses rêves. « Le but de la guerre, c'est la paix » (1x08). Cette parole venant de Pablo Escobar résume parfaitement les raisons pour lesquelles il commet des actes aussi répréhensibles : la paix. Dans l'épisode 8 de la saison 1, il affirme également avoir l'intention de réaliser des choses merveilleuses pour le pays, mais qu'il est devenu un monstre à cause des politiciens et des oligarques, jaloux qu'un homme du peuple gagne plus d'argent que lui et soit plus intelligent. Il négocie pour la paix, mais personne n'accepte de négocier avec un narcoterroriste, donc il fait le mal. Si toutefois, les gens acceptaient ses recommandations, tout irait bien selon Escobar

(1x08). Partant de ce constat, ce sont les autres qui le poussent à être comme il est.

Enfin, une autre motivation de son comportement est liée à la protection de sa famille. Lorsque le cartel ennemi s'en prend à sa famille, Pablo riposte et se venge. Les dégâts des actes qu'il commet sont beaucoup plus importants quand cela touche sa famille ou ses proches.

3.3.3. L'attachement au méchant

3.3.3.1. Éléments narratifs favorisant l'attachement

3.3.3.1.1. L'altruisme

Pablo Escobar a beaucoup apporté aux habitants de Medellín (financièrement parlant). Escobar veut se sentir proche du peuple, les gens l'adorent et le vénèrent pour les services qui leur ont été rendus. Lorsqu'il souhaite être élu député, son discours tourne autour du peuple. À contrario des politiciens, Escobar leur donne du concret. Au début du récit, un groupe de communiste (le M19) veut s'attaquer aux narcos afin de leur voler leur argent. Cependant, le chef du groupe refuse de s'en prendre à Escobar, car il aide les pauvres. C'est un type bien selon eux (1x02). Les Colombiens se sentent alors compris et considérés dans les promesses d'Escobar. De plus, ils peuvent s'identifier à lui, car lui aussi a été pauvre lorsqu'il était jeune. Il a créé sa fortune de ses propres mains. Il affirme être parti de rien et qu'il sait ce que ça fait de trimer pour manger, à contrario des puissants. Son but est de se mettre du côté du peuple et combattre, avec eux, les oligarques. De plus, lorsqu'il est en présence du peuple, Pablo est toujours très poli, il n'hésite pas utiliser les formules de politesse, s'informe sur la santé des enfants appartenant aux habitants qu'il croise, complimente certaines personnes, etc.

3.3.3.1.2. La poursuite des rêves

« Si vous aviez grandi dans la pauvreté, d'une ville pauvre, dans un pays et qu'à 28 ans vous aviez amassé trop d'argent pour pouvoir le compter que feriez-vous ? Vous réaliserez vos rêves » (Murphy : 1x03). Comme nous l'avons précisé au point précédent, Escobar est un rêveur. Grâce à son argent, il est parvenu à en réaliser énormément. Cependant, ses ennemies ont contribué à faire en sorte qu'il ne parvienne pas à son but ultime : entrer en

politique et devenir président de la Colombie. Son objectif est de libérer la Colombie des puissants, se battre pour la paix et la prospérité du peuple colombien. Cependant, il ne baisse jamais les bras et veut toujours atteindre ses objectifs, quoi qu'il en coûte.

Grâce son argent, à la menace et à l'emprise qu'il exerce sur la Colombie, Pablo parvient souvent à obtenir ce qu'il souhaite. Un exemple parmi tant d'autres le démontre : Escobar a tenté de négocier maintes fois avec le président Gaviria quant à son séjour en prison. Ce dernier n'a jamais voulu accepter et a fini par céder lorsque les attaques de Pablo devenaient de plus en plus virulentes. Escobar a exigé du gouvernement d'être emprisonné, pour un seul chef d'accusation (trafic de drogue), dans une prison qu'il construirait lui-même et dont les policiers ne pourraient pas approcher à moins de 3 km. La prison, appelé la cathédrale, serait gardée par les hommes d'Escobar. Le président cède, car il craint des représailles sur la population de Medellín, affirmant qu'il préfère que Pablo soit le dirigeant de sa prison dorée plutôt que le dirigeant de la Colombie ou de mettre des bombes dans le pays. La prison qu'il a fait construire se compose d'un terrain de foot, une maison de poupée pour sa fille, un jacuzzi, un bar, une piscine, des billards, sa famille et plusieurs autres fioritures extravagantes. Il est tout de même parvenu à ses fins, il a accompli son objectif et est parvenu à instaurer la paix, pendant un an et demi, grâce à ce consensus. Malgré tout, voulant toujours plus que ce qu'il ne possède déjà, Pablo tente de raccourcir sa peine via des moyens légaux (1x08).

3.3.3.1.3. L'amour pour la famille

Les valeurs familiales d'Escobar jouent un rôle important dans l'attachement du téléspectateur. « Pablo a été attaché à sa famille jusqu'au bout » (Murphy : 1x01). Les horreurs qu'il a commises ont été, en partie, réalisées par vengeance ou dans le but de protéger sa famille. Il s'inquiète en permanence pour la sécurité de sa famille le poussant ainsi à changer de propriété très régulièrement pour ne pas être retrouvé (1x08). De plus, Escobar a toujours refusé de se séparer de sa famille et de quitter Medellín. Tata lui a demandé plusieurs fois de quitter la Colombie et se mettre à l'abri, mais il n'a jamais

accepté en raison de son attachement à son pays. Cependant, lorsque la situation devient de plus en plus dangereuse, Escobar accepte d'envoyer sa famille en Allemagne, en leur promettant de les rejoindre au plus vite. Il finit toujours par céder, lorsqu'il voit que la situation touche sa famille. Finalement, le pays ne les a pas acceptés et cela a poussé Escobar à demander de l'aide au procureur général pour la première fois (2x07). « Vous voulez que Bogota devienne un cratère ? Il faut en arriver là pour que vous protégiez ma famille ? » (2x08).

Dans l'épisode 2 la seconde saison, Pablo ne trouvant plus de moyens de protéger sa famille, ira même jusqu'à proposer de se rendre et de purger sa peine dans une prison modeste (2x02). « Où que soit mon fils et quoi qu'il fasse, c'est pour cette famille, ne l'oublie jamais ! » (Hermilda : 2x09). Pablo souhaite juste une chose, qu'on ne condamne pas sa famille pour ses erreurs. « Le plus difficile pour moi est d'être éloigné de ma famille que j'aime plus que tout au monde, mais je me sens bien, je me sens fort. Je compte bien me battre jusqu'au bout contre ces injustices » (Pablo : 2x10).

Sa relation avec ses enfants est particulièrement touchante. Il s'en occupe beaucoup, joue avec eux, il est fier d'eux et les éduque d'une bonne manière avec de bonnes valeurs. « On doit prendre soin les uns des autres, toujours, on est une famille » (Pablo : 1x06). Lorsqu'il part s'installer dans la Cathédrale, il dit à son fils qu'il doit rester fort et ne jamais être faible et qu'il doit protéger sa sœur (1x07). De plus, il est au petit soin pour ses enfants. On le démontre dans une scène culte de la série : Escobar n'hésite pas à brûler des liasses de billets pour réchauffer sa fille se plaignant du froid (2x06). Les scènes avec sa famille permettent de mettre en avant le côté doux et protecteur du personnage. Ce qui favorise également l'attachement envers Escobar, c'est que d'une part, il y a sa vie de narcos et son trafic de drogue et de d'autre part sa vie de famille. Les deux ne sont quasi jamais associés sauf quand ils sont des dommages collatéraux. Nous décelons alors, chez le personnage, deux personnalités différentes.

3.3.3.2. Limites du téléspectateur

La série montre cependant des faits choquants. Par exemple : les meurtres de personnes innocentes, d'enfants, de jeunes mamans, de témoins, etc. L'une des premières scènes choquantes est lorsque Pablo fait croire à un jeune homme, qui a une femme et un enfant, qu'il va travailler pour lui. Son rôle est de prendre l'avion, avec le futur président, pour enregistrer sa conversation. Le jeune homme, content et honoré de travailler pour Pablo, s'installe et enregistre la conversation. Cependant, il s'agissait d'un piège. En réalité, Pablo a utilisé ce garçon pour y poser une bombe. Celle-ci causera la mort de 107 passagers innocents. Pablo avait pourtant été gentil avec lui et sa famille : il lui avait donné des vêtements, avait promis qu'il le sortirait de la misère et qu'il pourrait offrir tout ce qu'il veut à sa femme et sa fille lorsqu'il sera payé pour son service rendu. Les téléspectateurs n'étaient pas au courant de cette manigance, ce qui provoque un effet de surprise négatif. Pablo a trahi une personne pour qui le public avait de la compassion, au vu de sa situation financière, mais aussi en raison sa gentillesse (1x06).

Cependant, une majorité des assassinats mis en scène dans le récit est uniquement commanditée par Escobar et rarement commis par lui-même. Ce sont ses hommes de main qui se chargent de la besogne. Ceci permet de le disculper en partie et de protéger l'attachement que les téléspectateurs pourraient ressentir à son égard. Il faut attendre l'épisode 9 de la première saison pour voir Pablo exécuter lui-même une personne. Il s'agit d'un de ses associés et amis qu'il soupçonne de l'avoir volé. Il le tabasse jusqu'à la mort avec une queue de billard. On retrouve ce type de scène lors du premier épisode de la saison 2. Ces scènes ne sont pas nombreuses, mais sont tout de même violentes. Malgré que les actes ne soient visuellement pas associés au personnage, le personnage est tout de même tenu pour responsable, principalement parce que les spectateurs assistent à des scènes qui dévoilent son caractère. De plus, la voix-off de l'agent Murphy commente les événements et pointe Pablo Escobar comme responsable.

3.3.4. L'effet au réel

Narcos utilise en permanence des flashes d'informations réelles, émanant de journaux télévisés du monde, ainsi que des archives (audio)visuelles montrant la vie privée de Pablo Escobar. On peut y voir : des discours présidentiels (USA et Colombie), des clichés d'Escobar en présence de ses associés, des photos de ses propriétés, de ses biens et des images de la cathédrale (intérieur et extérieur). La mort de Pablo Escobar a également été filmée et insérée dans le récit, ainsi que les images de sa maman pleurant sur le corps mort de son fils (2x10). Les visuelles des attentats à la bombe qu'Escobar a commandités ont également été ajoutés dans le récit. Enfin, chaque épisode est ponctué d'images de la Colombie, des années 80, et d'événements liés à cette histoire vraie. Ces visuels sont un retour à la réalité renforçant ainsi l'effet de méchanceté lié au personnage. Elle met les téléspectateurs face à la vérité et aux événements réels.

