



HAL
open science

The Affair ou la lutte contre un héroïsme sans partage

Benjamin Campion

► **To cite this version:**

Benjamin Campion. The Affair ou la lutte contre un héroïsme sans partage. Télévision, 2019, Troubles personnages, 9, pp.81-96. hal-03449071

HAL Id: hal-03449071

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03449071>

Submitted on 19 Jun 2024

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

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

The Affair ou la lutte contre un héroïsme sans partage

Benjamin Campion

Le postulat initial de *The Affair* (Showtime, 2014-) est pour le moins classique : Noah Solloway, un enseignant new-yorkais peinant à écrire son deuxième roman après une première expérience mitigée, débarque à Montauk pour y passer deux mois de vacances estivales en compagnie de sa femme Helen et de leurs quatre enfants, quand il tombe sous le charme d'une jolie serveuse du coin : Alison Lockhart, dont le mariage avec Cole bat de l'aile depuis la mort accidentelle de leur fils de 4 ans, Gabriel. Nous suivons dès lors sur le long cours la liaison amoureuse qui naît entre ces deux protagonistes et ses conséquences morales (voire physiques) sur leurs conjoints, leurs enfants, et jusqu'à leurs belles-familles.

Ce qui démarque toutefois *The Affair* du lot commun des séries feuilletonnantes américaines de ce dernier quart de siècle, c'est la dialectique signifiante de ses « focalisations internes » (Gaudreault et Jost 2017 : 228) en constante prolifération : nous adoptons d'abord alternativement les points de vue de Noah et d'Alison en saison 1 (la première moitié de chaque épisode se consacrant à l'un, la seconde à l'autre, ou inversement) ; puis viennent s'y agréger deux points de vue supplémentaires en saison 2 : ceux d'Helen et de Cole, les « cocus » de l'histoire à qui est offerte là l'opportunité de dépasser le statut de simple faire-valoir pour prendre une part plus active à l'action¹ ; quant à la saison 3, elle suit la même logique en intégrant à deux reprises (épisodes 303 et 310²) un cinquième point de vue à la narration : celui de Juliette, la nouvelle conquête (mariée) de Noah avec laquelle il entreprend une autre liaison.

Se rejouent ainsi littéralement sous nos yeux, à partir d'un système dont les règles nous sont exposées dès le pilote de la série, les « mêmes » scènes de la vie quotidienne. Parfois étendues, d'autres fois raccourcies ou fragmentées, elles se distinguent prioritairement les unes des autres par le changement de point de vue qu'elles adoptent : si nous ne les

1. Cette marque de considération est d'abord signalée par l'ajout extensif de leurs points de vue respectifs : après les cartons de l'épisode 201, qui affichent « Partie 1 : Noah » et « Partie 2 : Helen » sans déroger aux conventions préétablies de la série, apparaissent ceux de l'épisode 202 qui font état d'une construction en diptyque en affichant « Partie 3 : Alison » et « Partie 4 : Cole ». Ce n'est qu'à partir de l'épisode suivant que reprend ses droits le découpage habituel en deux parties, rétablissant ainsi l'autonomie de chaque épisode sans pour autant renier l'architecture (ultra)feuilletonnante du récit au long cours.

2. Les épisodes de la série n'ayant pas de titre, ils seront ici référencés uniquement par leur numéro.

percevons jamais à l'identique, ce n'est pas parce que nous possédons un « excès de savoir » (Baroni 2007 : 114) par rapport au protagoniste, mais parce que ce dernier change d'identité à chaque nouvelle itération. La deuxième fois, nous savons déjà ce qui s'est passé la première (on nous l'a *dit*, on nous l'a *montré*) mais, en réalité, ce que nous croyons savoir n'est qu'une version subjective et tronquée des faits. Tels les membres d'un jury d'assises, nous n'avons d'autre choix que de nous figurer la scène à partir du récit que nous en livrent les représentants de l'accusation, de la défense, ainsi que les différents témoins appelés à la barre. Par conséquent, *The Affair* est l'extrême opposé d'une « série canonique » (Sepulchre 2011 : 92) reposant sur un principe de causalité régressive : c'est une fiction imprévisible dont le redoublement délibéré de la fonction sérielle – se répéter – met en lumière notre propre ignorance de spectateur se croyant naïvement doté d'un temps d'avance sur les actants sujets.

Les rares fois où le récit se fait linéaire (l'épisode 209, par exemple, n'affiche pas de carton mais un horodatage attestant d'un temps continu à défaut d'être « réel ») ou à point de vue unique (l'épisode 301 s'ouvre sur un carton « Partie 1 : Noah », mais se déroule jusqu'à son terme sans ouvrir textuellement de deuxième partie), c'est pour mieux confirmer la règle selon laquelle l'histoire que l'on nous raconte n'est pas *fiable* : la preuve, même quand *The Affair* reprend les codes traditionnels du drame psychologique, cela ne suffit guère à nous empêcher de nous demander si ce confort retrouvé ne cacherait pas quelques vices dont on ignorait l'existence. Le plus difficile à admettre, c'est que l'on ne peut même pas reprocher à la série de nous *mentir* : contrairement aux multiples feintes du montage qui témoignent avec persistance, dans *Damages* (FX/Audience Network, 2007-12), d'un « manque de sincérité du récit » (Jost 2016 : 25), *The Affair* ne se complait pas à nous mettre sur de fausses pistes. Son récit se contente juste de diégétiser l'absence d'une vérité « qui fait foi », unique et indivisible. En fin de compte, la seule vérité à laquelle nous donne accès la série est la vérité « de quelqu'un », avec ses inévitables trous mémoriels et ses compulsifs mensonges à soi-même³.