3.4. Analyse série : *Peaky Blinders*

3.4.1. Présentation du héros

Les Peaky Blinders sont un gang de mafieux qui dirigent la ville de Birmingham, dans les années 1920. Thomas Shelby est le leader de ce gang dont les membres proviennent principalement de la famille Shelby et des hommes de confiance, qui, comme eux, ont combattu en tant que soldat à la guerre (en France). Pour sa mission sur le front français, il s'est vu recevoir des médailles pour actes de bravoure (celles-ci ont été jetées dans le canal par Thomas ne voulant pas être félicité pour les horreurs commises à la guerre).

Le héros est entouré de sa famille composée : d'un grand frère, Arthur ; deux petits frères, John et Finn ; d'une sœur, Ada et de sa tante, Polly. Ce groupe de gangsters s'adonne à des activités très diversifiées : le pari hippique (au début illégal, mais qui recevra une licence plus tard), la contrebande, le trafic d'alcool et de cigarette ainsi que la vente de produits volés. En plus de ces activités professionnelles, Thomas et ses frères combattent des gangs d'ennemis italiens, chinois, irlandais et russes. Cependant, Thomas Shelby aspire à la normalité et à la légitimité des affaires qu'il entreprend. « Je voulais être différent, c'était mon but » (4x05) affirme-t-il. Cet objectif a été

accompli en raison de sa singularité mystérieuse et intrigante. Il se démarque également de ses frères, plutôt agités, grâce à son calme et son côté réfléchi, qui lui permet d'analyser et d'observer avant d'agir. « Je n'ai jamais connu un homme comme toi », reconnaît l'une de ses conquêtes, May Carlton (4x04).

L'attitude de Thomas Shelby est très atypique, tenant souvent le téléspectateur en haleine. Son autorité sur sa famille et sur les habitants est due à une attitude calme et très posée, donnant ainsi l'impression de toujours maîtriser la situation. Lorsqu'il s'exprime, il a une éloquence parfaite, parle peu et contrôle parfaitement le silence, provoquant ainsi une grande écoute de la part de ses interlocuteurs. Une ambiance se crée lorsque le personnage prend la parole. Il ne parle pas pour ne rien dire et ne s'embarrasse pas de ce qui n'est pas important.

L'apparence des Peaky Blinders est également une particularité distincte du gang. La série est souvent ponctuée de scènes dans lesquelles on les voit déambuler en bande dans la ville délabrée et lugubre de Birmingham où règnent la misère et la pauvreté. De plus, ces mafieux ont toujours une allure impeccable : Costume trois-pièces ornés de longs manteaux noirs accessoirisés d'une casquette à visière et d'une montre à gousset.

Au regard de l'aspect plus sentimental du personnage, Thomas Shelby rencontre Grace, dès la première saison. C'est une serveuse, travaillant sous couverture contre le héros, dont il tombe amoureux et avec qui il se mariera et fera un enfant (Charles). Suite aux décès de cette dernière, Tommy a eu plusieurs conquêtes, n'ayant débouché sur rien de sérieux, jusqu'au moment où Lizzie Stark tombera enceinte de Tommy. Il s'agit d'une ancienne prostituée qu'il a sortie de ce métier en lui donnant une place dans son entreprise. Ils se marieront et auront une petite fille du nom de Ruby. Cependant, son grand amour restera celui partagé avec Grace.

3.4.1.1. Le héros vu selon les autres personnages de la série

La première scène de la série montre Thomas Shelby, vêtu d'un costume trois-pièces, déambulant sur son cheval noir dans les rues pauvres de Birmingham. Les habitants s'écartent, se cachent et s'inclinent face à leur maître. « Des bébés abandonnés au milieu des déchets de poissons et de coquilles d'œufs, des fillettes âgées de 11 ans déflorées, violées par des hommes sans âge pour trois pence la passe, traitées comme des bêtes. La déchéance. Des pères avec leurs filles, des frères et sœurs dans le même lit, les mendiants et les voleurs laissés libres dans les rues et chevauchant cet amas puant de blessures et de chairs putrides : les Peaky Blinders : le plus vicieux, le plus impitoyable des gangs qui aveugle ceux qui voient et coupe les langues de ceux qui parlent » (1x01) décrit l'officier Campbell dont l'objectif est d'arrêter le héros. En tant que chef de gang, Tommy règne sur la ville. Les habitants le considèrent alors comme le dirigeant de Birmingham, le respectent et mettent leur protection entre les mains des Peaky Blinders et de leur leader. « Vous êtes des sales types, mais vous êtes nos sales types » (1x05) affirme Harry le serveur du pub d'Arthur Shelby. Cependant, en instaurant la crainte et la menace, il parvient à se procurer une certaine fidélité de la part de beaucoup de personnes.

La description qu'en font ses ennemis ne semble pas glorieuse : « un barbare connu pour amputer les langues et les oreilles de ses ennemies » (Officier Campbell : 1x04), « Thomas Shelby est un meurtrier, un gangster et un criminel (Officier Campbell : 2x02), « Combien de père de famille, combien de fils as-tu éborgnés, tués massacrés qu'ils soient innocents ou coupables ? Combien t'en as envoyé en enfer ? » (Alfie : 3x06).

Cependant, certaines qualités lui sont tout de même accordées : intelligent, fascinant, malin. En effet, dans une scène de la seconde saison (épisode 5), Tommy parvient à prédire les réelles intentions des personnes avec qui il travaille. Le roi l'a chargé de tuer un militaire de haut rang. Toutefois, l'officier Campbell l'ordonne d'exécuter cet homme, chez lui, dans son lit. Thomas remarque alors très vite que la maison de cette personne est entourée de policier et qu'il sera impossible pour lui d'en sortir vivant. Il devance alors

ceux qui l'ont chargé de la mission et met le feu à la maison du soldat afin qu'il puisse accomplir son objectif selon ses conditions. Il affirme que cet homme viendra à lui et qu'il le tuera dans un endroit méconnu de tous. Selon Grace, « Tommy ne respecte pas la loi, mais il a ses règles, c'est un homme méticuleux » (1x04). Quant à ses associés, ils lui sont fidèles, la plupart ayant combattu à ses côtés, le considèrent toujours comme étant leur sergent major, et sont à son service.

3.4.1.1.1. La famille

Thomas Shelby et ses frères ont été élevés par leur tante Polly, en raison du suicide de leur mère et de l'abandon de leur père. Son père n'est attiré que par l'argent et lorsqu'il fait son apparition dans la série, c'est pour voler ses enfants. Tommy le déteste et à la mort de celui-ci, il se rassemble avec ses frères en sa mémoire, pour se mettre d'accord de ne pas le pardonner de ses actes. D'ailleurs, les derniers mots qu'il lui adresse sont les suivants : « qu'il aille au diable » (3x04).

Polly est donc considérée comme une mère de substitution pour Tommy. Son avis est toujours pris en considération. Ce sera essentiellement vers elle qu'il se tournera lorsqu'il aura besoin de conseils. D'ailleurs, cette dernière ne mâche pas ses mots pour exprimer ce qu'elle pense et n'hésite pas à lui faire savoir quand il va trop loin. « Tu es un bookmaker, un voleur et un soldat, mais pas un idiot [...] tu as hérité du bon sens de ta mère, mais de la malice de ton père. Je les vois se battre en toi. Laisse ta mère gagner. » Tommy a besoin de Polly et ne manque pas de lui faire savoir. Son cousin, Michael (fils de Polly) affirme également que, sans elle, Tommy perd les pédales et admet aussi que cette famille a besoin de lui pour survivre (4x02). Il est très protecteur envers elle et s'assure en permanence qu'elle aille bien. Sa plus grande crainte est qu'elle finisse comme sa défunte mère. « Je sais de quoi il est capable, mais ce qu'il fait, il le fait pour nous » (Polly : 1x06)

L'amour entre eux, ainsi qu'avec ses frères, est « un amour vache ». Ils s'aiment autant qu'ils se détestent. Lorsqu'ils sont en désaccord, ils n'hésitent pas à se pointer mutuellement avec des armes, se battent. En parallèle, ils se soutiennent et se protègent jusqu'à la mort.

- « *Vous vous entendez tous très bien dans la famille* » Kaledin
- « *Oui c'est, pour encore mieux nous déchirer* » Ada (3x01)

Ada est assez différente de la fratrie, elle se positionne comme externe aux affaires de ses frères et de sa tante. Elle lutte même contre cette société dirigée par des hommes, avec des idéaux semblables à ceux de ses frères. Tommy dirige la famille Shelby, et cela, Ada ne le supporte pas toujours. Lorsqu'elle décide de se marier avec un communiste, détesté par Tommy, elle ne se préoccupe pas de ce qu'il peut penser et décide de lui désobéir. Elle n'apprécie pas sa façon de dicter la vie des membres de la famille Shelby, comme il le fait pour les habitants de Birmingham. « Voilà l'homme qui prétend diriger cette famille, il impose à ses frères, les femmes de son choix, il traque sa sœur comme un rat. Il veut tuer son beau-frère ! » (Ada : 1x04).

La relation avec ses frères est également très particulière. Ayant combattu sur le front ensemble, ils sont inséparables et se battent les uns pour les autres. Une relation fraternelle infaillible, mais qui est tout de même semée de querelles et de désaccords. « Cet homme, mon frère Tommy m'a aidé à survivre aux moments les plus atroces de ma vie. Mon frère m'a permis de m'en sortir » (3x01) affirme Arthur lors de son discours pour le mariage de son frère. « Mon frère et moi sommes la même personne » (Tommy : 5x03). De plus, à plusieurs reprises, le héros se place en dessous de ses frères, selon lui, ils valent mieux que lui et il les place sur un piédestal.

- « *Ton frère vaut dix fois plus que toi* » Lizzie
- « *Ça je n'en doute pas une seconde* » Tommy (1x04)

Cependant, Thomas intériorise beaucoup et se confie très rarement à sa famille. Parfois, il lui arrive de régler des affaires, ou de prendre des décisions, sans les concerter, principalement pour les épargner de ses choix. « Quel que soit le truc dans lequel t'es mêlé, tu devrais nous le dire. Bon sang ! Tu ne te confies jamais à personne. Tu sais, on t'aime Tom » (Ada : 2x05)

Enfin, concernant Grace, elle est tombée amoureuse de Thomas malgré la connaissance de ses actes et de l'homme qu'il est. « Je sais de quoi il est

capable » dit-elle, et cela ne l'a jamais empêché de voir le bon chez lui (1x04). Quant à ses enfants, ils sont également pleinement au courant des activités de son père et le lui reprochent par moment. « Tu ne sais faire que ça, tirer sur les chevaux, tirer sur les gens. Tout le monde le dit ! » (Charles : 5x01). Sa fille, quant à elle, selon Lizzie, a peur de son père et se comporte différemment lorsqu'il ne rentre pas (5x02).

3.4.1.2. Évolution du héros

On observe une nette évolution, sur différents points, concernant le personnage principal de la série. Professionnellement, les Shelby ont débuté leurs affaires par des activités illégales comme les paris sportifs, la contrebande d'alcool et de cigarettes. Ils volaient également des biens dans des usines pour les revendre. En 1919, Tommy parvient à se procurer une licence pour rendre légaux les paris hippiques et crée la société *Shelby Brothers Limited*. Avec cette licence, il souhaite légaliser et arrêter les « anciennes affaires », illégales. Cependant, Tommy n'a jamais vraiment pu stopper ces activités illégales. Par la suite, la société Shelby se diversifiera en faisant fortune dans la vente et la construction d'automobile en 1923. Il a également produit son propre Gin qu'il a exporté illégalement, ouvert des orphelinats et a été nommé officier de l'ordre par le roi. Enfin, c'est dans la politique qu'il finira par s'engager en devenant député travailliste de la circonscription de Birmingham-Sud. Il est donc passé de bookmaker à politicien socialiste. Malgré l'argent que Thomas gagne grâce à sa société, il ne parvient pas à abandonner les propositions illégales rémunérées. Par exemple, suite à la crise boursière de 29 à New York, la famille Shelby en a beaucoup perdu. Afin de renflouer les caisses, Thomas accepte d'envoyer ses hommes tuer une personne et lui voler des papiers importants (5x01). À travers les différentes activités, Thomas et sa famille ont construit leur fortune de leur propre main.

Quant à son comportement, il a également changé au fil des saisons. Si au début, Thomas n'avait pas de mal de tuer et de commanditer des meurtres, vers la fin, il en était autrement. Sous le titre d'officier de l'ordre, Thomas n'avait plus tué de personnes depuis quelque temps. Cependant, par la force

des choses, le héros a commis trois meurtres, mais cela semble lui travailler l'esprit. Il ne cesse de répéter qu'il a tué trois personnes et donne l'impression d'être choqué de la situation (4x05). Selon lui, le « sale boulot » ne doit pas être fait par les Shelby, mais par les hommes de main qu'il paye pour cela. Dans la saison 5 (épisode 6), Tommy a également dû se charger de tuer lui-même un employé qu'il l'a trahi. Suite à cela, le héros regarde son frère et prononce ces mots : « regarde je tremble comme un type normal ». À travers cette phrase, on remarque qu'après un petit temps sans tenir une arme face à une personne, Tommy n'a plus la main. La facilité qu'il avait de tuer quelqu'un a elle aussi été modifiée.

Les 4 premières saisons étaient plutôt centrées sur des querelles entre gangs. Cependant, la dernière saison est très différente. Un politicien du nom de Mosley lui propose d'intégrer un nouveau parti d'extrême droite. Thomas fait mine d'accepter, mais en réalité, il va fournir des informations sur cette organisation naissante, au gouvernement. Il se bat donc pour la bonne et a pour objectif d'arrêter le meneur de ce parti. « Je veux continuer à faire des choses qui font du bien », affirme Tommy. Toutefois, les informations qu'il fournit aux officiers ne vont pas rester sans conséquence, il y aura des morts poussant le héros à culpabiliser de ses bonnes intentions (5x05).

Enfin, une évolution qui a été évoquée énormément dans la série, mais dont les téléspectateurs n'ont pas pu être témoins, c'est son attitude avant et après la guerre en France. Un extrait prouve ce changement : Jessie, l'une des employés de Tommy évoque une histoire d'amour qu'il aurait eu quand il était jeune (avec Greta Jurossi). Cette employée connaissait très bien la sœur de Greta, Kitty. Jessie voulant en savoir plus sur le personnage de Thomas Shelby, questionne Kitty qui lui affirme qu'il avait charmé cette fille et sa famille par sa gentillesse et sa douceur. Cependant, avant de partir pour la France, cette fille est tombée malade. Il est resté à son chevet pendant 3 mois avant qu'elle ne meure. Kitty avance alors que « le gentil garçon qui était parti à la guerre n'en est jamais revenu » Jessie ajoute « le plus extraordinaire, c'était que selon elle, vous étiez un homme de conviction, qui croyait en la

justice, en la bonté... vous aviez même frappé un homme qui battait son cheval » (4x03).

3.4.2. La méchanceté du héros

3.4.2.1. En quoi le héros est-il méchant ?

Les Peaky Blinders ont une particularité qui les différencie des autres gangs : la lame de rasoir cachée dans la visière de leurs casquettes utilisée comme arme contre leurs ennemies. Quant à leurs activités, elles sont très diversifiées, mais pas forcément légales. Paris sportifs illégaux et truqués, trafic de cigarettes, contrebande d'alcool ainsi que d'autres affaires criminelles rémunérées composent le business de Shelby. « Rien de recommandable » (2x03), répond Thomas Shelby lorsqu'il lui est demandé quel métier exerce-t-il. D'ailleurs, son dossier militaire stipule : extorsion de fonds et vol à main armée.

En outre, l'illégalité de leurs fonctions, Thomas Shelby, étant à la tête des Peaky Blinders, prend souvent des décisions seul et plutôt dangereuses. Dans la saison 3, épisode 4, le héros fait affaire avec des aristocrates russes afin de voler des tanks dans une usine en échange de 150 mille dollars. Ne faisant pas confiance à ses partenaires d'affaires et n'étant pas certain de recevoir son dû, Tommy décide de voler le coffre à bijoux de cette famille plutôt influente en Russie. Cela ne restera pas sans conséquence pour le personnage dont le fils sera kidnappé. Ensuite, concernant les paris sportifs, Tommy en plus de voler l'argent des parieurs en truquant les courses de chevaux, les dope en leur donnant de la cocaïne ou de la morphine (3x01).

Thomas Shelby et sa fratrie petit à petit vont faire en sorte que la ville corrompue de Birmingham devienne leur ville où ils règneront et imposeront leurs propres règles. Ils s'enrichissent de plus en plus sur le dos de pauvres gens en truquant les paris sportifs et en sous-payant leurs employés. « Pendant que le pays meurt de faim, vous avez 4 Bugatti », reproche Ada à son frère (2x01).

Tommy est souvent celui qui donne les ordres. Il envoie ses frères faire le sale boulot et plonge sa famille dès le plus jeune âge dans les affaires des Peaky Blinders. C'est le cas notamment pour Finn qui lors de la première saison est encore qu'un enfant. Une fois adolescent, Finn commencera petit à petit à imiter ses frères. Il affirmait pourtant être différent qu'il n'aurait pas le cran de tuer et qu'il ne souhaitait pas le faire. Pourtant Tommy pousse son petit frère à taillader un ennemi avec des lames de rasoir et à lui arracher les yeux. Ce qu'il fit (4x06). Il lui met très vite une arme dans la main surtout suite à la mort de John, il semble vouloir que Finn prenne la place de ce dernier. Il a également poussé John et Arthur à faire exploser un train rempli d'innocents pour sauver son fils kidnapper (3x06).

3.4.2.2. Les raisons de sa méchanceté

Comme précisé plus haut, Thomas Shelby était un soldat qui a combattu en France pour l'Angleterre. Les événements traumatisants survenus lors de la guerre ont complètement changé le héros. Cela revient à plusieurs reprises tout le long de la série. La France l'a rendu froid et meurtrier. « En France, je me suis habituée à voir des hommes mourir » (Thomas : 1x02). « Il riait beaucoup, tout le temps. Il voulait s'occuper de chevaux. Personne n'est revenu indemne de la guerre » (1x06) répond Polly lorsqu'on lui demande comment était Thomas avant. Les tendances violentes de Thomas sont celles d'un homme brisé, perdu, traumatisé par la guerre et les meurtres dont il été témoin. Thomas sur le front, y a laissé son humanité, qu'il va tenter de reconstruire, une fois revenu à Birmingham.

Ensuite, concernant ses affaires professionnelles illégales, elles ont débuté principalement, car sa famille a toujours été plongée dans ce type de business. Son père et son grand-père étaient déjà dans les affaires illégales. On peut donc conclure que cela constitue une sorte « d'héritage familial ». « Tout ce que notre père nous a appris c'est tuer et dépecer un cerf », affirme Tommy. Une enfance pauvre et des parents qui n'ont pas étaient présents pour leurs enfants constituent des éléments importants dans la construction du personnage : « Quand j'étais jeune, je n'étais pas chaussé, grandir pieds nus, ça m'a rendu méchant » (Tommy : 4x01). Cependant, l'attrait de l'argent, du

pouvoir et l'envie de développer un empire composent également une grande partie de ses motivations. « D'habitude j'arrive à mes fins, quand j'échoue ça réveille mon côté malfrat » (Tommy : 4x04).

Enfin, la plupart des meurtres perpétrés par Thomas Shelby ont souvent pour raison la vengeance ou la protection de sa famille. Lorsque John, l'un de ses frères est tué par un Italien voulant venger son père des actes des Peaky Blinders, Tommy et ses frères se mobilisent pour lui rendre la monnaie de sa pièce en l'honneur de son frère (4x06). Tommy perd également sa femme lors de l'épisode 3 de la saison 3, une vengeance sera également de mise.

3.4.3. L'attachement au méchant

3.4.3.1. Éléments narratifs favorisant l'attachement

3.4.3.1.1. Les liens familiaux

Comme il a été expliqué ci-dessus (3.4.1.1.1), le lien familial qui unit les Shelby est très particulier et très intense. Tommy, malgré son tempérament sévère avec ses semblables, l'objectif est toujours ciblé sur la protection de ceux-ci. Même si parfois, ils ont dû mal à le vivre et à comprendre les décisions de Thomas, ils savent que sans lui, ils n'auraient peut-être pas survécu à certaine situation. Par exemple, le héros, lors d'une réunion familiale, annonce que Arthur, Michael, Polly et John vont se faire arrêter pour les meurtres et les attentats qu'ils ont commis. Il leur demande de leur faire confiance, que la peine de prison est le fruit d'une négociation (pour leur protection) avec des gens très puissants. Le clan Shelby a trahi des aristocrates qui contrôlent la police, les juges, les prisons et ont l'intention de se venger sur le gang. Cependant, gouvernement n'est pas corrompu par ces personnes, Tommy a donc négocié leur protection en échange de son témoignage contre ces ennemies. Sa famille se sent trahie par ce geste et restera en mauvais termes avec Tommy pendant toute une année. Ce dernier, par contre, persuadé que cet acte a permis à sa famille de rester en vie (3x05).