Comment définir la figure du héros (extra)ordinaire dans un contexte aussi instable ? Doit-on se référer au simple protagoniste d'un récit choral, ou au support mosaïque d'une énonciation à plusieurs locuteurs ? Peut-on associer une communauté de destin (celle de deux

3. L'affaire se corse quand les hallucinations de Noah en viennent à adopter une forme réaliste au début de la saison 3 : dès lors, on ne se met plus seulement à douter de la sincérité des narrateurs explicites de la série (dont nous avons commencé à voir à quel point ils étaient peu fiables), mais aussi de celle de son narrateur implicite. Le danger : donner au soupçon un poids trop important pour continuer de nous faire croire en la série (à défaut du reste). Or, même la plus complexe des fictions ne saurait se priver de points d'accroche tangibles...

familles réunies par la « liaison » originelle et par l'accident de voiture mortel qui en découle) à une ségrégation perceptive renvoyant chacun au degré de fiabilité de son propre témoignage ? Mon hypothèse est que l'héroïsation des protagonistes de *The Affair* se dessine, et surtout se *décide* au fil des focalisations qui se succèdent d'un épisode et d'une saison à l'autre. Pour le démontrer, je m'appuierai sur deux « moments de bravoure » faisant intervenir le personnage d'Alison⁴ : l'intervention d'urgence que Noah puis elle-même pratiquent sur la petite Stacey qui s'étouffe au restaurant après avoir avalé une bille de travers (épisode 101) ; et le numéro d'équilibriste de Joanie, la fille d'Alison, dans une aire de jeux où elle pousse malgré elle sa mère à endosser le rôle de parent tantôt protecteur, tantôt émancipateur selon le point de vue adopté (épisode 304). Dans le premier cas, la serveuse du Lobster Roll se narre elle-même comme une héroïne tandis que Noah se remémore une version très différente des faits ; dans le second, elle est aussi une héroïne dans le regard de son ex-mari, Cole (même si le motif invoqué par ce dernier est différent du sien). Comme l'illustre cette variation, Alison s'affirme donc comme une héroïne à part entière par (et malgré) le changement de focalisation interne : c'est le mécanisme narratif central de la série qui lui permet de consolider ce statut, au-delà des clivages attendus (et néanmoins exploités) entre l'homme et la femme, le fautif et le cocu, le volage et le terre-à-terre, etc. En d'autres termes, la multiplicité des rôles que doit endosser Alison ne s'élabore pas au déni de son individualité, mais à *la lecture* de celle-ci.

Inversion implicite des lignes temporelles

Commençons par distinguer les deux lignes temporelles déployées dès le pilote de *The Affair* (et tout au long des saisons 1 et 2), car elles influent sensiblement sur notre perception des protagonistes et de l'expression de leurs points de vue respectifs. La série s'ouvre, de manière assez banale, sur une rencontre fortuite entre une séduisante nageuse en combinaison et l'athlétique Noah, dont elle ne s'aperçoit qu'au sortir de la piscine qu'il porte une alliance : voilà le thème de la tentation (à défaut de pouvoir parler à ce stade d'adultère) littéralement exposé. Si nous ignorons encore que le point de vue adopté dans la première moitié de l'épisode sera au sens strict celui de Noah – aucun carton ne nous l'a indiqué –, les premiers mots que prononce Helen dans la scène suivante attestent plus traditionnellement d'une

4. Statistiquement, il conviendrait plutôt de considérer Noah comme le protagoniste principal de *The Affair*, dans la mesure où son point de vue est présenté à 25 reprises au cours des trois premières saisons (devant Alison, 20 ; Helen, 8 ; Cole, 6 ; Juliette, 2). Mais il n'est jamais ouvertement désigné comme le *leader* incontesté de la série, le principe narratif de celle-ci reposant justement sur la multiplicité et l'équité (à l'échelle unitaire) des points de vue représentés.

linéarité narrative ne faisant l'objet d'aucune ambiguïté : « Tu es déjà allé faire tes longueurs ?⁵ » Le couple profite alors du calme matinal pour faire l'amour au lit quand la petite dernière, Stacey, se met en tête de les interrompre en réclamant sa mère d'une voix stridente depuis le rez-de-chaussée. Après la tentation extraconjugale, la frustration domestique : *The Affair* avance ses pions un à un, de la manière la plus conventionnelle qui soit.

Ce n'est que quelques instants plus tard, lorsque nous voyons Noah terminer de charger le coffre de son *break* pour prendre la direction de Montauk, que vient subitement à se gripper cette mécanique si bien huilée. Une voix grave (dont on ignore encore la source) interpelle tout à coup le père de famille : « Monsieur Solloway, bonjour. Merci d'être venu.⁶ » À cet instant précis, Noah cesse de s'affairer au remplissage du coffre et tourne la tête vers la porte d'entrée de son domicile, comme s'il s'attendait à y trouver le mystérieux interlocuteur qui vient de lui adresser la parole (Fig. 1). À la place, nous assistons à la sortie des enfants et de leur mère en un ralenti saccadé qui témoigne d'une distorsion de la réalité perçue par Noah, dont la réponse en voix *over* (« Je n'avais pas vraiment le choix⁷ ») semble provenir d'une autre temporalité. Nous en avons la confirmation en deux étapes : d'abord, lorsque la voix grave demande à Noah de lui décrire sa vie « de l'époque » (« back then »), puis, au début de la séquence suivante, lorsque le même Noah, désormais attablé avec femme et enfants au Lobster Roll de Montauk où officie Alison en tant que serveuse, est prié par la même voix surplombante de lui indiquer s'il se « souvient » de sa première rencontre avec la jeune femme⁸. Ce que nous prenions en toute logique pour le présent de la narration se révèle alors être le passé – nous apprendrons par la suite que la voix grave appartient à un détective chargé d'enquêter sur un accident de voiture mortel dans lequel Noah et Alison sont tous deux impliqués (Gaudreault et Jost 2017 : 44)⁹.

Comme dans *Damages*, les lignes temporelles principale et secondaire sont donc inversées par rapport à l'usage courant, si bien que nous voyons le récit du passé se dérouler

5. « Have you been swimming already? » (Toutes les traductions de l'anglais vers le français sont de l'auteur de cet article.)

6. « Mister Solloway, hi. Thanks for coming in. »

7. « Not like I had much of a choice. »

8. « Do you remember the first time you saw her? »

9. L'ingéniosité de la saison 2 sera d'impliquer également Helen et Cole dans cet accident, ce qui justifiera pleinement l'intégration de leurs points de vue respectifs au récit. Cette suite s'affirmera ainsi à la fois comme une extension et une conclusion de la première saison : d'une part, elle fera de personnages secondaires (Helen et Cole) des protagonistes, et d'autre part elle nous montrera les circonstances de l'accident mortel et le dénouement du procès qui s'ensuivra.

sous la forme d'un long *flashback* entrecoupé (d'abord par la voix, puis par l'image) d'éphémères retours au présent nous éclairant de manière incrémentale sur les circonstances du drame qui se profile (Campion 2016 : 80). Et comme dans la saison inaugurale de *Damages*, les couleurs naturelles sont inhabituellement réservées au passé, tandis qu'un traitement chromatique spécifique est consacré au présent auquel nous n'assistons que par bribes : un filtre grisâtre qui nous sert de repère visuel ténu mais suffisant pour ne pas confondre les deux périodes. Cependant, *The Affair* se permet d'accentuer un peu plus encore notre désorientation perceptive en refusant d'une part d'afficher explicitement l'écart temporel à l'aide d'un carton (de type « Six mois plus tôt »), et en empêchant d'autre part ses deux blocs de temps distincts de se rejoindre à la fin de la (première) saison, comme cela se pratique de plus en plus fréquemment dans les anthologies émergentes que l'on qualifie de « saisonnières » (Monnet-Cantagrel 2016 : 87). Il faudra attendre la scène finale de la saison 2 de *The Affair* pour que la ligne narrative principale s'écrive au présent – la saison suivante procédant quant à elle par de plus coutumiers *flashbacks* au teint délavé et aux sonorités anxiogènes venant ponctuellement briser la glace du récit principal narré au présent¹⁰. Ainsi, les deux premières saisons de la série de Showtime déploient une « analepse à amplitude maximale » (Gaudreault et Jost 2017 : 167) d'un genre peu commun à la télévision américaine, dans le prolongement des « effets spéciaux narratifs » (Mittell 2015 : 43) théorisés par Jason Mittell au sujet de la révélation des *flashforwards* dans *Lost* (ABC, 2004-10) ou de l'incorporation rétroactive de Dawn dans *Buffy The Vampire Slayer* (The WB/UPN, 1997-2003), entre autres exemples. Le genre de prouesses d'écriture qui poussent à considérer le récit d'ensemble sous un jour nouveau, sans pour autant renier son propre rapport spectatorial au passé « consommé » de la série.

D'un héroïsme chevaleresque (auto)déclaré...

Maintenant que nous avons identifié les deux lignes temporelles des saisons 1 et 2 de *The Affair* – le passé montrant la naissance et les déflagrations de la liaison entre Noah et Alison (ligne principale), le présent relatant l'interrogatoire, la garde à vue et le procès qui s'ensuit de Noah (ligne secondaire) –, reste à en déterminer la paternité énonciatrice. Une

10. Avec, tout de même, quelques variantes : la première partie de l'épisode 302, consacrée à Helen, s'ouvre par un carton « Un an plus tôt » et conserve les couleurs naturelles que l'on croyait pourtant désormais exclusivement dédiées au présent de la narration. Il s'agit ainsi moins d'une analepse ressentie que *vécue*, même si elle est passée au filtre énonciateur d'Helen. Ajoutons que le début de la saison 3 se fonde implicitement sur une ellipse de trois ans, ce qui lui permet de raconter la « suite » des événements dépeints au cours des deux premières saisons tout en explorant un passé dont nous n'avons pas (encore) connaissance.