Il leur offre également beaucoup de choses que ce soit de l'argent ou des biens matériels. C'est sa manière à lui de les remercier. « Je suis comme ça, et je n'ai que ça à vous donner en échange de ce que vous m'offrez, votre cœur et votre âme » (Tommy : 3x06). Il a acheté une maison à Polly ainsi

qu'à Ada à Londres, mais également un pub à son frère Arthur, lorsqu'il traversait une mauvaise passe. Il a aussi recherché le fils de Polly qui lui avait été arraché, lorsqu'elle était plus jeune. Cela lui a permis de le retrouver et de lui donner la famille qu'il n'avait quasiment pas connue.

Enfin, la série montre énormément de moments entre frères. Ils partagent beaucoup de choses ensemble que ce soit les affaires et les plaisirs comme les vacances et les soirées. Thomas ajoute même : « Si un Shelby meurt aujourd'hui, enterrez-nous côte à côte » (1x06).

3.4.3.1.2. L'histoire d'amour

Dès la première saison, Thomas rencontre une serveuse (sous couverture) qui travaille dans un de ses pubs. Très vite, le téléspectateur décèle une potentielle histoire d'amour entre les deux personnages qu'il va suivre avec attention. Et comme de fait, le héros tombera rapidement sous le charme de la belle Grace. Petit à petit, la relation se crée et Tommy se projette de plus en plus dans cette relation au point de parler mariage. « Tu veux bien m'aider ? M'aider pour tout, tout ce qu'il faut endurer, cette vie, les affaires. Je t'ai enfin trouvé et tu m'as trouvé. On sera là l'un pour l'autre » (Tommy : 1x05). Cependant, l'histoire d'amour que partagent les deux protagonistes sera semée d'embûche en partie parce que Grace travaille en réalité sous-couverture pour le roi afin d'arrêter Tommy. Toutefois, la trahison n'empêche pas l'amour. « J'ai appris il y a longtemps à haïr mes ennemies. Et me voilà amoureux de l'un deux » (1x06) affirme Thomas. Suite à cela, Grace lui propose tout de même, une fois sa mission accomplie, de partir avec lui pour New York. Il refuse, car il est beaucoup trop attaché à ce qu'il a construit en Angleterre. Deux ans plus tard, les deux personnages se revoient et commencent une vraie histoire sérieuse débouchant sur un mariage (dont il sera fidèle) et un enfant. Pour cette femme, Tommy est capable de changer, il veut en finir avec les affaires illégales et compte bien tenir sa promesse. Il promet également de ne jamais apporter d'armes dans la maison familiale. « Cette serveuse a rendu notre frère doux comme un agneau » (Arthur : 1x04).

Son attitude a également été modifiée à la suite de ces heureux événements. Son côté protecteur et la peur de perdre ses êtres chers se sont accentués suite

à l'agrandissement de sa famille. « J'ai peur pour toi Grace, j'ai peur pour le bébé. Quand j'ai peur, je suis comme ça. Pour toi, c'est nouveau, mais moi j'ai l'habitude » (Tommy : 3x06). « J'ai besoin de toi Grace, j'ai besoin qu'il ne t'arrive rien » (Tommy : 3x02). De plus, sa priorité est le bien être de sa femme, il veut que rien ne lui arrive où l'embarrasse et prévient son entourage de cela : « Si vous faites la moindre connerie pour la rendre mal à l'aise, vous, votre famille, vos cousins, vos chevaux ou vos sales gosses, le moindre écart je vous jure... » (3x01).

3.4.3.1.3. Les épreuves traversées

Thomas Shelby a été sujet à de beaucoup de menaces et d'épreuves difficiles à surmonter. À commencer par son séjour en France lorsqu'il a combattu pour la couronne anglaise. Une épreuve traumatisante pour le héros qui a dû mal à se remettre des événements. En effet, le bruit des pelles dans la mine et les flashes des meurtres qui ont été commis sur le front l'empêche de dormir la nuit le poussant ainsi à ingérer de l'opium. Une épreuve qui lui a forgé un caractère nettement plus sombre.

Ensuite, le héros a également vécu plusieurs pertes de proches, comme sa femme Grace, son frère, des amis qui ont combattu à ses côtés en France. Premièrement, la mort de sa bien-aimée a réveillé chez le protagoniste un sentiment de culpabilité qui ne s'était pas encore manifesté avant cet événement. Le soir de sa mort, il lui avait offert un saphir. Il apprit, durant la soirée, qu'il était ensorcelé par une sorcière. Sachant cela, il a tenté de lui faire retirer le bijou, en vain. « Ma femme s'est pris une balle qui visait ma gueule » [...] Je n'en dors pas la nuit, jusqu'à 4 h du matin je me répète que c'est de ma faute si elle est morte pour en avoir poussé certains à bout » (3x03). Il va même jusqu'à consulter une gitane afin de s'assurer que le collier a bien été maudit pour enlever ce sentiment de culpabilité qui le ronge. Une émotion que l'on retrouvera tout le long de la saison 5, lorsque l'aide qu'il va fournir au gouvernement pour stopper la montée du fascisme entraînera la mort d'innocents, et notamment des enfants.

Le kidnapping de son fils a également été un déchirement pour le héros. Cet événement l'a poussé à s'incliner face à ses ennemis, à faire ce qu'il demande et se soumettre à leurs exigences, ce qui n'est pas dans les habitudes du personnage. Il est désemparé, perdu, craque. « Soyez sûr que je me plierais à tout ce que vous me demanderez sans aucune protestation » (Tommy : 3x06). La menace sur sa famille le pousse dans ses retranchements. Il est déterminé à sauver ses proches quoi qu'il advienne.

Les épreuves endurées humanisent le personnage qui admet, par ses réactions, qu'il n'est pas infailible. Par moment, il se laisse submerger par ses émotions, craque, pleure et montre son désarroi. D'ailleurs, au terme de la dernière saison (5), Tommy craque. Il a des hallucinations de sa défunte femme, qui lui demande de lui rejoindre. Il donne l'impression de vouloir se suicider. Il affirme également ne pas être heureux : « Je n'aime pas cette putain de vie » (5x02). De plus, l'échec de sa dernière mission (celle d'arrêter l'homme qui est à la tête d'un nouveau parti d'extrême droite) le pousse à bout, à tel point qu'il en vient à se mettre une arme sur la tempe en hurlant. C'est sur cette scène que la série se terminera, laissant ainsi le téléspectateur dans l'attente des prochains événements.

3.4.3.1.4. Les bonnes actions

Hormis ses actes répréhensibles, Thomas Shelby a aussi contribué plus d'une fois à la bonne cause. Notamment en ouvrant des orphelinats et en sauvant des enfants maltraités dans d'autres centres. Il prône également, malgré l'époque favorable à la société patriarcale, d'être une entreprise moderne où les femmes sont intégrées. « Nous sommes une entreprise moderne qui croit aux droits égaux des femmes » (Tommy : 2x01). De plus, lorsque des personnes innocentes meurent par leur faute, il fait en sorte de rassembler de l'argent et de donner à la famille une cagnotte ainsi que du travail pour les enfants afin de compenser la perte occasionnée. Il a également embauché une prostituée en tant que secrétaire afin qu'elle puisse stopper son activité. Enfin, une autre bonne intention de sa part, déjà décrite ci-dessus, concerne le souhait de stopper la montée du fascisme dirigé par un « sale type » du nom de Mosley.

3.4.4. L'effet au réel

Les *Peaky Blinders* ont réellement existé. Cependant, ils n'ont pas régné à la même époque et n'étaient pas composés de la famille Shelby. Steven Knight, le producteur de la série, s'est inspiré d'un gang qui a prospéré dans les rues de Birmingham en 1890 et qui comme les personnages de la série, gagnait leur argent grâce au trafic, au vol et aux paris sportifs.

La série transporte les téléspectateurs dans l'univers particulier des années 20. Chaque détail a été minutieusement étudié afin de plonger le public dans l'ambiance des « années folles ». Le style vestimentaire, les coiffures, les automobiles, le transport en cheval, le langage, les pubs anglais, les allusions à des événements qui ont fait l'actualité comme la Première Guerre mondiale, le krash boursier à New York, les conditions de vie des employés dans les usines ou encore la montée du fascisme.

3.5. Analyse des données

Cette partie sera consacrée à l'application de la théorie sur les données que nous avons récoltées lors de l'observation des séries étudiées ci-dessus. Pour rendre la compréhension de cette analyse plus aisée, nous avons décidé de diviser celle-ci en trois grands thèmes principaux qui composent également la structure de notre cadre théorique.

3.5.1. Attachement pour les séries télévisées

Comme il a été vu dans le cadre théorique relatif à l'attachement pour les séries télévisées, Sabine Chalvon-Demersay (1999) affirme que les séries veillent à l'exactitude afin de donner une impression de réalité (dans les gestes, le vocabulaire, etc.) entraînant la familiarisation avec un monde inconnu. Thomas Pavel (1933), cité par Jean-Pierre Esquenazi (2009), parle quant à lui, de « base réelle » pour évoquer un décor ou une ville dans laquelle se déroule la fiction et « d'univers secondaire » pour les aventures des personnages. Sur base de ces théories, nous observons dans les séries que nous avons sélectionnées, la base réelle de *Narcos* et de *Peaky Blinders* : pour la première, elle renvoie à la Colombie des années 80 et ses paysages, au

monde des narcotrafiquants (les laboratoires de production de drogues) ainsi qu'à l'univers du clan adverse : la police, l'armée et les politiciens (poste de police, bureaux des politiciens, le gouvernement). Pour la seconde série, il s'agit de la ville de Birmingham, en Angleterre, dans les années 20, où règne la pauvreté et la misère. Les éléments rattachés à cette époque comme le style vestimentaire, le langage, les voitures, sont également présents dans le récit afin de plonger le téléspectateur dans un univers bien particulier et de lui faire découvrir un monde dont il ne connaissait pas. Quant à l'univers secondaire, il doit s'insérer de manière plausible et vraisemblable dans la base réelle (Jean-Pierre Esquenazi, 2009). C'est le cas pour les séries sélectionnées, car pour *Narcos*, il s'agit d'une série historique relatant des faits réels et pour *Peaky Blinders*, d'une série se déroulant dans les années 20, ponctuée par des événements réels datant de la même période : la guerre ou la montée du fascisme en Angleterre. Nous pouvons donc attester de la cohérence entre le contexte et les aventures des personnages des séries que nous avons étudiées.