zone d'ombre qui semble s'éclairer d'elle-même quand, la première moitié du pilote atteinte, s'affiche à l'écran un carton indiquant « Partie 2 : Alison » : s'il y a d'abord eu focalisation interne sur Noah, restreignant le récit à ce que ce dernier pouvait savoir – en supposant qu'il « soit présent dans toutes les séquences ou qu'il dise d'où il tient ses informations sur ce qu'il n'a pas vécu lui-même » (Gaudreault et Jost 2017 : 229) –, on nous fait à ce moment-là comprendre qu'il revient désormais à Alison de nous livrer sa propre version des faits. Le recours au carton et la reformulation de certaines scènes déjà montrées une première fois concourent d'ailleurs à cette interprétation somme toute logique de la répartition à l'œuvre. Toutefois, l'existence d'un narrateur de niveau supérieur ne saurait être oblitérée de but en blanc dans la mesure où toutes les situations dépeintes ne peuvent rationnellement avoir été vues et vécues par le personnage censément responsable de l'audiovisualisation. Comme le relèvent fort à propos André Gaudreault et François Jost, choisissant un exemple parmi d'autres : « Dans l'épisode 107, le récit de l'écrivain Noah est troué par une image du policier lisant le roman de celui-ci. Comment pourrait-il la voir ? Comment pourrait-il accéder à cette action qu'il ignore ? » (Gaudreault et Jost 2017 : 66) D'autre part, nous allons constater à travers l'analyse de la scène du restaurant au cours de laquelle Stacey manque de s'étrangler en ingurgitant une bille par inadvertance que le point de vue de chaque protagoniste n'est pas que l'expression d'une subjectivité brute exprimée « du fond du cœur », mais aussi celle d'une hypocrisie et d'une autopersuasion d'autant plus délibérées que le récit est adressé au détective dans le cadre d'une enquête policière. Autant de variantes à ne surtout pas négliger si l'on souhaite s'approcher au plus près de la « vérité » énonciatrice de *The Affair*.

Les deux versions du drame évité de peu ont en commun un cadre (le Lobster Roll), un groupe de personnages scindé en deux parties inégales (Noah et sa famille d'un côté, Alison de l'autre), un moment de tension paroxystique (le supplice de la petite Stacey) et, plus curieusement, une phrase anodine prononcée par Noah, désireux de se présenter en bonne et due forme à celle qui deviendra bientôt sa maîtresse (« I'm Noah, by the way »). Le reste diffère dans les plus ou moins grandes largeurs, témoignant d'une différence de perception en même temps que d'écartés mémoriels dont il est encore difficile d'établir s'ils sont le fruit d'une rétention d'informations ou d'un oubli du déroulement exact des faits. En premier lieu, chacun s'attribue la responsabilité du sauvetage de Stacey dans « sa » version de l'incident : Noah est persuadé d'avoir secouru sa fille en lui tapant dans le dos dans un moment de lucidité (ce qui lui vaut ce commentaire extatique de son aînée, Whitney : « Tu lui as sauvé la

vie ! Elle allait mourir !¹¹ »), tandis qu'Alison rapporte un tout autre scénario selon lequel ce serait elle qui aurait eu le bon réflexe au plus fort de la panique (« Vous lui avez sauvé la vie¹² », la remercie quelques instants plus tard Noah en écho aux mots de sa propre fille à son attention). Qui de Noah ou d'Alison raconte ce qui s'est réellement passé ?

Une chose est sûre : d'un point de vue spectatorial, il serait hasardeux d'accuser l'un ou l'autre de pur mensonge, tant on ignore à ce stade du récit si les événements relatés remontent à quelques semaines, à quelques mois ou à quelques années. Mais il est, à tout le moins, difficile de ne pas suspecter une part importante de narcissisme chez l'un et l'autre des deux protagonistes, partant du constat qu'ils se font tour à tour le héros chevaleresque de leur propre récit. Et même s'il est redoublé par la parole (de la fille aînée dans le premier cas, du futur amant dans le second), on ne peut pas dire que cet héroïsme transpire la légitimité : c'est un héroïsme de pacotille, fabriqué de toutes pièces, biaisé avant même de pouvoir être célébré, quel que soit le degré de sincérité de Noah ou d'Alison dans cette affaire. L'un des deux déforme la réalité (ou ne s'en souvient plus très bien), et voilà que tous les scénarios possibles et imaginables tombent à l'eau : le faux témoignage de l'un entame forcément la crédibilité de l'autre, à l'instar de la liaison naissante entre Noah et Alison dont la responsabilité sera forcément partagée. Dès sa première heure, *The Affair* nous apprend donc à nous méfier des discours « officiels » et à ne pas prendre ce que nous racontent ses personnages de premier plan pour argent comptant, là où les Dexter Morgan (*Dexter*, Showtime, 2006-13), Walter White (*Breaking Bad*, AMC, 2008-13) et autres « nouveaux méchants » (Jost 2015) manquent rarement de nous donner la primeur de leur vraie nature – aussi duplices et fourbes se montrent-ils auprès de leurs proches.