Ensuite, François Jost (2011), quant à lui, propose trois ouvertures permettant au public d'accéder à la fiction. La série *Narcos* s'inscrit dans la voie de l'*actualité* et plus précisément dans la *persistance* : la série relate des événements qui ont fait l'actualité et qui regroupent une communauté de tout âge. C'est le cas pour la réelle histoire de Pablo Escobar qui fut l'objet d'un fait médiatique à travers le monde. D'ailleurs, la série utilise de vraies images, reprises par les médias, de l'époque afin de les insérer dans le récit. Cette technique donne l'impression de vivre les événements comme si nous suivons l'actualité. La série *Peaky Blinders*, quant à elle, s'insère dans la voie de l'*universalité anthropologique* : les fictions se fondent sur des idéologies transnationales, des lieux communs, qui font sens dans le monde entier (le complot, le rejet des élites, les manipulations). En effet, nous retrouvons, dans ce récit, des sujets tels que le combat au front, les négociations entre les gangs et les autorités, la montée du parti politique d'extrême droite, le travail en usine, les grèves, les détails liés aux années 1920, mais également un gang qui a réellement existé (même s'il a été transposé et modifié dans sa composition). Ces éléments renforcent l'impression de réalité, plongeant le

téléspectateur dans une histoire qui lui semblera tout à fait réelle grâce à ces retours à l'actualité.

Enfin, concernant *Narcos*, nous pouvons observer que les caractéristiques données par Ioanis Deroide (2012) concordent avec la série historique étudiée. Il s'agit d'un discours se focalisant sur un personnage ayant existé et sur des événements particuliers. Ce type de série possède des lacunes dans l'histoire qui est racontée. Ces lacunes, dans *Narcos*, apparaissent sous forme d'éléments fictifs qui ont été intégrés dans l'histoire. Cela est d'ailleurs précisé à chaque début d'épisodes en clarifiant que l'histoire est inspirée de faits réels et que toute similitude avec des personnes ayant vraiment existé serait fortuite. Ensuite, Ioanis Deroide (2012) met l'accent sur le fait que les séries historiques permettent de vivre des événements du passé de manière plus vivante, qu'elle offre une immersion totale à long terme et dont le rapport au réel permet davantage de richesse et d'émotion. *Narcos* est avant tout une série permettant de découvrir la vraie histoire de Pablo Escobar et de vivre ces événements comme si les téléspectateurs étaient témoins. Richesse et émotion sont bel et bien au rendez-vous grâce à l'intégration d'image ayant fait l'actualité (journaux télévisés, images personnelles d'Escobar). Par exemple, les vraies images des attentats commandités par le héros donnent une émotion plus accentuée lorsque le spectateur se rend compte que ces faits se sont réellement déroulés. De plus, Ioanis Deroide (2012) affirmait que les récits historiques, à contrario des autres formats sériels, permettent de voir une nette évolution du personnage. Ce qui est le cas pour le personnage de Pablo Escobar, qui, vers la fin se retrouve seul, sans famille et ouvre les yeux sur ce qui est réellement important. Concernant, *Peaky Blinders*, le gang a bel est bien existé (dans les années 1890) cependant, ce n'est pas le cas pour la famille Shelby. Il ne s'agit donc pas tout à fait d'un récit historique.

3.5.2. Attachement pour les personnages

François Jost (2011) s'appuie sur le critère aristotélicien de l'élévation des personnages, dont le célèbre Canadien Northrop Frye (1912-1991, cité par François Jost, 2011, pp.17-20) en est l'inventeur, afin de mettre en exergue cinq modes fictionnels utiles pour comprendre les séries télévisées. Les séries

étudiées s'insèrent toutes les deux dans le *mode mimétique élevé* qui consiste à mettre en scène des héros supérieurs en degré aux humains, mais pas à leur environnement. Les personnages de Pablo Escobar et Thomas Shelby font partie de cette catégorie de héros de par leur statut hiérarchique. En effet, les deux personnages se rejoignent dans leur position de dirigeant de la Colombie pour Pablo Escobar et de Birmingham pour Tommy Shelby. Ces héros supérieurs, malgré le fait qu'ils fascinent et séduisent, peuvent tout de même écraser leur public par leur supériorité. Pour remédier à cela, des couples de personnages ont fait leur apparition afin d'humaniser le héros. Cela permet de créer une opposition dans les caractères des deux personnages afin que le téléspectateur ait le loisir de s'attacher à l'un ou à l'autre en fonction de son identification, mais également pour créer une dualité et des points de vue qui diffèrent. C'est également le cas pour les héros des séries étudiées pour ce mémoire. Escobar est accompagné de Tata, qui, en dépit du fait qu'elle soit au courant des actes commis par son mari, tout comme Grace (femme de Thomas Shelby), accepte l'homme qu'il est. Le couple n'est pas toujours sur la même longueur d'onde et cela peut créer des divergences d'opinion.

Selon la théorie d'identification de Sabine Chalvon-Demersay (1999), les situations d'échec ont tendance à susciter de la pitié ou de la compassion. Ces sentiments ont la faculté de rapprocher. Les personnages étudiés ont, eux aussi, connu des situations d'échec qui ont attendri le téléspectateur. C'est notamment le cas pour Escobar, lorsqu'il souhaite envoyer sa famille à l'abri en Allemagne, mais que le pays ne les accepte pas, les obligeant alors à retourner en Colombie (2x07). Quant à *Peaky Blinders*, nous pouvons exemplifier la théorie de la compassion avec l'échec du plan élaboré par le héros pour arrêter le dirigeant du fascisme (5x06). Ces échecs sont déterminants dans une fiction, car elles ont tendance à susciter l'appréciation à l'égard du héros (Sabine Chalvon-Demersay, 1999). De plus d'autres éléments peuvent entrer en compte pour donner lieu à la compassion : les histoires d'amour, les démonstrations d'amour familiale ou amicale. Les deux récits attestent également ces démonstrations de par leur histoire d'amour (avec Tata pour Escobar et Grace pour Thomas), leur lien proche avec leur

famille et leurs amis/associés en qui ils ont pleinement confiance. Les téléspectateurs sont alors témoins de l'amour que les autres peuvent porter à ces héros, ils sont aimés en dépit des actes qu'il commet. Cela apporte également une dimension humaine à la méchanceté des personnages à laquelle le public peut se rattacher.

Ensuite, toujours selon cette théorie, Sabine Chalvon-Demersay (1999) parle de l'admiration que le téléspectateur éprouve envers un personnage. Ce qui rapproche ces héros des téléspectateurs, c'est que comme tout Homme, ils ont des défaillances comme commettre des erreurs, se tromper, se sentir dépasser, etc. Cette manière de décrire les héros va à l'encontre de la figure habituelle du héros positif qui, de par sa pureté, réussit tout ce qu'il entreprend. Les héros des séries étudiées se rejoignent également sur cette théorie. Tous deux ont mis plus d'une fois leur famille en danger de par la dangerosité de leur projet. Pablo en attisant la vengeance de ses ennemies provoque la surdité d'une oreille de sa fille (1x08). Tommy, quant à lui, a vécu le kidnapping de son fils en voulant voler une famille d'aristocrate russe (3x06). Notons que ces erreurs ne sont forcément pas semblables à celles commises par le commun des mortels, mais il s'agit tout de même d'erreurs de parcours à l'échelle des actes commis par les personnages.

Nous terminerons ce point avec les trois codes propres à la sympathie décrite par Vincent Jouve (1992). Premièrement, il s'agit du code narratif : le destinataire s'identifie aux personnages qui occupent dans la fiction une position identique à la sienne dans la vie réelle. L'identification sera plus intense sur des figures qui ont des connaissances égales et qui découvrent les intrigues par les mêmes voix que celui qui regarde. En effet, Wolfgang Iser (1974) cité par Vincent Jouve (1992, p.129), affirmait également que cette absence d'information quant aux événements futurs du récit permet au public de vivre l'intrigue avec le personnage et que l'incertitude planant sur la destinée du héros crée un lien fort entre celui qui suit les aventures et celui qui les vit. Les deux séries étudiées se rejoignent également sur ce point. En effet, nous sommes dans les yeux des personnages principaux et nous suivons leurs aventures simultanément. Les informations que nous détenons sont donc

égales aux leurs. Cependant, il existe des exceptions dans les deux récits. Parfois, nous en savons plus ou moins qu'eux. Par exemple, dans *Narcos*, Escobar pousse un jeune innocent à commettre un attentat sur un avion sans qu'il ne le sache (1x07). Les téléspectateurs n'étaient pas au courant de ce qu'il préparait. La surprise est davantage accentuée par ce type de procédé. Nous nous sentons en quelque sorte trahis, car comme, généralement, nous en savons autant que lui, cela paraît comme un secret qui ne nous a pas été communiqué. Ce type de scène nous éloigne du personnage. Cela peut casser l'attachement éprouvé à son égard, car son acte est odieux et comme l'a affirmé Jean-Jacques Rousseau (1966, cité par Vincent Jouve, 1992), les individus ont plus de facilité à éprouver de la sympathie pour les malheureux de l'histoire. On pourrait interpréter cela étant comme une manière pour la série de rappeler aux téléspectateurs à qui ils ont réellement affaire et qu'ils ne doivent pas trop s'attacher à Escobar. Quant à *Peaky Blinders*, lorsque Grace commence à travailler pour Thomas en tant que serveuse, nous sommes au courant que c'est une couverture pour cacher le fait qu'elle travaille, en réalité, pour les autorités (saison 1). Nous en savons donc plus que le personnage. Cela donne l'impression de trahir le héros, de savoir et de cacher quelque chose dont il n'est pas au courant. Cependant, dans le cas où nous découvrons en même temps que le héros, les différents événements du récit, cela engendre une proximité due à la position de témoin qu'endossent les téléspectateurs.