Le montage et les cadrages choisis pour la double représentation de la scène du restaurant redéfinissent d'ailleurs la hiérarchisation des événements vécus par les protagonistes dans l'optique assumée de parasiter une lecture genrée qui risquerait, à coup sûr, de s'avérer trop simpliste et réductrice sur leur compte. Ainsi, la version de Noah commence-t-elle par prolonger la dialectique schématique exposée dans les scènes d'ouverture de l'épisode avec, d'un côté, la maman, toujours séduisante mais « encombrée » par ses enfants en quête permanente d'attention (quand bien même ils prétendent le contraire), et de l'autre la putain, enjôleuse avec sa jupe affriolante et son rouge à lèvres *glossy*. Mais ce récit subjectif atteste en même temps d'une résistance prononcée de l'homme vis-à-vis de ce qui s'apparente

11. « You totally just saved her life! She was totally gonna die! »

12. « You saved her life. »

un peu trop manifestement à son goût à un stéréotype machiste. Si la caméra s'attarde sur quelques gestes « aguicheurs » que Noah attribue volontiers à Alison – on la voit poser innocemment une main sur son épaule, prendre appui sur le comptoir à en faire légèrement remonter sa jupe, lui saisir délicatement le poignet au moment des présentations officielles (Fig. 2 à 4) –, la parole que délivre Noah en voix *over* s'efforce de contreenir à une connotation trop lisible et caricaturale de l'image renvoyée, dès lors que celle-ci ne se réduit plus qu'à une « matière déjà travaillée » (Barthes 1970 : 182). Quand la caméra se met à panoter de bas en haut sur les jambes d'Alison, selon un geste typiquement hollywoodien mêlant le *leg shot* à la Busby Berkeley au *male gaze* théorisé par Laura Mulvey (Mulvey 1975), la voix gutturale du détective demande à Noah quel souvenir particulier il garde de sa première rencontre avec Alison. « Je me souviens de son visage, gros malin ! Quoi d'autre ?¹³ » répond le père de famille d'un ton irrité. Une réaction épidermique aussitôt contredite par les images du passé qu'il nous est donné de voir, dont on peut tirer deux enseignements : non seulement elle s'entend comme la colère du petit garçon pris les doigts dans le pot de confiture, mais elle signale en outre l'exaspération d'un homme mûr estimant ne pas avoir à se reprocher sa propre virilité. Intenter à Noah un procès en phallocratie primitive reviendrait (aussi) à déplorer qu'il puisse aimer les jolies femmes ; or, jusqu'à preuve du contraire, l'un n'équivaut pas à l'autre...

De même, toute la « féminité » que nous attribuons en première instance à l'instinct maternel et au choc émotionnel subi par Alison au cours de cette scène sera à réviser lorsque nous apprendrons, plus tard dans l'épisode, que la jeune femme a perdu un enfant âgé de 4 ans dans un accident (une noyade) pas si éloigné de celui enduré par la petite Stacey. Dans la version d'Alison, plus brève et heurtée que celle de Noah, un plan en ocularisation interne primaire, aux bords floutés et à l'image ralentie selon un rythme saccadé qui rappelle celui de la distorsion de la réalité perçue par Noah devant son domicile, montre Stacey dans les bras de son père qu'elle embrasse tendrement (Fig. 5). « Je me souviens juste qu'il tenait sa fille dans ses bras¹⁴ », souligne Alison en voix *over*. L'instant d'après, elle aperçoit les deux garçons de Noah qui chahutent au fond du restaurant (toujours en ocularisation interne primaire, la caméra panotant de bas en haut depuis la position où se trouve Alison), alors qu'ils se tenaient sagement assis à la table de leurs parents dans la version de Noah. Passée la commande, Alison s'aperçoit la première que Stacey est en train de s'étouffer ; puis, une fois la

13. « I remember her face, asshole. What do you want me to remember? »

14. « I remember he was holding his daughter. »

catastrophe évitée (de justesse), elle reste enfermée de longues minutes dans les toilettes (36 secondes de temps effectif au montage), apparemment sous le choc. D'un tel scénario, il serait aisé de tirer la conclusion suivante : parce qu'elle est une femme, Alison se concentre en priorité sur l'éducation et la sécurité des enfants, quitte à mettre au second plan l'attirance qu'elle ressent instinctivement pour Noah. Mais cette vérité de l'instant se révèle biaisée *a posteriori* par le dévoilement du décès de Gabriel, survenu un an plus tôt, et par ces quelques mots que prononce Alison en voix *over* : « J'aurais du mal à vous dire ce que je pensais. La première année, tout était flou dans ma tête.¹⁵ » À l'instar du prétendu « machisme » de Noah, sa personnalité et son vécu se révèlent beaucoup plus complexes et ambivalents que n'aurait pu le laisser penser une lecture primitive de sa féminité, tant les épreuves du passé influent naturellement sur la perception du présent. Au savoir se mêle le sentir (Gaudreault et Jost 2017 : 242) ; au conscient, le subconscient.

Ne subsiste au final, comme authentique point de rencontre entre les deux versions des faits, que cette phrase anodine prononcée mot pour mot par Noah juste avant de serrer la main d'Alison : « I'm Noah, by the way. » Le genre de détail qui peut tout à fait se retrouver fortuitement dans deux déclarations non concertées, sans pour autant prouver la bonne foi des témoins convoqués au poste. Pour parvenir à ce résultat, il nous faut à présent réfléchir au meilleur moyen d'atteindre sa vérité intérieure : celui qui consiste à sonder et à se reconnaître dans le cœur de l'autre, aussi embués par l'oubli et l'égoïsme soient les souvenirs de chacun. C'est là, et seulement là, que se cache la « constante¹⁶ » des protagonistes de *The Affair*, ultime sésame permettant de résoudre leur équation intime en dépit de leurs divergences, de leurs compromissions et de leur haute estime de soi.