Deuxièmement, il s'agit du code affectif : plus le destinataire aura de connaissances à l'égard du personnage, plus il se sentira concerné par ce qui lui arrive. Plus un personnage de fiction est individualisé, plus il s'apparente au statut existentiel des êtres humains. Dans une fiction, le récepteur s'investit principalement dans la situation qui s'approche le plus de la sienne dans son quotidien. D'autre part, le savoir sur le héros donne l'illusion de l'authenticité notamment lorsque les aspects intimes du personnage sont dévoilés, cela provoque alors un effet d'honnêteté instantané. Celui qui s'ouvre le plus au public est celui qui va susciter davantage la sympathie. Un personnage est plus ou moins attachant en fonction de sa capacité à se livrer sur son être profond. Les fictions utilisent de nombreux thèmes ouvrant sur l'intimité

comme le désir, l'amour, l'enfance, les rêves et la souffrance. À travers ces thématiques, le personnage se définit comme *histoire*. Plus le public aura accès à cette histoire plus l'affection sera intense (Vincent Jouve, 1992). Nous pouvons retrouver ces thèmes dans les séries sélectionnées pour ce travail. Concernant *Narcos*, nous suivons, tout au long du récit, son rêve de devenir président de la Colombie, il veut faire partie de la politique afin de donner la parole au peuple et vaincre les puissants qui dirigent ce pays. Ce thème est également lié à celui de la souffrance, car lorsqu'il ne parvient pas à son objectif, cela le peine. D'autres événements causent la souffrance du personnage : la relation tendue qu'il entretient avec son père, savoir sa famille en danger, être séparé de celle-ci ainsi que la mort de son cousin. Thomas Shelby a également eu beaucoup de blessures tout au long du récit : être envoyé au front, être témoin de multiples meurtres durant la guerre, la mort de sa femme et de son frère, le kidnapping de son fils, les menaces incessantes sur sa famille. Comme l'affirme Roland Barthes (1977) cité par Vincent Jouve 1992, p.140), là où il y a souffrance, il y a sujet. Les souffrances d'une personne peuvent avoir une résonance profonde pour d'autres. Le récepteur va très vite trouver ses marques s'il se retrouve dans les blessures du personnage. Concernant l'enfance des personnages principaux, ils sont également évoqués dans la série. Ils ont tous deux vécu une enfance assez difficile, due au fait qu'ils appartenaient à des familles très pauvres. Thomas Shelby a été élevé par sa tante, en raison du suicide de sa mère et de l'abandon de son père. Escobar quant à lui, n'a pas de lien proche avec son père. Enfin, les thèmes de l'amour et du désir sont également explicités dans ces récits à travers leurs histoires de cœur ainsi que l'amour qu'ils portent à leur proche. Les téléspectateurs à travers ses thèmes ont une connaissance accrue de la personnalité et des projets des personnages favorisant ainsi l'attachement à leur égard. Cela peut donner l'impression que le personnage nous fait confiance. Il se livre à nous, comme si nous étions son confident. Il semble que cela favorise la proximité entre celui qui écoute et celui qui se confie.

Troisièmement, le code culturel : Jean Maisonneuve (1966, cité par Vincent Jouve, 1992, p.145) affirme que l'identification au personnage se réalise plus facilement lorsque deux personnes possèdent un système de valeurs similaire,

car cela engendre un langage commun qui permet une communication et une compréhension plus aisée. Concernant les valeurs des deux personnages auxquelles le téléspectateur peut se retrouver, il y a : les valeurs familiales et notamment la protection de celle-ci (le respect de la famille, le fait de ne jamais trahir les siens et de toujours tout traverser ensemble), l'amour envers leur femme, leur présence pour leurs enfants, l'ambition, la bienveillance et leurs bonnes actions envers le peuple. Ces valeurs sont assez universelles et permettent facilement aux téléspectateurs de se reconnaître à travers elles. Cette théorie peut être mise en lien avec celle de l'empathie (que nous analyserons dans le point 3.5.3.1). Il est primordial que l'on puisse adhérer aux valeurs ou à certaines valeurs (pas forcément toutes) du héros afin que l'empathie puisse être ressentie. Cependant, l'empathie a ses limites. Par exemple, lorsqu'Escobar fait exploser un avion rempli d'innocents (1x07) ou lorsque Thomas demande à ses frères de tuer une femme innocente pour se venger de son mari (3x03).

3.5.3. Attachement pour les méchants

Comme il a été évoqué aux points 3.3.2.3 et 3.4.2.2. Les raisons pour lesquelles ces personnages sont devenus méchants sont, pour Pablo Escobar : l'attrait à l'argent, la réussite de ses rêves et l'accomplissement de ses objectifs et la protection de sa famille. Pour Thomas Shelby : un passé traumatisant causé par la guerre, l'héritage d'affaires illégales de son grand-père, l'attrait à l'argent et la protection de sa famille. Une grande partie des héros fictionnels sont dotés de « blessures du passé » d'après Michaela Krützen (2004, cité par Ursula Ganz-Blaettler dans *Décoder les séries télévisées* dirigé par Sarah Sepulchre, 2017, p.203). Ces blessures peuvent être causées par des traumatismes durant l'enfance, la perte d'un proche, un accident ou encore un fait de guerre. Ces éléments peuvent constituer une expérience difficilement surmontable pour les personnages. Pour Horace Newcomb (1985 et 2004, cité par Ursula Ganz-Blaettler dans *Décoder les séries télévisées* dirigé par Sarah Sepulchre, 2017, p.203), les blessures impactent le présent en raison des traumatismes et de la sensibilité accrue qui découle de ces événements passés. Tout le long du récit, les actions ou encore les décisions du personnage se verront influencées par ces blessures. Sur base

de cette théorie, nous pouvons mettre en avant le fait que les personnages ont principalement débuté leurs affaires illégales en raison d'un attrait accru pour l'argent. Cet attrait à l'argent peut potentiellement être dû au fait que ces héros ont connu la misère et la pauvreté lorsqu'il était jeune. Une enfance qui aurait alors influencé le présent comme le souligne Horace Newcomb (1985 et 2004, cité par Ursula Ganz-Blaettler dans *Décoder les séries télévisées* dirigé par Sarah Sepulchre, 2017, p.203). Cependant, le cas de Thomas Shelby est le plus explicite, notamment en raison de ses années passé sur le front, provoquant ainsi des traumatismes. La guerre l'a habitué à voir des gens mourir alors une fois rentrés chez lui, le héros aurait donc potentiellement plus de facilité à commettre des meurtres qu'une personne n'ayant pas vécu cela. Les traumatismes vécus dans le passé auraient donc impacté les actes commis à la suite de cet événement.

Ensuite, Umberto Eco (2010) explique l'attachement sentimental envers des personnages de fiction comme s'ils étaient des personnes réelles. Cela pourrait s'apparenter aux émotions que l'on ressent lorsque nous sommes en train de rêver éveillé, intense sur le moment, mais à la fin de celui il suffit de revenir au quotidien et de ne plus s'inquiéter. Cette théorie peut être mise en lien avec celle de Edgar Morin cité par François Jost (2015), le cinéma est une réelle machine de projection et d'identification. L'identification est puissante et illimitée que ce soit envers un personnage qui nous ressemble ou, à l'inverse, envers des êtres qui nous sont opposés en tout point. On peut assimiler le cinéma à de l'imaginaire à un rêve qui révèle des identifications douteuses. Cela expliquerait pourquoi les spectateurs s'identifient à des criminels ou à des personnages dont le comportement est condamnable dans la vie réelle. Edgar Morin (cité par François Jost (2015, p.207) conçoit la participation affective comme le fondement structurel du cinéma. De ces constats nous pouvons donc en déduire que l'attachement envers des êtres dont le comportement serait condamnable dans la réalité, peut être possible dans le cas où la fiction serait considérée comme quelque chose de faux, d'imaginaire. Même si le récit nous donne l'impression de regarder quelque chose de réel, nous savons au fond que c'est fictif. Dans ce cas, nous nous accordons le droit de s'attacher à ce personnage.

3.5.3.1. L'empathie, la sympathie et la comparaison

Avant toute chose, il est important de préciser que le phénomène de projection et d'identification, selon François Jost (2015), passe d'abord par le fait de se mettre à la place de l'autre. Cette capacité à se positionner dans la peau de quelqu'un d'autre se théorise par la théorie de l'empathie. L'empathie est le fait de se mettre à la place de l'autre sans forcément éprouver les mêmes sentiments. Cette attitude se définit par la compréhension d'autrui sans chercher à créer un lien affectif, alors que la sympathie, à l'inverse, consiste à partager les émotions de l'autre, compatir sans nécessairement se mettre à sa place, ou encore, sans chercher à le comprendre. Plusieurs techniques visuelles sont utilisées pour susciter l'empathie des téléspectateurs. Celle que nous retrouvons généralement dans les séries étudiées est la stratégie allocentrée qui consiste à construire le regard du personnage grâce à une focalisation sur son visage ou sur ses yeux (Alain Berthoz cité par François Jost, 2015). Les exemples les plus explicites de cette stratégie se trouvent, généralement, dans les scènes de fin. Pour *Narcos*, il s'agit de la scène où Escobar se fait abattre par les policiers. Un zoom sur son visage agonisant, montre la souffrance qu'il endure. Pour cette scène, une autre technique est mobilisée, la stratégie égocentrée, qui consiste à placer la caméra à la place du personnage de manière à voir la réalité à travers ses yeux (Alain Berthoz cité par François Jost, 2015). Dans cette même scène, nous sommes, de temps en temps, dans les yeux de Pablo afin que l'on ressente ce qu'il ressent, à ce moment-là. L'image est floue, comme si nous étions touchés par les balles, nous aussi. Cela donne une impression de souffrir avec le héros et de ressentir ces émotions. Quant à la série *Peaky Blinders*, elle opte pour une stratégie allocentrée. Dans le dernier épisode de la série, lorsque son plan de mettre fin au fascisme a échoué, Thomas, désespéré, pose une arme sur sa tempe et hurle de colère. Un zoom est réalisé sur le haut de son corps, montrant les différentes émotions qui s'inscrivent sur son visage. Ce type de focalisation permet de susciter plus aisément l'empathie, car on y aperçoit, clairement, les sentiments du personnage à travers l'écran.

Une autre technique va faciliter l'empathie du public : celle de la voix-over, selon François Jost (2015). Elle permet d'accéder plus en profondeur à

l'intimité du héros et rend l'accès plus facile à sa perspective psychologique. Cette voix est porteuse d'informations narratives et va mettre le spectateur dans la position du confident et du complice idéale. *Peaky Blinders* n'a pas recours à ce type de procédé. Cependant, *Narcos* utilise la voix-off d'un membre de la DEA qui commente les différents événements du récit en donnant des faits sur Escobar qui se sont déroulés dans la réalité, mais qui ne sont pas montrés dans la série. Elle décrit également le héros de manière négatif. Cette voix-off, par ailleurs, nous rappelle régulièrement qu'Escobar est un criminel. Elle travaille contre son personnage principal. Il s'agit d'un procédé d'éloignement vis-à-vis du personnage. Il nous rappelle à quel type de personnage nous avons à faire. La voix-off amène les téléspectateurs à se questionner quant à l'attachement qu'il éprouve pour le héros.

Ensuite, François Jost (2015) identifie « trois masques du personnage » : professionnel, familial et personnel. En effet, le personnage de séries télévisées est un être pluriel, il ne possède pas un caractère homogène. Ces masques sont alors une porte d'accès à notre empathie pour le héros. Le point commun entre les deux séries analysées est que le masque de la famille se trouve être celui qui va davantage susciter l'empathie chez le téléspectateur. Leur valeur familiale et leur proximité avec les leurs sont des éléments qui font sens au public et qui leur rappellent leur situation. Toutefois, le masque de la profession serait le critère qui éloignerait le spectateur du personnage de par son côté assez insolite et peu conventionnel : contrebandier, trafiquant, dirigeant. Enfin, le dernier masque est celui lié à la personnalité du héros. La personnalité d'un personnage est quelque chose de très complexe, car elle mêle à la fois son caractère, ses valeurs, son éthos (la façon dont les autres le voient), et ses objectifs dans la société (François Jost, 2015). Pablo Escobar et Thomas Shelby sont tous deux des personnages avec de l'ambition et des objectifs dont ils réaliseraient l'impossible pour parvenir à leur réussite. Tout être humain possède des rêves et des objectifs de vie, c'est pourquoi, il est plus facile se retrouver en un personnage ayant des buts (peu importe la similitude ou non des objectifs). La personnalité du héros est également amenée à évoluer au cours des saisons, elle ne fige pas le héros dans une seule catégorie tout au long de l'histoire (François Jost, 2015). Une nette évolution

est intéressante à mettre en lumière pour les deux héros qui évoluent de manière positive (voir les points : 3.3.1.2 et 3.4.1.2). De plus, ces trois masques permettent aussi au spectateur de lui accorder des circonstances atténuantes, selon François Jost (2015). Grandir dans une famille pauvre pour Escobar et avoir combattu à la guerre pour Thomas pourrait constituer des circonstances atténuantes. Même si, cela n'excuse pas leurs comportements répréhensibles, cela permet d'éclairer le téléspectateur quant aux raisons qui les ont conduit à agir de la sorte.

Enfin, connaître les aspects intimes d'un personnage suscite la compréhension et l'attachement, car, c'est un accès universel qui parle à tout à chacun. En effet, parfois, certaines situations fictives peuvent ne pas être totalement étrangères pour le téléspectateur. Dans ce contexte, il est d'autant plus facile de se mettre à la place du personnage, le comprendre, éprouver de la tendresse pour lui. Cependant, cela peut susciter également de la sympathie. Comprendre les émotions de l'autre sans forcément se mettre à sa place, s'identifier à lui par un transfert d'émotion est propre à la sympathie. La sympathie est un ressenti beaucoup plus personnel, qui rapproche le spectateur du personnage par le biais d'une émotion vivement ressentie. C'est par elle que le phénomène de l'attachement au personnage se crée, car l'univers fictionnel renvoie à soi-même autant qu'au personnage. (François Jost, 2015). Concernant, Pablo Escobar, le public pourrait être compréhensif lorsque le héros s'éloigne volontairement de sa famille pendant des mois pour leur protection. Il en va de même pour le personnage de Thomas, les téléspectateurs ayant perdu des proches tout comme le héros, qui a perdu sa femme et son frère, pourraient également comprendre les émotions ressenties par ce dernier. De la théorie de la sympathie découle celle de la comparaison. Le téléspectateur se compare alors au personnage ayant vécu la même chose que lui. Dans ce cas, lorsque le spectateur éprouve de la tristesse pour une situation comparable à celle du personnage, il est en réalité triste pour sa propre douleur (François Jost, 2015).

De plus, l'attachement pour le méchant héros, entraîne l'acceptation d'actes répréhensibles. Par exemple, dans *Narcos*, le meurtre du commandant

Carrillo perpétré par Escobar peut paraître plus compréhensible lorsque le but est de protéger sa famille. Dans *Peaky Blinders*, le meurtre d'innocents présent dans un train pourrait être plus facilement acceptable si cela permet d'éviter la mort de son propre fils.

Finalement, d'un point de vue visuel, les crimes commis sont plus ou moins supportables, selon la manière dont on les lui montre. Les scènes où nous sommes témoins des tortures et des mises à mort, seront plus difficiles à supporter qu'une scène qui ne que fait suggérer le crime. L'adoucissement (le fait de ne pas montrer l'entièreté d'une scène de meurtres, mais assez pour deviner ce qui se passe, par exemple) de ces scènes fait en sorte que le jugement des téléspectateurs envers ces méchants ainsi que leur empathie pour eux reste inchangé ou dérive moins (François Jost, 2015). Boris Tomachevski (1925, cité par Vincent Jouve, 1992, p. 120-121) affirmait que l'auteur d'une fiction peut susciter la sympathie à l'égard de personnages au comportement douteux, car le rapport émotionnel qui existe entre le destinataire et le héros relève de la construction esthétique de la fiction. Les séries étudiées se rejoignent une nouvelle fois en ce point. Les personnages de Pablo Escobar et Thomas Shelby commanditent des meurtres et demandent à leurs associés de faire le boulot pour eux. Généralement, les meurtres ne sont pas associés visuellement aux méchants. Comme nous ne les voyons pas commettre les crimes, une distance se crée entre la violence de l'acte et le personnage. Toutefois, pour la série *Narcos*, la voix-off est présente pour rappeler aux téléspectateurs que les actes ont bel et bien étaient commis par le héros. Cependant, parfois, il arrive que le sale boulot soit réalisé par les mains des personnages principaux, dans ce cas les scènes sont assez violentes. Cela pourrait entraîner alors une prise de conscience pour le téléspectateur. Lorsque les crimes ne sont pas visuellement en relation directe avec les protagonistes, nous pouvons déduire que l'empathie reste inchangée ou dérive moins. Dans le cas contraire cela pourrait provoquer l'effet contraire et éloigner le téléspectateur des personnages.

Pour conclure, nous pouvons mettre en lumière une différence entre les deux récits étudiés pour ce travail. En effet, la série *Narcos* est plus critique que

Peaky Blinders. La première utilise des procédés qui va à l'encontre de son personnage : la voix-off (incarné par l'ennemi d'Escobar) et les vraies images incriminant directement le héros. Ces éléments peuvent constituer des obstacles à l'attachement du téléspectateur envers le personnage. Le téléspectateur est donc tiraillé entre des éléments qui rapproche et des éléments qui éloignent du héros. Laissant ainsi le choix au public de se positionner.

Il est également intéressant de se pencher sur les éléments favorisant l'attachement. À travers, les séries prises comme exemple dans le cadre théorique et celles analysées dans ce mémoire, nous observons que les éléments employés sont souvent les mêmes. Notamment, ceux qui touchent aux valeurs familiales. L'attachement envers Pablo Escobar, Thomas Shelby Walter Wight (*Breaking Bad*) ou encore la famille Corléone (*Le Parrain*) passe, sans exception, par la proximité et le respect à l'égard de leur famille. En étant constamment confronté aux mêmes éléments d'attachement, il est légitime de se demander, si à la longue, les critères ont toujours autant d'effet sur les téléspectateurs. Il est également pertinent de se questionner sur l'efficacité et la force de ces facteurs. Dans le cas, de *Narcos*, les valeurs liées à la famille que possède Escobar sont-elles assez fortes pour contrer la voix-off qui s'oppose à celui-ci ? Et dans *Peaky Blinders*, l'assassinat d'innocents est-il un élément plus faible que la protection de sa famille ? La réponse à ses questionnements relève de la perception du téléspectateur. Son vécu et ses expériences personnelles le positionneront alors soit du côté des méchants, soit du côté des gentils. Car comme l'affirmait Jean Maisonneuve (1966, cité par Vincent Jouve, 1992, p.145). « Notre attirance pour ceux qui ont des attitudes, des goûts et des intérêts semblables aux nôtres se rattacherait ainsi à un processus général d'automorphisme, défini comme tendance à comprendre toute chose en fonction de notre propre expérience ».

4. Conclusion

Afin de conclure ce travail, nous répondrons à la question de recherche, qui nous a guidées tout le long de ce mémoire. La question de recherche, pour rappel, est la suivante : *Quels sont les éléments fictifs qui favorisent l'attachement lié aux « méchants » des séries télévisées anglophones ?*

Les éléments que nous allons mentionner ci-dessous constituent les éléments fictifs favorisant l'attachement aux méchants des séries télévisées. La réponse se divise en trois parties : l'attachement au monde de la fiction, des personnages et enfin du méchant.

Premièrement, il est intéressant de revenir sur le fait que l'attachement envers le méchant de l'histoire passe d'abord par l'attachement au monde de la série télévisée. Le téléspectateur a besoin de ressentir une certaine familiarité avec le contexte du récit afin d'y développer un attachement quelconque pour les personnages. Pour ce faire, il est important de veiller à l'exactitude des détails afin d'y donner une impression de réalité, de plonger le public dans un monde qu'il reconnaît (Sabine Chalvon-Demersay (1999).

Deuxièmement, afin de susciter l'attachement aux personnages d'une série télévisée, plusieurs procédés sont mobilisés. Pour rappel, les personnages étudiés pour ce travail s'insèrent dans le mode mimétique élevé consistant à mettre en scène des héros supérieurs en degré aux humains, mais pas à leur environnement. Afin d'humaniser ces personnages, on leur attribue une moitié au caractère opposé (François Jost, 2011). Ensuite, un second procédé qui va humaniser le personnage et susciter son attachement consiste à mettre en scène des situations d'échecs qui vont attendrir les téléspectateurs (Sabine Chalvon-Demersay 1999). En outre, lorsque nous sommes attachés à un personnage, nous ressentons de la sympathie pour lui. Vincent Jouve (1992), développe trois codes (narratif, affectif et culturel) qui amèneront le public éprouver de la sympathie pour le héros. Tout d'abord, pour s'identifier au personnage, il est important que le téléspectateur et le personnage possèdent le même degré de connaissances quant à aux événements de la série.

Wolfgang Iser (1974, cité par Vincent Jouve, 1992, p.129) affirmait que l'incertitude planant sur la destinée du héros créait un lien fort entre celui qui suit les aventures et celui qui les vit (code narratif). Ensuite, afin que téléspectateur puisse se rapprocher du héros, il est important que ce dernier se livre sur ses désirs, son enfance, ses amours, ses rêves et ses souffrances. Plus le public aura de connaissances sur le personnage, plus l'affection sera intense (code affectif) (Vincent Jouve, 1992). Enfin, Jean Maisonneuve (1966, cité par Vincent Jouve, 1992, p.145) ajoute que l'identification au personnage se réalise plus facilement lorsque deux personnes possèdent un système de valeurs commun (code culturel) (Vincent Jouve, 1992).