... à un héroïsme ordinaire partagé

Pour le démontrer, il nous faut nous projeter plus loin dans la série ; plus précisément, dans sa troisième saison, dont nous avons commencé à postuler qu'elle constituait une rupture dans la continuité narrative de l'ensemble. *The Affair* propose en effet plus qu'un prosaïque récit cumulatif selon lequel « ce qui s'est passé dans des épisodes précédents n'est pas oublié mais peut être recyclé ou recadré afin d'apporter un nouvel éclairage sur un thème ou un sujet

15. « Look, I can't really tell you what I was thinking. That first year, everything was still such a blur. »

16. J'emploie ce terme à dessein en référence à l'épisode 405 de *Lost, The Constant*, au cours duquel Desmond Hume trouve sa constante en Penny Widmore lorsqu'il parvient miraculeusement à la contacter par téléphone depuis un cargo, le soir du réveillon de Noël 2004, comme il le lui avait promis huit ans plus tôt. Reconnecté à la « réalité » (la sienne, en l'occurrence), Desmond cesse dès lors d'être ballotté entre 1996 et 2004 ; il redevient, paradoxalement, substantiel sur l'île des disparus.

particulier » (Ganz-Blaettler 2011 : 188). C'est à la fois une fiction exponentielle, dont le nombre de narrateurs explicites augmente à chaque saison – sous la supervision d'un « grand imagier » (Gaudreault et Jost 2017 : 63) à l'existence furtive mais indéniable –, et une œuvre rebelle s'insurgeant de plein gré contre le déterminisme et l'immobilisme de ses propres protagonistes. Partant de quatre stéréotypes aisément identifiables – Noah l'écrivain charmeur et torturé, Alison la putain névrosée, Helen la maman coincée, Cole la brute aux fêlures cachées –, la série s'amuse à les remodeler au fil du temps et des aléas de l'existence. Les vérités d'hier peuvent ainsi se transformer en mensonges d'aujourd'hui (et inversement), sans que leur authenticité de l'instant ne soit pour autant remise en question.

À ce titre, Cole est un « autre » homme lorsque nous le retrouvons au début de la saison 3 (dont le récit prend place trois ans après le dénouement du procès et l'incarcération de Noah pour homicide involontaire). Il s'est marié avec Luisa, a donné une seconde jeunesse au Lobster Roll, créé sa propre entreprise, acquis un terrain à South Fork et commencé à y faire bâtir la future maison familiale. Seule ombre au tableau : son épouse ne peut avoir d'enfants. Mais tous deux s'occupent de Joanie, la fille d'Alison (dont Cole a appris deux ans plus tôt qu'il était le père), comme si elle était le fruit de leur propre union. L'hiver précédent, paniquant à l'idée de rejouer le passé – c'est-à-dire, de ne pas savoir protéger son enfant –, Alison leur a en effet cédé la garde officielle de Joanie pour s'interner de son propre chef dans un institut psychiatrique, ne donnant plus de nouvelles pendant un semestre entier. De retour à Montauk, elle est cependant prête à tout pour reconquérir le cœur et la garde alternée de la petite Joanie (désormais âgée de 4 ans, comme son Gabriel au moment de la noyade), quitte à accepter la surveillance d'une assistante sociale, Marlina, qui ne la lâche pas d'une semelle durant ses maigres heures de visite.

En apparence, Cole est donc enfin parvenu à sortir de la trajectoire du passé, pendant qu'Alison continue désespérément de lutter pour s'en extraire. Mais tout l'épisode 304 s'attache à déconstruire cette façade un peu trop tape-à-l'œil en inversant imperceptiblement la courbe d'évolution des deux personnages, liés malgré eux par la mort accidentelle de Gabriel. Si Alison continue d'incarner le désir sans contrainte aux yeux de Cole (l'épisode débute par un rêve érotique adultère de ce dernier, avant un réveil au lit avec Luisa et Joanie en écho au *coitus interruptus* de Noah et Helen mentionné plus haut), plusieurs indices nous donnent à penser que Cole veut en réalité reconstituer une cellule familiale nucléaire avec son ex-femme et leur fille : dans la « Partie 1 : Cole », il s'arrange d'abord (même si ce n'est pas explicitement dit) pour remplacer Luisa et déposer Joanie au point de rencontre avec sa mère,

puis propose de les accompagner et même de les conduire toutes les deux à l'aire de jeux (selon l'image d'Épinal qui veut que le chef de famille figure au volant, avec son épouse côté passager et la petite dernière à l'arrière). Puis, une fois sur place, il prête la plus grande attention aux faits et gestes d'Alison qui joue avec sa fille dans le parc, tout en surveillant Marlène du coin de l'œil pour s'assurer que celle-ci ne se formalise pas de telle parole malheureuse ou de tel geste inapproprié – l'enjeu central consistant à savoir si Alison va parvenir ou non à se comporter en adulte responsable et à ne pas céder aux caprices de sa fille, auprès de laquelle elle se sent si redevable après l'avoir lâchement abandonnée.

Une fois dans l'aire de jeux, l'espace scénique se décompose en trois zones cadrées séparément : le banc sur lequel est assis Cole (cadré bord gauche), celui sur lequel est assise Marlène (cadrée bord droit, ce qui accentue le poids de sa présence malgré la distance qui les sépare), et le parc dans lequel jouent Alison et Joanie (Fig. 6 à 8). Une succession de gros plans fixes sur le visage de Cole, et de raccords de regard donnant sur la mère et son enfant filmées en plan moyen panoramique ou en plan d'ensemble fixe, atteste d'une subjectivité filmique maximale de la scène telle que l'autorise la charte esthétique de *The Affair*. Point d'ocularisation zéro ici (Cole n'apparaît jamais dans le même champ qu'Alison et sa fille), mais une ocularisation interne secondaire (Gaudreault et Jost 2017 : 216) dont chaque *reaction shot* nous fait ressentir un peu plus la pression qui s'exerce sur les épaules d'Alison, bien consciente d'être plus que jamais sous surveillance. Le climax intervient lorsque la petite mais fougueuse Joanie demande à grimper sur la cage à écureuil (« monkey bars ») : Alison tente d'abord (en vain) de la réorienter vers les balançoires, puis se fige lorsqu'elle aperçoit sa fille en train de monter l'échelle à une hauteur inquiétante. Ostensiblement inquiet de la tournure des événements, Cole jette un coup d'œil à Marlène qui esquisse un mouvement vers l'avant, comme pour intervenir ; lui-même a ce réflexe quelques secondes plus tard, quand Joanie en vient à poser un pied sur l'échelle horizontale qui plafonne la cage à écureuil. Mais Alison intervient juste à temps, attrapant sa petite par les chevilles (Fig. 9) et la ramenant sur la terre ferme avant de la réprimander du ton le plus autoritaire dont elle se sent capable. Cole aperçoit dans la foulée Marlène qui ouvre son carnet de notes d'un air satisfait, et s'autorise lui-même à souffler : Alison a bel et bien su agir en mère responsable.

Dans la version d'Alison qui compose la deuxième partie de cet épisode, la « même » scène est rejouée sans préambule : nous nous retrouvons d'emblée dans le parc auprès d'Alison et de Joanie qui partagent un rare moment de complicité. Le changement de point de vue est littéral puisque, cette fois-ci, c'est Alison qui (raccords de regard à l'appui) lance

plusieurs coups d'œil anxieux à ses surveillants – pour s'apercevoir, entre surprise et déception, que ces derniers l'ignorent royalement. Cole et Marlana se font en effet désormais face sur le même banc, où ils discutent paisiblement sans se préoccuper le moins du monde des aptitudes parentales d'Alison (Fig. 10 et 11). Celle-ci se retrouve alors livrée à elle-même, seule face aux démons d'un passé traumatique l'ayant confrontée à la disparition tragique de son petit garçon à l'âge de 4 ans. Cette absence de regards extérieurs influe directement sur le scénario des acrobaties de Joanie sur la cage à écureuil puisque la petite, bien décidée à susciter l'admiration de sa mère, se met cette fois-ci à grimper et à marcher le long de l'échelle horizontale sans être interrompue par cette dernière. « Regarde-moi ! » implore-t-elle d'ailleurs Alison, dont les réprimandes restent aussi coincées dans la gorge que la bille dans celle de Stacey dans la scène étudiée précédemment. La solennité de l'instant est accentuée par l'absence d'accompagnement musical (on entend distinctement le grincement de la poutre sous les pas de Joanie) et par le filmage en contre-plongée, qui nous procure une sensation de vertige encore plus exacerbée que celle éprouvée par Alison elle-même, dont le décalage par rapport à l'axe de la caméra fait état d'une perte de contrôle partielle de la situation (Fig. 12 et 13). La petite parvient finalement au bout de son périple et tombe dans les bras de sa mère qui, à la fois fière et terriblement soulagée qu'elle ne soit pas tombée, l'embrasse avec frénésie tout en saluant à plusieurs reprises son audace (« My brave girl! »). Autre scénario, même dimension héroïque : Alison est parvenue à lâcher prise en même temps que son enfant, comme une manière de conjurer un passé appelant pourtant à la plus extrême des prudenances.

Ainsi, ce sont à la fois deux modes éducatifs et deux rapports au passé qui se confrontent dans cette scène en apparence anodine (il ne s'agit pas d'empêcher l'explosion d'une bombe ou l'assassinat d'un chef politique, à la manière d'un Jack Bauer dans 24). Si Cole angoisse à l'idée qu'Alison soit incapable de se faire respecter et d'assurer la sécurité de leur enfant, cette dernière éprouve quant à elle le besoin de laisser Joanie voler de ses propres ailes, pour se prouver à elle-même que la noyade de Gabriel n'était rien d'autre qu'un malheureux accident. Cette divergence de points de vue redouble le stéréotype initial du père autoritaire et de la mère volage ; en cela, elle répond pleinement à la dichotomie subjective qui sert de dispositif matriciel à *The Affair*. Mais elle permet aussi à Alison de s'affirmer comme une héroïne « multiple », au moment même où cette dernière réussit à se soustraire au regard des autres et à focaliser celui de sa fille. C'est ce drôle de paradoxe qui fait battre le cœur narratif de la série : en nous livrant une autre version des faits, Alison ne renie pas son

individualité mais nous en fournit une autre *lecture*. À nous d'en déduire si sa réaction face à l'impétuosité de sa fille mérite d'être saluée ou non.