Troisièmement, nous en venons au point central de ce mémoire : les éléments favorisant l'attachement pour le méchant de l'histoire. Plusieurs facteurs sont mobilisés dans récit pour susciter l'affection des téléspectateurs. Avant toute chose, il a été conclu suite aux théories sur les rêves d'Edgar Morin (cité par François Jost, 2015) et Umberto Eco (2010) que l'attachement pour le personnage aux comportements répréhensibles est rendu possible, car la fiction est considérée comme quelque chose de faux et d'imaginaire. Nous nous accordons le droit de ressentir de l'attachement pour ces héros car, même s'il y a une impression de réalité, nous savons que c'est faux.

Ce qui est primordial pour développer un sentiment d'attachement, c'est l'identification au héros. Cependant, avant de pouvoir s'identifier et se projeter, il est important de pouvoir se mettre à la place de l'autre (l'empathie). L'empathie, est l'attitude qui permettra au public de comprendre le méchant, sans forcément chercher à créer un lien affectif. La sympathie joue également un rôle dans l'identification aux héros. Elle permet le partage d'émotions entre le spectateur et le méchant sans pour autant se mettre à sa place ou le comprendre (François Jost, 2015). L'attachement pour le personnage passe également par les trois masques constituant la personnalité du méchant : professionnel, familial et personnel. Ces masques sont alors une porte d'accès à notre empathie pour le héros. Il est pertinent de noter qu'il n'est pas obligatoire de s'identifier aux trois masques pour ressentir de l'empathie et se rapprocher du méchant, un seul suffit. C'est le cas pour les séries sélectionnées pour ce mémoire, les valeurs familiales ont

été davantage mises en avant dans les récits et constituent un élément qui fait sens au public et qui leur rappelle leur situation. Ce sont des valeurs universelles auxquelles il est aisé de s'identifier. De plus, le phénomène de l'attachement se crée également par le biais de la sympathie émanant d'une émotion partagée ou d'une situation en commun avec le personnage, le spectateur pourra alors comparer sa situation à celle vécue par le héros. Enfin, il est plus facile de s'attacher à un personnage faisant le mal, lorsque les scènes de crimes sont supportables, c'est-à-dire qu'au lieu de montrer crument de la violence, la série ne fait que la suggérer. Ce type de procédé fait en sorte de garder intact l'empathie du téléspectateur où, en tout cas, éviter qu'elle diminue (François Jost, 2015). Boris Tomachevski (1925, cité par Vincent Jouve, 1992, pp. 120-121) ajoute également que l'auteur d'une fiction peut susciter la sympathie à l'égard de personnages au comportement douteux, car le rapport émotionnel qu'il existe entre le destinataire et le héros relève de la construction esthétique de la fiction.

Enfin, même si nous avons réuni un tas d'éléments expliquant l'attachement d'un téléspectateur envers un personnage, il est important de mettre en avant qu'il existe également des facteurs qui constituent un obstacle au développement de l'empathie et de la sympathie. Par exemple, des scènes de violence extrême, ou encore un ennemi du héros endossant le rôle du narrateur (comme c'est le cas pour *Narcos*). Cela pourrait renforcer l'éloignement au personnage. Le positionnement du téléspectateur dans le camp des « méchants » ou des « gentils » relève de la perception personnelle du téléspectateur, de son vécu et de son expérience.

Lors de la réalisation de ce travail (notamment l'analyse), nous avons tout de même rencontré une limite. En effet, les émotions que l'on ressent relèvent de la perception personnelle et de l'expérience de chacun. En outre, il est difficile d'étudier et d'effectuer une théorie englobant un ressenti, un attachement, une émotion en raison de leur subjectivité.

Finalement, si nous voulions aller plus loin dans notre recherche, il aurait été intéressant, d'analyser d'autres séries télévisées afin d'y déceler de nouveaux

éléments narratifs entraînant l'attachement. En effet, nous avons, lors de notre analyse, aperçu que les valeurs familiales étaient le facteur central aux sentiments éprouvés pour le personnage. Il aurait donc été intéressant d'analyser une série comme *La casa del papel* (série Netflix) racontant l'histoire de braqueurs dans laquelle la dimension familiale n'est pas privilégiée. Ensuite, concernant la série étudiée *Narcos*, nous aurions pu continuer l'analyse en y faisant une comparaison autant avec la troisième saison de cette même série, qu'avec la série colombienne *Pablo Escobar, le Patron du Mal*. En effet, la troisième saison de *Narcos* relate l'histoire du cartel de Cali qui a pris son essor à la mort d'Escobar. Le personnage principal est donc tout à fait différent. Il aurait été alors pertinent d'observer les différentes techniques utilisées, selon le héros. Quant à la série colombienne racontant également l'histoire d'Escobar, il serait intéressant d'y voir s'il y a de l'attachement. Si c'est le cas, nous aurions alors observé les procédés utilisés par cette série et les comparer à celle mobilisée par *Narcos*. En revanche si ce n'est pas le cas, il aurait été intéressant de voir si cela est lié au fait que l'une des séries est une production américaine et l'autre une production colombienne. Enfin, la saison 6 de *Peaky Blinders* sera en diffusion prochainement. Cette nouvelle saison aurait donc pu également faire l'objet d'une analyse afin d'y explorer plus en profondeur l'évolution du héros.

Pour finir, afin d'enrichir davantage ce travail, nous aurions également pu établir une analyse quantitative à travers un questionnaire sur base du cadre théorique et sur les séries télévisées sélectionnées. Il aurait donc été intéressant pour ce mémoire, de confronter la théorie et l'analyse réalisée aux réponses des téléspectateurs afin d'y mettre en lumière les convergences et les divergences, mais également pour y faire ressortir des éléments qui n'auraient potentiellement pas été recensés par la littérature.

5. Bibliographie

- Ouvrages

A. STRAUSS, « *Miroirs et masques : une introduction à l'interactionnisme* », Paris, Édition Métailié, 1992, (Col. Métailie)

B. MARTIN « *Des hommes tourmentés : L'âge d'or des séries* », Edition de la Marinière, 2014, (Coll. Points)

F. FLAHAULT, « *La méchanceté* », Descartes & Cie, 1998, (Coll. Essais)

F. JOST, « *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?* » CNRS éditions : 2^e édition, 2011, (Coll. Débats)

F. JOST, « *La méchanceté en actes à l'ère numérique* » CNRS édition, 2018, (Coll. Sociologie/Ethnologie/Anthropologie)

F. JOST, « *Les nouveaux méchants : Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal* », France, Bayard Éditions, 2015, (Coll. Essais document divers)

P. GLAUDES Y. et REUTER, « *Personnage et histoire littéraire* », Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1990, (Coll. Chemins cliniques)

J-P. ESQUENAZI, « *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* », Paris, Lavoisier, 2009

J-P. ESQUENAZI, « *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?* », Paris, Armand Colin, 2010, (Coll. Cinéma / Arts Visuels)

L. ALBARELLO « *Choisir l'étude de cas comme méthode de recherche* », Bruxelles, De Boeck, 2011 (Coll. Méthode en sciences humaines)

M. BOUTET, « *Chapitre 1 : Histoire des séries télévisées* » Dans « *Décoder les séries télévisées* » de S. SEPULCHRE, Louvain-la-Neuve, Belgique : De Boeck Supérieur : 2^e édition, 2017, (Coll. Info&Com), pp.11-47

M. DEWASSEIGE, « *Séries télé US : L'idéologie Prime Time* », Louvain-la-Neuve, Acadamia, 2014, (Coll. IHECS[dot]com)

P. PAILLÉ et A. MUCCHIELLI « *l'analyse quantitative en sciences humaines et sociales* », Malakoff, Armand Colin : 4^e édition, 2016, (Coll. Collection U)

S. SEPULCHRE, « *Chapitre 4 : le personnage en série* » dans « *Décoder les séries télévisées* » Louvain-la-Neuve, Belgique : De Boeck Supérieur : 2^e édition, 2017 (Coll. Info&Com), pp.115-162

U. GANZ-BLAETTLER, « *Chapitre 6 : Récits cumulatifs et arcs narratifs* » Dans « *Décoder les séries télévisées* » de S. SEPULCHRE, Louvain-la-Neuve, Belgique : De Boeck Supérieur : 2^e édition, 2017 (Coll. Info&Com), pp.195-208

V. JOUVE, « *L'effet-personnage dans le roman* », Paris, Presses Universitaires de France, 1998, (Coll. Écriture)

- Articles scientifiques

CHALVON-DEMERSAY S., 1999, « La confusion des conditions. Une enquête sur la série télévisée *Urgences* » *Réseaux*, 95, pp. 235-283

CHALVON-DEMERSAY S., 2002, « Des métiers comme on en aimerait », *La télé au logis : usages de la télévision*, pp. 107-113.

CHALVON-DEMERSAY S., 2011 « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, 165, pp. 181-214

DAMOUR F., 2015, « Pourquoi regardons-nous les séries télévisées ? », *Études*, 5, pp.81-92

DEROIDE I., 2012, « Les séries historiques entre la fiction et le réel : quand les scénaristes rivalisent avec les historiens » *TV/Séries*, 1, pp. 13-24

DZIUB N., 2018, « Hannah Horvath (*Girls*), ou la fabrique d'une (anti-) héroïne sérielle », *Télévision*, 9, pp.161-177

ECO U., 2010, « Quelques commentaires sur le personnage de fiction », *SociologieS*, pp.1-24

LEMAÎTRE J., 2010, « La philosophie aporétique de l'histoire de Schelling dans le Système de l'idéalisme transcendantal », *Archives de Philosophie*, 73, pp.451-465.

PASQUIER D., 1997, « Sociologie de la communication : Introduction » *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, pp.735-747

REUTER Y., 1988, « L'importance du personnage », *Pratique*, 60, pp.3-22

SCALIA R G., 2019, « Mafieux ou héros ? Mythes et motifs tragiques dans *Le parrain* et *Le Parrain II* de Francis Ford Coppola », *Cahier de Narratologie*, 36, pp.1-17

WAGNER F., 2019, « De la force d'attraction des récits de fiction : Entretien avec Vincent Jouve », *Cahier de Narratologie*, 36, pp.1-7

6. Annexes

Annexe 1 : prise de notes : *Narcos*

Annexe 2 : prise de notes : *Peaky Blinders*

N'avez-vous jamais ressenti de l'attachement envers le méchant se trouvant au cœur de l'histoire d'une série télévisée ? Vous êtes-vous déjà demandé comment est-il possible d'être autant passionné par le comportement répréhensible d'un personnage qui, dans la vie réelle, serait tout à fait condamnable ? L'objet de notre recherche aura pour objectif de répondre à ces questionnements à travers la synthèse de documents scientifiques et le visionnage de deux séries télévisées anglophones : *Narcos* et *Peaky Blinders*.