Se réaffirme alors l'art du temps que compose la série télévisée. Pas plus qu'après avoir assisté au double compte-rendu de la scène du restaurant au cours de laquelle Stacey manquait de s'étouffer, nous ne saurions dire ici qui, de Cole ou d'Alison, raconte la « vérité » au sujet des acrobaties de Joanie sur la cage à écureuil. Car cette vérité tant espérée n'existe pas : ce n'est qu'un leurre faisant fi de tout contexte, de tout ressenti, de toute émotion. Ce que nous apprend *The Affair*, c'est simplement à repérer et à décoder les signes plus ou moins tangibles d'un *partage* de l'héroïsme ordinaire – celui qui se passe de courses-poursuite effrénées et d'échanges de coups de feu en rafale. Contrairement à la scène du restaurant où chacun tirait la couverture à soi et se faisait le héros de son propre récit (en renforçant de surcroît ce statut par le témoignage admiratif d'un tiers : « Tu lui as/Vous lui avez sauvé la vie »), Alison ne cherche cette fois-ci pas à se donner le beau rôle mais à assumer une facette pourtant maintes fois décriée de sa personnalité. Plutôt qu'un cours didactique sur les leçons du passé et la métamorphose d'une mère instable en adulte responsable, *The Affair* nous livre ainsi les clés d'une héroïsation à l'œuvre : celle qui se lit aussi (et peut-être avant tout) dans le regard de l'autre. La série procède pour cela à un double partage de sa matière fictionnelle : intradiégétique (Cole et Alison « témoignent » chacun à leur tour de l'épisode de la visite accompagnée au parc) et extradiégétique (c'est à nous qu'il revient d'émettre un jugement final à partir des pièces à conviction mises à notre disposition). Terreau idéal pour des dissensions internes et des clivages sans cesse réitérés, serait-on tenté de penser ; mais au lieu de diviser, cette dichotomie systématisée ne sert qu'à mieux essentialiser la notion d'héroïsme dès lors que celle-ci parvient à se raffermir dans le changement de point de vue. C'est par l'alternance de focalisation interne qu'Alison réussit en définitive à consolider son statut de mère digne de confiance, quel que soit le modèle éducatif privilégié (strict ou laxiste). On aurait pu s'attendre à ce que l'instabilité narrative chronique de *The Affair* contrevienne à toute possibilité de voir émerger un héros au sens noble du terme, la pureté de ses actes ayant toutes les chances d'être démentie au premier passage de relais énonciatif venu ; dans le cas présent, c'est pourtant tout le contraire puisqu'Alison réussit l'exploit de résister à une mécanique de reconfiguration interne censée la dépasser. À ce titre, elle s'affirme indubitablement comme une héroïne *en série*, là où un Jack Bauer ne peut prétendre qu'au titre de héros *de série*, aussi salvateurs soient les actes qu'il accomplit épisode après épisode et saison après saison.

Car une fois écoulées les 24 heures (chrono) qui composent chaque journée, la seule vérité qui compte est celle que l'on a su partager, quand bien même la trace qu'en garderont les uns et les autres ne s'avère pas tout à fait identique. Un enseignement qui vaut pour d'autres séries du nouveau millénaire – citons *Lost* ou *The Leftovers* (HBO, 2014-17), dont l'épisode final balaie également d'un revers de la main le mirage d'une quelconque « vérité » individuelle, l'essentiel étant de partager l'expérience du récit comme en attestent les derniers mots de Kevin Garvey à Nora Durst : « Pourquoi je ne te croirais pas ? Tu es ici¹⁷ » (épisode 308). Sous couvert d'un concept narratif sophistiqué directement affilié à la *complex TV* (Mittell 2015), *The Affair* en revient donc aux fondements millénaires du conte et de la croyance en une histoire et en des personnages dont il importe peu, au final, de savoir s'ils sont ou non inspirés de faits réels. Par projection, la fiction *est* réelle : il suffit juste d'y croire. Puisqu'elle est ici, face à nous, main tendue la paume tournée vers le ciel dans l'espoir que nous daignons accepter son invitation à la danse, pourquoi n'y croirions-nous pas ?

Bibliographie

BARONI Raphaël (2007), *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil.

BARTHES Roland (1970), « Mythologies », *Le mythe, aujourd'hui*, Paris, Seuil.

CAMPION Benjamin (2016), *Damages. Une justice à deux visages*, Neuilly-sur-Seine, Atlante, coll. « À suivre... ».

GANZ-BLAETTLER Ursula (2011), « Récits cumulatifs et arcs narratifs », in SEPULCHRE Sarah (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck.

GAUDREULT André et JOST François (2017), *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*, Paris, Armand Colin.

JOST François (2015), *Les nouveaux méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*, Montrouge, Bayard.

JOST François (2016), « Repenser le futur avec les séries. Essai de narratologie comparée », *Télévision*, n° 7, Paris, CNRS Éditions, pp. 13-29.

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

17. « Why wouldn't I believe you? You're here. »

MONNET-CANTAGREL Hélène (2016), « Jeux et enjeux du récit dans *American Horror Story* », *Télévision*, n° 7, Paris, CNRS Éditions, pp. 85-99.

MULVEY Laura (1975), « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, n° 16, pp. 6-18.

SEPULCHRE Sarah (2011), « Sérialité(s) », in SEPULCHRE Sarah (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck.